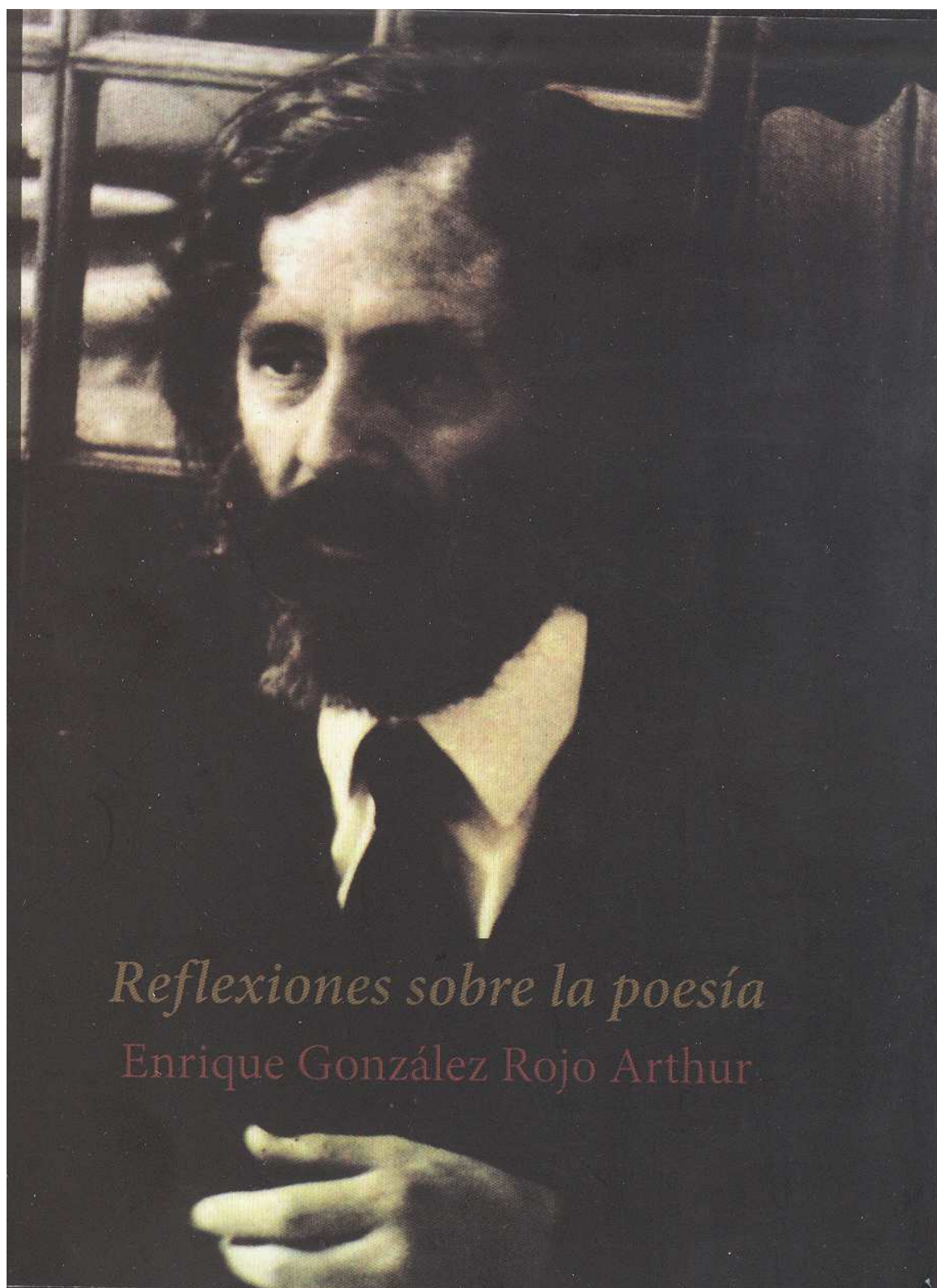


Primera Edición, 2007.



Segunda Edición, 2013

# **Reflexiones sobre la poesía**

**Enrique González Rojo Arthur**

**2005-2006**

## PRIMERA PARTE

### I

Uno de los segmentos más importantes de la filosofía es la teoría de los valores. Y no me refiero únicamente a la axiología como reflexión generalizada de ellos, del carácter entitativo (o no) que poseen, de la jerarquía que les es inherente, del viejo problema de si existen o si su existencia nos habla de un relativismo irrebasable, etc. Aquí hago alusión más bien a los valores que determinan, en los individuos, su vocación. Si una persona ama sobre todas las cosas la verdad es un *filósofo* o un *hombre de ciencia*. Si se apasiona por otros valores, los ama, los elige... será otra cosa. Hay ejemplos, desde luego, de personas que se enamoran y entregan de por vida a dos o más valores. Yo soy un individuo que ha amado profundamente –y lo sigue haciendo- **verdad** y **belleza**. Ni el culto a la belleza ha enturbiado jamás mi amor a la sabiduría, ni mi inalterable pasión por la verdad me ha llevado a descuidar mi pacto de sangre con las musas. El entusiasmo por lo cierto, la debilidad por lo que *es en realidad de verdad*, define, pues, al filósofo, independientemente del nivel académico que tenga. Como decía Jaspers: cualquier hombre que, hallándose asediado de preguntas esenciales, pretenda una vez y otra darles respuesta,

es un *filósofo*. No es este el sitio para hablar de las diferentes y hasta contrapuestas concepciones de la verdad: la *aletheia*, la *adaequatio*, el *reflejo*, etc. Cuando digo que amo la verdad, aludo a ella como la práctica teórica destinada a quitar los velos que nos impiden acceder a la cosa como es en sí misma, sin alteraciones subjetivas o añadidos ajenos, y hacer tal cosa para adentrarme (cognoscitivamente) en ella y estar en posibilidad, así, de contribuir en algo a la transformación del mundo. En esta concepción de la verdad se han basado mis ensayos filosófico-políticos, en general, y mi libro, el más importante de ellos, intitulado **En marcha hacia la concreción**.

Desde que era estudiante de filosofía, estaba convencido de que todo asedio a la verdad debe ir precedido o acompañado de una reflexión sobre lo falso o de una *teoría del error*. En este sentido, me pareció siempre convincente la idea kantiana de hacer preceder el ansia de conocimiento de la filosofía, de un análisis pormenorizado de las condiciones de posibilidad de su práctica, y llevar a cabo, con esa *crítica*, una teoría del error puesta al servicio de la teoría de la verdad. Si la verdad consistía en develar la materia de la cognición y purificarla de los *aditamentos extraños* perturbadores, estos últimos –prejuicios, antropomorfizaciones, sugestión- tienen que ver con

el error: son elementos que oscurecen la mirada y obnubilan el juicio.

A esta vieja y adolescente inquietud responden, por lo menos, dos escritos míos: mi tesis sobre la *ideología* –que presento, con algunos matices diferenciales, en varias de mis obras- y la *Crítica de la sugestión* –escrita en el presente año de 2005. Me encuentro, desde luego, insatisfecho con lo que he escrito hasta ahora sobre este tema crucial. Falta mucho, en verdad, por realizar y meditar al respecto...

No sólo me han interesado y preocupado, prácticamente desde siempre, la verdad y el error (la antítesis epistémica por excelencia), sino sus abigarradas mezclas o relaciones. En otro sitio he comparado –y perdóneseme lo largo de la cita- la práctica ideológica con el yerro, la falacia o el sofisma, para hacer énfasis en algunos de los casos de entreveramiento de la verdad y el error: “La ideología es deformante-conformante. Para *conformar* lo social en la medida de los intereses de una clase social determinada se hace pasar como *la* verdad. Por medio de su cara oculta *deforma* la verdad o la limita, constriñe, tergiversa en función de sus intereses. Por medio de su cara visible es o puede ser un elemento que coadyuve a la *conformación* de

la sociedad de acuerdo con los intereses de una clase. La *ideología* implica, ciertamente, el error: no hay **ideología** sin error o, lo que es igual, sin verdades a medias o verdades manipuladas. De ahí que sea siempre, como el mismo error, una *falsa conciencia*. Pero no es un yerro que provenga de una mera torpeza cognoscitiva, sino que es un error que se presenta o parece ser una verdad. *Este error con cara de verdad es una característica fundamental, en consecuencia, de la ideología*. Hay que distinguir, no obstante, el error con cara de verdad de la *ideología* y el de la falacia o sofisma tradicional. En el sofisma también hallamos un “error con cara de verdad”, una cara visible (apariencia de verdad) y una cara oculta (error lógico). Pero la estructura del sofisma o la falacia difiere de la estructura de la *ideología* en el carácter y en la génesis de su contenido respectivo. La ideología y el sofisma o la falacia coinciden en su cara visible (se nos ofrecen como *la* verdad); pero difieren en su cara invisible: el *sofisma* nos muestra la voluntad individual de engañar, su cara oculta termina en la conciencia individual. La *ideología*, en cambio, en lo que tiene de peculiar, no se basa en un engaño consciente, sino que desborda la conciencia individual para recibir su sentido, su estructuración, a partir del ser social. Su *cara oculta* termina, entonces, en la infraestructura económica, en el modo de producción”.

Las mezclas de la verdad y el error realizadas por la *ideología* pertenecen al plano teórico. La ideología – como la ciencia y la filosofía- es una práctica que se realiza sobre todo –aunque no únicamente- en un nivel intelectual. Pero hay otros campos en que se combinan, asimismo, la verdad y el error y en que su amalgamamiento ofrece resultados atractivos y sorprendentes: por ejemplo, en el arte en general y en la poesía en particular.

Hacia 1949, después de haber descubierto mi vocación poética, y tras de publicar un primer libro de versos, empecé a escribir un enorme mamotreto – que llegó a tener cientos de páginas- en el cual mostraba la increíble pretensión de... ¡fundar una nueva teoría poética!<sup>1</sup> Antes de hablar con algún detalle de este texto –que no fue publicado nunca- me parece interesante subrayar que uno de los temas fundamentales de él iba precisamente por el lado de esta mezcla de lo verdadero y de lo falso o, para decirlo con la terminología empleada ahí, de las realidades y las irrealidades. Para ubicar la poesía en un terreno donde lo falso y aun lo irreflexivo juegan un papel esencial, mi escrito reproducía esta cita de

---

1 A la que di (dimos) el descabellado nombre de **poeticista** y que fue apoyada por un pequeño grupo de jóvenes escritores, los cuales, con excepción de Arturo González Cosío, importante poeta mexicano, tornan los ojos a sus orígenes con la altanería con que una flor ve sus raíces...



Nietzsche: “cuanto menos insiste en lo que en la naturaleza es verdadero y está demostrado, tanto más fuerte es el efecto del poeta”. Y esta otra de Hegel: “no se puede negar que lo bello en el arte aparece precisamente bajo una forma opuesta a la del pensamiento reflexivo”. Mas esta “mendacidad deliberada” con que los poetas fingen, exageran y trastornan lo real, no impide que esto último, en una cierta mezcla con su antítesis, también siente sus reales en la poesía. El libro de marras hacía una diferencia entre imagen y metáfora, mostrando que, en tanto la primera se desdobra en dos variantes contrapuestas: la imagen *real* y la imagen *irreal*, la segunda era una figura privilegiada en que se mezclaban lo irreal y lo real. La metáfora tenía la importancia histórica que tenía, porque en lugar de deslindar lo verdadero de lo falso, y de evitar ese ayuntamiento que tanto encoleriza a la lógica, se solaza en interpenetrar una cosa con otra en las más diversas y asombrosas maneras. Para mi libro, en una aproximación inicial a esta figura, la metáfora era algo así como un “desorden ceñido” o una “irrealidad atemperada”.

El joven que era entonces no ignoraba el repudio que mostraban algunos filósofos, estetas y escritores respecto a la metáfora. Tan es así, que en mi texto reproducía las siguientes palabras de Hegel: “la

metáfora es siempre una interrupción de la marcha regular del pensamiento; lo divide y lo dispersa, porque evoca y acerca imágenes que no son esenciales al objeto, encadenando el espíritu en analogías e ideas extrañas”. La afirmación de Hegel, pensaba yo, podría tener tal vez cierta razón si pensamos en alguna poesía épica –aunque no, desde luego, en la homérica y virgiliana-; pero no sólo es dudosa sino falsa si tomamos en cuenta la poesía lírica –por ejemplo la producida en el Siglo de Oro español o en la poesía moderna y contemporánea de nuestro país y del mundo entero.

El caso de Góngora es paradigmático. En él la metáfora no sólo era un ornamento retórico, sino, sustituyendo a la palabra, la *unidad idiomática* de varios de sus poemas, como es el caso de *Las soledades*. De ahí que diga Dámaso Alonso en su texto *Claridad y belleza de Las soledades*: “La base idiomática que en el primer plano de nuestra lengua cotidiana está constituida por el nombre y su inmediata representación..., en Góngora está representada por la metáfora y la visión irreal y espléndida que sugiere”.<sup>2</sup> Y algo semejante ocurre con Quevedo, Carrillo Sotomayor, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Luis Sandoval y Zapata,

---

<sup>2</sup> *Soledades* de Góngora, edición de Dámaso Alonso, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p.17.

etc.; con los poetas españoles de la Generación del 27 o con Gorostiza, Pellicer, Novo, etc., para mencionar algunos de los nuestros. Alonso apunta: “No era el genio de Góngora épico, sino lírico”.<sup>3</sup> Ésta es una de las razones, entonces, del peso que tiene en él la metáfora. Siempre que predomine la lírica sobre la épica –podríamos generalizar- la metáfora se impone sobre la imagen...

## II

Los dos elementos definitorios de la poesía, la forma y el contenido, constituyen, se ha dicho muchas veces, una unidad indisoluble, lo cual, en cierto sentido, no puede ser negado. Un símil que habla de ello, nos sugiere que son como el cuerpo y el alma. Mas este “cuerpo” o esta “forma” tienen una estructura que les permite ser separados del contenido y convertirse en materia de reflexión: la forma es, por consiguiente, *el cuerpo en que reencarnan diversos contenidos*. Así como la lógica es la estructura del pensamiento, y los conceptos, juicios y raciocinios son envases en que puede ser vertido el contenido más diverso, la forma poética es la estructura invariable de la creación lírica. Como toda forma, la poética se puede tematizar, describir y reglamentar. Un ejemplo elocuente de esto es el

---

<sup>33</sup> Ibid., p.12.

llamado *arte del verso* (Tomás Navarro Tomás) que es en realidad una técnica codificada de reglas claras y precisas. La versificación consta de dos partes: la métrica y la rima, las cuales pueden ser consideradas como los dos elementos formales *con mayor exterioridad* respecto al contenido. Lo que nos lleva a considerar estos elementos como partes de *la forma externa* de la poesía es que representan el *añadido musical de ella*. La reglamentación se da no sólo en el *verso clásico*, con su métrica característica y su rima de asonancias y consonancias, o en el *verso blanco*, que prescinde de la rima, o en el *verso rímico*, que prescinde de la métrica regular, sino también en el *verso libre* (que prescinde tanto de la rima como de la métrica regular). En todos estos casos, la *exterioridad* de la forma respecto al contenido es evidente. Una franca demostración del carácter puramente técnico de la versificación podría tener lugar si, tras de sustituir el idioma por un juego de fonemas sin sentido, se lo sometiera a los cánones de la versificación. Se vería entonces que, aunque hagamos a un lado el contenido, se conserva la musicalidad inherente a las diferentes modalidades de verso, incluida la emotiva y tumultuosa del verso libre.

Pero no sólo existe la *forma externa*, musical, de la práctica poética, sino que también hay una *forma*

*interna* a su propio contenido. Pensemos por un momento en las llamadas *figuras retóricas o tropos*. Estas estructuras de la figuración literaria (metáfora, metonimia, sinécdoque, aliteración, paronomasia, etc.) ya no pueden darse con la exterioridad musical o la abstracción autonómica que caracteriza la versificación, sino que son siempre formas-de-determinado-contenido. A diferencia del ritmo y la sonoridad que pueden existir por sí mismos, los tropos son entes-de-relación: no pueden hacer acto de presencia sino en y por las palabras. No hay un *Topos Uranos* de las figuras retóricas. Todas existen por obra y gracia de su encarnación idiomática. No hay la *metáfora en sí o la anáfora autónoma*, sino que, para ser, tienen que darse con un contenido *al que informan*. Pero esto no las hace sumergirse en el contenido y desaparecer, pues aunque son *internas* al contenido, siguen siendo *formas*. No desaparecen porque hay, o debe haber, un proceso *de abstracción*, que las rescata y, aunque no puedan existir sin lo otro, las muestra en su relativa independencia, y las convierte, incluso, en *definiciones o modus operandi* de la creación de contenido. La *forma interna* de la poesía es tan reglamentable como la *externa*. La teoría poética de mi adolescencia tuvo, me parece, *este vislumbre*. A pesar de los defectos, limitaciones e ingenuidades de mi libro de entonces, hay algo que quiero destacar desde ahora: en él

aparece la convicción de que hay una parte del contenido (su forma interna, las figuras retóricas y en especial la metáfora) que puede ser “racionalizada” – permítaseme emplear este término- y examinada con el rigor y la profundidad que toda obra humana merece.

Además de las formas externa e interna, resulta necesario hablar del otro ingrediente de la creación poética: el *contenido*. Si la *forma* trae consigo una técnica, si se expone y aprende mediante unas reglas de validez general, el contenido, el material informado, es producto de la individualidad creadora o, si se prefiere, de ese estado de ánimo exaltado y perceptivo al que llamamos *inspiración*, el cual, cuando es intenso, profundo y verdadero, crea una condensación que, teniendo una sola manera de decirse, no admite correcciones y recambios porque, como dice Juan Ramón Jiménez respecto a la poesía:

**“¡No le toques ya más,  
que así es la rosa!”**

La relación entre la forma y el contenido es la relación entre el *cómo* y *el qué*. Aunque, como dije con anterioridad, hay una indisoluble unidad entre el qué y el cómo, el *qué* –el contenido de la creación- puede a veces cambiar de forma –o de cómo- sin

perder su esencia. Sin perder su esencia, en efecto, pero *empobreciéndola* en una traducción que no puede en general dejar de inmolar ciertos elementos decisivos que acompañan al mensaje en amoldamiento irrepetible. La traducción es el intento –no pocas veces fallido- de transportar el contenido poemático desde una lengua a otra. Al hablar de traducción, empleo la palabra en dos sentidos: como traslado, en efecto, de un idioma a otro y como paso de una forma a otra. Las mejores traducciones de la Divina Comedia al español son traducciones en el doble sentido de la expresión: van del italiano al español y del verso a la prosa. ¿Por qué, aun sufriendo esta doble metamorfosis, algo queda del gran poema dantesco en su versión castellana y en su transformación en prosa? Porque el contenido –o el *qué*- gestado mediante la inspiración del gran poeta, tramonta de un idioma a otro y de una forma a otra. Y es que la forma, como lo escribí con antelación, es el cuerpo en que reencarnan diversos contenidos.

### III

Aunque mis inquietudes literarias se manifestaron con cierta precocidad, no fue sino hasta la etapa en que viví con mi abuelo, cuando se revelaron de manera imperiosa e intransferible. Antes de pergeñar la teoría

poética de mi adolescencia, había escrito un puñado de poemas, inmaduros unos, balbucientes los más, que reuní en un pequeño libro. La confección de este texto niño me condujo, no sólo a la creación poética como vocación personal, sino a la simultánea y permanente reflexión sobre el acto creativo. Nunca he sido como el pájaro que suelta su canto sin saber por qué, que gorjea sin preguntarse por el origen interno y externo de su capacidad. Canto, sí, pero no puedo dejar de preguntarme por qué lo hago, para qué lo hago y cómo lo hago. Quizás, en esto, el filósofo que hay en mí le mete una zancadilla al poeta. No sé. Pero después de que, en un primer momento, he escrito algún poema, la inquisición por los resortes últimos (psicológicos, sociales, formales) de mi quehacer poético, me hacen iniciar, en otro momento, un nuevo acto creativo en un nivel menor de inocencia. No sé si resulta descabellado o es un acierto este constante afán de hacer algo así como la crítica del ave que abre la garganta para darle luz verde a la belleza. La insistente pregunta sobre el origen de mis poemas, me llevó a la reflexión sobre la poesía, esto es, a la poética.

El nombre de *poeticista* –con el que bautizamos a esta teoría poética- buscaba contraponerse al de *poeta* en su sentido habitual. Si este último era el “vate”, el “liróforo”, el “portaliras”, el jilguero que canta de manera espontánea sin saber por qué, cómo y para qué,



el poeticista encarnaría al escritor reflexivo y apasionado por el discurso intrínsecamente poético y sus implicaciones. El poeta era el poeta inconsciente, el poeticista el poeta consciente de su quehacer.: La poesía preconizada por esta teoría poética adolescente tenía la pedantesca pretensión, además de irreal y candorosa, de comenzar donde terminaba la poesía tradicional. El nuevo tipo de poeta debía ser la unidad en un todo del poeta y el crítico, del lírico entusiasta y el esteta. La síntesis que ocasionalmente se daba en algunos escritores –en Gorostiza, por ejemplo, quien, al decir de Villaurritia, prefería “el orden al instinto”- debía ser el atributo de todos y cada uno de los que se afiliaran o coincidieran con la nueva corriente. La integración del trino y la reflexión, del poeta y el crítico en un solo individuo, me parecía el camino seguro para la constante superación de la creación poética. En mi libro se planteaba que el poeta-y-al-propio-tiempo-crítico debía fundar su operación creativa en tres principios básicos: la *originalidad*, la *complejidad* y la *claridad*. La primera era interpretada por los jóvenes poeticistas, feligreses de lo nuevo, como la urgencia imperiosa de instalarnos perpetuamente *en trance de búsqueda*: nada de repetir a los demás y repetirnos a nosotros mismos. A la complejidad la veíamos como la vía más segura para obtener esta *originalidad*, para ser permanentemente distintos y también para dar a luz, animados por un

ansia de creatividad, un plexo tal de alusiones, ilusiones y relaciones en nuestros versos que no pudieran dejar de producir en el lector una imborrable sensación de riqueza. Pero la *complejidad*, la opulencia metafórica, las figuras literarias plagadas de multitud de asociaciones y referencias, iban frecuentemente de la mano de la oscuridad y aun de lo ininteligible. Si la complejidad, pensábamos, era un tesoro, el hermetismo que normalmente la acompañaba era un cofre cerrado a siete llaves. De ahí que junto a la *originalidad* y la *complejidad*, eleváramos la *claridad* al rango de principio. En la actualidad, y desde hace mucho, no estoy de acuerdo con ninguno de los enunciados. La *originalidad* elevada a canon puede interpretarse, y generalmente así se interpreta, como la persecución de la novedad por la novedad, como avidez, no de una obra consolidada y profunda, sino de rupturas “inesperadas y asombrosas” y diferenciaciones artificiales y huecas. El principio de la *complejidad* puede conducir, por su parte, a la idea de que riqueza es igual a amontonamiento o que belleza es igual a complicación, lo cual la mayor parte de las veces no es exacto. La exigencia de *claridad*, finalmente, también tiene sus bemoles: tomada literalmente puede significar la desaparición del misterio, la ambigüedad, la polisemia o la incertidumbre, grandes temas líricos o preocupaciones humanas que, excluidos del discurso literario, lo

tornarían mediocre y superficial. El peligro de la *claridad* mal entendida es, pues, convertirse en obviedad y chabacanería.

No obstante este breve enjuiciamiento crítico de los “tres principios” *poeticistas*, había algo en ellos, mal dicho y peor realizado, que contenía su gránulo de verdad. En la actualidad reduciría esos tres principios a sólo dos: identificaría los primeros, el de la *originalidad* y el de la *complejidad*, con el de *personalidad poética* y el de la *claridad* con el de *eficacia expresiva*. El poeta es, entonces, el que logra externar su personalidad poética (o autenticidad) mediante su eficacia expresiva. El principio de la *personalidad poética* rechaza, de la noción de *originalidad*, la ruptura por la ruptura, la voracidad de novedades –que envejecen a la vuelta de la esquina-; y hace a un lado, del concepto de *complejidad*, la mecánica identificación entre riqueza y complicación. Pero conserva de aquellos enunciados las ideas de *aportación* y *creatividad* en el sentido y bajo el requerimiento de una verdadera objetivación creativa de la personalidad poética. El problema no es cuantitativo –como lo planteaba mi teoría de entonces- sino cualitativo: el gran poeta es el que, entre otras cosas, se diferencia de sus antecedentes y consecuentes. La exigencia de *eficacia expresiva*, por su parte, rompe tajantemente con la tendencia hacia la

obviedad o la exaltación de lo unívoco; pero conserva en el fondo algo implícito en el tercer principio: la necesidad de armonizar medios y fines, forma y contenido.

#### IV

Si la cuna de la raya es el punto, la metáfora (como síntesis de lo real y de lo irreal) constituía el arranque de la construcción lírica según la teoría poética de mi juventud. Esta última tenía la pretensión de exponer con detalle, rigor y paciencia los principios elementales de una *lógica de la poesía*. La aseveración, ya comentada, de que existen elementos formales *interiores* al contenido, conduce a dos conclusiones íntimamente vinculadas: la primera –que apunté más arriba– consiste en afirmar que estos ingredientes formales son susceptibles de codificarse y conformar una *preceptiva de nuevo tipo*; la segunda lleva a la idea de que no sólo hay una lógica formal, que hace suyas las leyes que determinan la estructura del pensamiento, sino una lógica poética<sup>4</sup>.

Conservo todavía mi libro de teoría poética y la verdad es que tengo sentimientos encontrados respecto a él.

---

<sup>4</sup> Muchos años después, en mi **Manifiesto autogestionario**, he hablado de la necesidad de elaborar una **lógica de las diferentes lógicas**. En este sentido, no sería ocioso analizar las simpatías y diferencias entre estos dos tipos de lógica. Tema importante, pero, dada su complejidad, irrealizable por ahora.

Creo que se trata de un escrito en que se mezclan, en diversas dosis, la ingenuidad y la intuición, la ambición desmedida y la incapacidad de vuelo. Uno de sus defectos más notorios es el intento de dotar a la teoría de una “fundamentación filosófica”. Hoy me pregunto si una teoría poética –en una época en que la estética ha devenido ciencia independiente- necesita ir acompañada de su “soporte” filosófico. Y suponiendo que ello resulte necesario o, por lo menos conveniente, ¿se puede fundar una Poética en el *escepticismo*, que era mi concepción filosófica de entonces? Esta pretensión, causa indudable de tantas disquisiciones torpes, se despliega durante muchísimas páginas volviendo tediosa la lectura del texto. El libro adolece, además, de un exhaustivismo tan exacerbado como inútil, que se proponía recorrer el camino de lo simple a lo compuesto, con ejemplos fútiles y dudosos y por medio de un detallismo exagerado y pueril. Al libro le falta, entonces, el sentido de proporción y la capacidad de síntesis, por eso creció hasta convertirse en un libro de más de quinientas páginas. Con el objeto de llevar a cabo sus principios esenciales, la teoría recomendaba crear tres “instrumentos de realización”: un *sistema de hallazgos*, una *axiología* y una *hermenéutica*. Para ser fieles a la *originalidad* había que concebir la creatividad como “dar con un hallazgo”. Todo lo tradicional, obvio y manido, tenía que ser echo a un lado, arrojado a la basura, sometido al *dictat* del

borrador. Un poema debía ser un *sistema de hallazgos*, y cada uno de éstos un pequeño poema condensado. Cada poesía, por consiguiente, era, o debía ser, algo así como un muestrario de metáforas o un poema de poemas. El error de este planteamiento –ya lo insinué más arriba- es tratar de ir en pos de lo “novedoso” más que de la belleza. El *hallazgo por el hallazgo* lleva al punto de vista del “rupturismo”<sup>5</sup> que no logra ver la importancia de las producciones que son profundas más que “originales”, inspiradas más que “novedosas”. La teoría de los hallazgos podría haberse profundizado si se les hubiera visto como “hallazgos de belleza”; pero la teoría de entonces, con alguna que otra excepción, no llegó a este concepto. Quizás el principio más cuestionable de mi teoría poética –por su estrambótica mezcla de soberbia e ingenuidad- era el de la búsqueda de lo complejo en cuanto tal. Cada metáfora, cada relación, cada hallazgo eran vistos como actos creativos o “introducciones” del autor en su obra y, como suponía que eran mensurables, constituían un “criterio” para saber qué texto era más complejo que otro y por tanto...¡más valioso! La teoría poeticista, en sus aspectos más ingenuos y atrasados, era algo así como el intento de hacer, parafraseando al gran Spinoza, una Poética *more geometrico*. Para responder, finalmente, al principio de la claridad era indispensable crear una *hermenéutica*, una suerte de

---

<sup>5</sup> Tan encomiado por Octavio Paz.

instrumento que impidiera malentendidos, anfibologías, ambigüedades. Esta hermenéutica podía tomar diferentes formas -notas al pie de página, versiones interpretativas, prólogos o postfacios esclarecedores, etc.- destinadas todas ellas a clarificar “desde afuera” los poemas originales y complejos. De manera análoga, y en el mismo sentido, en que he criticado con antelación los *tres principios* de mi Poética juvenil, rechazo tajantemente el *sistema de hallazgos, la axiología y la hermenéutica*. Creo que en nada sirven a una reflexión teórica y a un desarrollo práctico de la poesía. Constituyen, en el mejor de los casos, una desviación motivada por una ambición desmedida y una ingenuidad rampante.

Pero...

Pero en medio de los errores, las monedas falsas, las construcciones teóricas sin ton ni son, descubro, al releer esta teoría poética, una *intuición* digna de rescatarse: una perla que conviene desempolvar, analizar con cuidado, aquilatar sin prejuicios y sopesar reflexivamente. Hago referencia, como ya lo dije, a la convicción, y a un desarrollo que en alguna medida resulta demostrativo, *de que hay una parte del contenido que, en la medida que tiene un carácter formal, responde a una lógica: la lógica de la poesía*. Una lógica que no puede identificarse con la lógica del

pensamiento porque, resulta obvio, su materia, su contenido *informado*, difiere cualitativamente y en muchos aspectos de la estructura del pensamiento que caracteriza a la lógica desde el *Organon* aristotélico hasta las lógicas simbólica y matemática de la actualidad.

## V

¿Lógica de la poesía? La sola insinuación de su posibilidad parece un atentado contra la santa inspiración y la autonomía inefable del espíritu. Mas, desde otro punto de vista, quizás traiga consigo la esperanza de conocer mejor las creaciones poéticas y, con ello, las capacidades del hombre mismo. Este tema, creo, no ha sido suficientemente tratado por la Estética. En general, muchos libros hablan de la “ciencia de la belleza” de las “racionalizaciones” en el arte, como el camino desviado, la interpretación racionalista a la que hay que combatir y de la que se precisa deslindarse para captar la esencia (irracional) del quehacer poético en particular y artístico en general. Se acepta, desde luego, la participación del entendimiento –supeditado siempre a la emoción- pero se rechaza terminantemente que exista *toda una estructura (reglamentable)* sin la cual simplemente no puede existir la poesía.



Mas antes de examinar con algún detalle esta *lógica poética* entre vista por mi libro de juventud, me parece oportuno hablar de tres aspectos relacionados con el quehacer poético: a) insistir en su mecanismo creativo, y explicar las razones que empujan a ello, b) preguntarnos por aquello que en la creación poética despierta el placer estético y, c) investigar si la poesía, y el arte en general, es simplemente una *finalidad sin fin* (Kant) o si posee *carácter epistémico*.

A. En relación con el primer punto, examinemos estos versos de *Las Soledades* de Góngora:

*“Desnudo el joven, cuanto ya el vestido  
Oceano ha bebido,  
restituir le hace a las arenas;  
y al sol lo extiende luego,  
que, lamiéndolo apenas  
su dulce lengua de templado fuego,  
lento lo embiste, y con süave estilo  
la menor onda chupa al menor hilo”.*

El análisis de esta estrofa, desde el punto de vista de la versificación, o del aspecto morfo-sintáctico, es asaz simple. Góngora, muy dentro del verso itálico introducido en España por Boscán y Garcilaso, lleva a cabo una lira (versos endecasilábicos y heptasilábicos) que se inicia con un dístico (en que

riman *vestido* y *bebido*), continúa con un cuarteto en serventesios (donde consonantan *arenas con penas* y *luego con fuego*) y termina con otro dístico (con la rima de *estilo e hilo*).

Pero además de este análisis –el más superficial de todos- podemos hacer otro: el de las figuras retóricas que con-forman el texto. Veamos.

1. *El vestido del joven que ha llegado a la playa ha bebido mar* [se halla empapado]. Aquí aparece una *prosopopeya*. Esta consiste en atribuir a las cosas (o animales) actos o cualidades de las personas: así como los hombres ingieren líquidos, el vestido bebe mar. La prosopopeya implica una antropomorfización y una semejanza. Una antropomorfización: el vestido goza, como el hombre, de la capacidad (o maldición) de beber. Una semejanza: si el hombre bebe, el vestido empapado parecería haber bebido.

2. *El joven desnudo restituye a la arena el mar que contiene su vestido*. Aquí hay una sugerencia (o sea la alusión a un elemento tácito): lo que hace el joven es exprimir su ropa.

3. *A continuación extiende dicha ropa al sol que, apenas lamiéndola su dulce lengua de templado*

*fuego, le embiste lentamente...* Aquí hallamos lo que mi Poética llamaba metáfora de exageración. Es decir, una semejanza que, hiperbólicamente, se convierte en identidad: tanto es el rayo de sol una lengua que, como ésta, puede lamer. Un sol que lame es, además, otra prosopopeya. Amén de la metáfora de exageración ya vista, aquí aparece también otra metáfora (que, como tantas, se funda en una semejanza y una diferencia). Semejanza: entre *rayo de sol* –elemento tácito, sugerido- y *lengua*. Diferencia: es una *lengua*, sí, pero de *templado fuego* (es decir que no quema el vestido, sino sólo lo seca).

4. **El sol embiste lentamente a la ropa.** Nueva metáfora de semejanza y diferencia: el sol embiste como un toro (elemento sugerido) **pero** lo hace lentamente.

5. *Y el sol, finalmente, con suave estilo, chupa la menor onda al más pequeño hilo.* Hay, entonces, una última *prosopopeya*: el sol chupa el agua de la ropa hasta secarla del todo. En la lira aparecen, entonces, tres prosopopeyas, tres sugerencias y tres metáforas.

Mi Poética era muy dada a hacer un examen como el anterior porque, con ello, no sólo se comprendía de

manera más profunda el poema, sino que se podía examinar conscientemente, hasta cierto punto, el mecanismo inconsciente de la creación lírica.

**B.** Tras el análisis de algunos poemas clásicos, románticos y modernos, en mi teoría poética llegué a la conclusión de que el material usado en general por los poetas puede dividirse en dos órdenes distintos: el de las *realidades* y el de las *irrealidades*. El de las realidades nos hablaba de la *mimesis*, la transcripción de lo real o lo posible al papel. Si se dice, con Darío:

*“Qué alegre y fresca la mañanita.  
Me agarra el aire por la nariz.  
Los perros ladran, un niño grita  
y una muchacha gorda y bonita  
sobre una piedra muele el maíz”*,

se nos da una especie de estampa del amanecer conformada, en efecto, por elementos reales o posibles. Pero también, en ciertos momentos o a partir de cierta fase de la historia del quehacer poético, los poetas introdujeron, en mayor o menor grado, ciertas irrealidades en sus creaciones. Si se escribe, con García Lorca:

*“mil panderos de cristal  
herían la madrugada”*,

no advertimos en ello ni una metáfora ni una imagen real, sino una *imagen surreal* (que es, en fin de cuentas, irreal).

Si, con José Carlos Becerra, se dice:

*“el puerto era una flor cortada en nuestras manos”*,

se nos brinda una irrealidad, un pequeño caos, un choque óptico en que se identifican elementos que en el mundo exterior no pueden fusionarse. Si a lo *real* corresponde lo inteligible, a lo *irreal* conviene lo ininteligible. Salvo que...

Salvo que el material construido con irrealidades se halle dispuesto de tal modo que *sugiera* ciertas realidades así como en música una disonancia se resuelve en consonancia.

¿Dónde situar las analogías, en el mundo de lo real o de lo irreal? Las analogías deben ser ubicadas en el mundo de las realidades, porque lejos de llevar a cabo un choque óptico entre dos factores, respetan las distinciones y entresacan, entre ellas, un parecido. Éste sería el caso del *símil*. Pero entre el *símil* y la metáfora, en su expresión más simple, hay una diferencia importante. El *símil* nos dice: *la espuma*

*de la leche se parece a un grumo de algodón.* La metáfora afirma: *la espuma de la leche es un grumo de algodón.* El símil cae directamente dentro de la órbita de lo real. La metáfora disloca lo real –y en ese sentido es una irrealidad-; pero una irrealidad que sugiere una analogía real. Es, entonces, algo así como una *irrealidad atemperada*.<sup>6</sup> Para mi Poética –en un afán de dejar de lado lo simple- la verdadera metáfora no era el símil ontologizado o la semejanza sugerida mediante la identidad –como al decir: “el cielo *es* un mar”-, sino la estructura de *semejanza-diferencia*, de la que hablaré posteriormente.

Con cierta ingenuidad –que no deja de tener su atractivo- me preguntaba en aquel texto juvenil por las raíces del placer estético que genera la poesía. ¿Por qué nos gusta? ¿Qué es, en ella, lo que nos emociona? Las respuestas que nos ofrecía la Estética –por ejemplo la *proyección sentimental (einfühlung)* me parecían, no falsas, sino demasiado generales. Más cerca de mi pensamiento sentía la tesis de Kant de que en el arte intervienen la imaginación y el entendimiento, porque la interpreté de este modo: la *imaginación* genera las irrealidades y el *entendimiento* las atempera. Claro que la imaginación no gesta sólo lo irreal, lo contradictorio,

---

<sup>6</sup> En mi teoría poética la llamaba *irrealidad explicada*, pero el término *explicada* parecería disolver del todo la irrealidad, cuando tal cosa está lejos de ocurrir.

lo fantástico, sino también lo posible, lo que si no es, pudiera llegar a ser. Pero las criaturas de la *imaginación* que más me interesaban eran las *irrealidades*, las identificaciones inesperadas, los caos sorprendentes; porque, ante ellas, el papel de la *inteligencia* era debilitar o disminuir su contradicción e ininteligibilidad. Y en esto, en la irrealidad *disminuida* me parecía que se fincaba el placer estético ínsito en esa parte esencial de la creación poética que es la producción metafórica.

Antes de pasar adelante, me gustaría observar que en mis disquisiciones juveniles sobre el placer estético, el gusto, la aprehensión estimativa, hay muchas confusiones que eran producto, para no hablar de mi ignorancia, del choque permanente de mis impresiones y deseos y de la filosofía escéptica o tendente al escepticismo que sostenía por entonces. Hoy pienso que, como las causas del placer estético son más complejas, variables, imprecisas que lo que suponía entonces, el análisis de ello tendría que ser no sólo poético, sino estético, lingüístico, sociológico, psicológico e histórico. No obstante ello, creo que el gusto despertado por las metáforas existe y que el intento de explicación de él proporcionado por mi Poética es válido o, por lo menos, digno de tenerse en cuenta.

Uno de los deseos máximos y permanentes del hombre es el dominio de la naturaleza. La ciencia y la técnica son las respuestas más efectivas a este anhelo. Pero no son de realización fácil y accesible. El sueño de arribar a la luna, para poner un ejemplo, existe desde tiempos inmemoriales; pero sólo cuando el conocimiento científico y la organización técnica se desarrollaron hasta el punto adecuado, fue posible tal viaje. La magia, en cambio, promete realizar ciertos cambios (deseados por alguien) al margen de las dificultades que suponen el método científico y el condicionamiento técnico. La magia, entonces, aparece como la realización de un deseo. Se caracteriza por ser una falsa causación, una causación “realizada” no por la *necesidad natural*, sino por el deseo del que la solicita. Es también la interrupción momentánea de la necesidad natural, para introducir un elemento excepcional y maravilloso. El milagro es la forma “civilizada” de la magia primitiva.

Desde joven sospeché, y ahora se me vuelve evidente, que la poesía en general, y de manera particular la metafórica, son el ámbito al que constantemente huye el pensamiento mágico rechazado por el pensamiento científico (y filosófico). Todo lo que resulta absurdo a la reflexión lógica, pero deseable para la vida afectiva, se instala como Pedro por su casa en la poesía. Los tropos



tomados directamente son atentados contra la lógica. Si se examinan cuidadosamente, y desde la atalaya de la lógica, las figuras literarias son falsos silogismos, entimemas falaces, proposiciones sin fundamento, sofismas evidentes, reducciones al absurdo, peticiones de principio, paralogismos, etc. La poesía es –frecuentemente lo es- el anti-Organon, el reducto de la falsa lógica, el mundo donde la falacia sienta sus reales, cómodamente, sin protestas ni objeciones, y produciendo más bien asombro y placer estético. Pero las disonancias que se resuelven en disonancias una y otra vez no tranquilizan el ánimo, como el sediento que acaba por identificarse con la historia de Tántalo. La oscuridad lacerante que traen consigo las contradicciones, demandan una disminución, alguna luz, cierta inteligibilidad. Por eso complace la **irrealidad atemperada**, como lo creía yo en mi vieja Poética y como lo creo hoy a mis 77 años. Es un acierto el viejo y manido parangón de la poesía –y el arte en general- con el sueño. Las formas de la sensibilidad –el espacio y el tiempo- dejan de regir en él, al igual que lo hacen en la poesía. Los vivos fallecen, los muertos resucitan, la ley es la fantasía y la dueña de escena la fascinación.

Aunque la poesía se revela, entonces, como el ser-otro de la lógica, como el litoral de las “mentiras” y las semiverdades, no deja de tener *su* lógica: la lógica

*sui generis* del quehacer poético. A esta idea, a este atisbo le apostaba mi teoría Poética. ¿Era una falsa impresión? ¿Qué opino hoy por hoy de mi punto de vista juvenil?

## C

La teoría poética de mi adolescencia –para hablar de algunos de sus elementos positivos- perseguía tres objetivos principales: 1) inquirir sobre los misterios de la escritura, 2) poner las tesis y conclusiones de la *Poética* al servicio de la crítica literaria y, 3) investigar si la poesía –y el arte en general- tiene alguna suerte de carácter epistémico.

1) Muchos poetas - y de los mayores a veces- no quieren saber nada de la Estética o la Poética. Su quehacer se les antoja único e inefable. En la puerta que conduce a los litorales de su “inspiración”, colocan el letrero de “se prohíbe la entrada”, y cualquier reflexión sobre la interioridad o los entresijos de su práctica poética, les parece una arbitraria intrusión racionalista. En cierto sentido, les asiste la razón. Tomando en cuenta, en efecto, que mientras el poeta camina con pies alados, y toda Poética lo hace con pies de plomo, ¿tiene sentido pretender sujetar el vuelo del primero al torpe caminar de la segunda? El poeta descubre

momentáneamente, a golpe de imaginación, a vivencia desenterrada, lo que al crítico o al esteta le lleva años en presumir, aislar, tematizar. Si es que existe una *lógica poética*, al poeta no le es necesario –o no le ha sido- saber de ella, ya que su genio, su musa o su numen le permite no sólo cantar, sino hacerlo en ocasiones de modo maravilloso e inolvidable. Pero detengámonos un momento en este punto. Así como los hombres antes de formular los principios básicos de la lógica y desarrollar sus mecanismos esenciales ya pensaban lógicamente o, lo que viene a ser igual, así como hay multitud de individuos que jamás han leído a Aristóteles, Bacon o la lógica de Port Royal, etc., y sin embargo discurren lógicamente, los poetas, aunque nunca hayan pensado en la existencia de una *lógica poética* o, incluso, rechacen terminantemente su mera posibilidad, han creado su poesía dentro de una lógica especial por ellos ignorada. Éste es mi planteamiento de juventud (y, con algunas reservas, lo sigue siendo aún). Es claro que entrar en conocimiento de tal lógica –que está lejos de hallarse completa o, mejor, que nunca podrá hacerlo- no significa que cualquier persona puede convertirse así como así en poeta. Si el conocimiento y dominio de la versificación no hace al poeta, sino genera *versificadores*, el conocimiento y dominio de la *lógica poética* no hace tampoco poetas, sino acaso lo

que podríamos llamar *metaforizadores*. El dominio de la versificación y el conocimiento de la *lógica poética* pueden formar parte de una creación lírica estimable si y sólo si in-forman o con-forman un bello, intenso y memorable contenido o cuando el poeta, mediante su *eficacia expresiva*, adecua la materia lírica (producto de su inspiración, de sus musas terrígenas) a la forma externa e interna que le corresponde. Aunque el conocimiento y dominio de la técnica, en cualquiera de sus aspectos, no garantiza una creación poética significativa y relevante, *sí resulta de enorme importancia y utilidad para que el creador pueda expresarse con la fuerza y la autenticidad que demanda su vocación*. Mucho se ha dicho y conviene ahora repetirlo: resulta indispensable conocer las reglas, para emplearlas, si el texto así lo exige, o para violarlas, de manera deliberada y consciente, si lo demanda un contenido que rechaza plegarse a cánones preestablecidos. Si no se conoce las reglas, si no se las domina, no se logra la pureza o la radicalidad de la renovación. Es como el caso del que cree estar haciendo verso libre cuando emplea, sin saberlo, rimas internas y externas o versos plagados de endecasílabos y octosílabos. Al gran poeta, asimismo, le puede resultar de gran provecho estar al tanto de la *lógica poética* y sus incipientes reglamentaciones creativas (cómo se hace una metáfora simple, un encadenamiento de

metáforas, una sugerencia, una hipérbole, etc. y no sólo conocer su definición retórica). Asumirlas sin reticencias si lo cree adecuado o, lo que es más importante, para rechazarlas, violarlas, impedirles el paso si el vuelo poético no quiere cargar el lastre de lo repetido, artificioso y vulgar.

2) El conocimiento de los elementos formales internos de la poesía coadyuva, pues, a la elaboración del contenido. Pero la mostración del *modus operandi de la forma interna* de la poesía tiene, además de éste, otro empleo importante: puede ser una formidable pieza auxiliar para ejercer la crítica literaria y el análisis poético. Si la **estética** es la ciencia que, de manera más general, examina tanto la belleza (en el sentido amplio de la palabra) como la impresión –gusto, endopatía, placer estético, etc.- que ella deja en el receptor; si es la disciplina que analiza esos dos elementos (la belleza y la aprehensión estimativa) en cada una de las artes, en la colaboración de dos o más de éstas o en la llamada por Wagner *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), la **poética** es aquella parte de la estética que estudia no sólo la gustación poética, sino los componentes esenciales de la creación lírica: el contenido y la forma en su doble sentido: externa e interna. La **crítica literaria** es, por su lado, aquella parte de la **poética** (y, por lo tanto de la **estética**) que tiene la

intención intelectual-analítica de descifrar el sentido del texto y observar su estructura, lo cual no es posible si ignoramos que el contenido o el mensaje del emisor se halla estructurado por ciertos moldes conformativos –desde la versificación hasta la *lógica poética*- que han sido o pueden ser reglamentados. La crítica literaria se empeña también en develar en lo posible las intenciones del poeta y en esclarecer si el producto responde o no a sus propósitos gestativos originales. Por otra parte, la crítica literaria no se limita al análisis intratextual de su objeto de estudio, sino que se propone hallar la relación de la obra con el todo contextual de la cultura y vincularla, tras la comprensión e interpretación semióticas adecuadas, al “lugar cultural” que le pertenece. Para llevar a cabo todo esto, el examen minucioso de la “mecánica de los tropos”, de las partes constitutivas de la retórica (invención, disposición y elocución) y, de manera especial, de la posibilidad de una *lógica poética*, resultan herramientas imprescindibles. Mi poética ponía el acento en esta lógica, para combatir la crítica poetizante –de la cual Octavio Paz era el ejemplo más visible- y tratar de darle una base más seria, profunda y objetiva a la crítica literaria..

3) ¿Cuál era la idea de mi teoría poética juvenil sobre la esencia de la poesía? ¿Se trataba de puro entretenimiento, regocijo formal, metáforas sin

ventanas hacia la realidad como las mónadas de Leibnitz? ¿Era una nueva manifestación del *art pour l'art*, del que hablara el abate Bremond? Algunos dijeron que ésa era mi (nuestra) tendencia. No había tal. En la polémica del *arte por el arte versus el arte social*, mis ideas de entonces coinciden, aunque en manifestación larvaria y elemental, con las que sostengo ahora. Entonces decía, y hoy lo repito, que en general al *arte por el arte* le hacía falta *lo social* y que al *arte social* le hacía falta el *arte por el arte*. O sea que una interpretación limitada y mezquina de la concepción del *arte por el arte* “deshumanizaba” la obra poética, la convertía en adorno y la rebajaba al grado de mero juguete de la inteligencia y la sensibilidad. Y lo mismo con el *arte social*: una interpretación dogmática y vulgarmente utilitarista, lo transformaba en panfleto, proclama, poesía de tesis. Aunque parezca contradictorio, estaba a favor de *un arte por el arte de carácter social*. Es decir: un arte realizado con gran respeto y exaltación por lo intrínsecamente artístico, pero sin inmolar el contenido y sin dejar al significante –ausente de significado- en la masturbación de un infecundo esteticismo.

La impresión de *formalismo* o de *vanguardia formalista* que se daba a aquella poética –como alguien dijo- tenía, sin embargo, su explicación: la

mayor preocupación de entonces por la forma –la forma interna- , se debía, como resulta claro de lo ya expuesto, a la búsqueda de la *estructura lógica* del discurso lírico. No es que desdeñara el contenido e intentase amputar las partes *social e individual* de la creatividad. Nada de eso. Era una cuestión de énfasis exigida por el desarrollo (a comprobar) de la hipótesis de que existía una *lógica poética*.

## VI

Con respecto a lo precedente, se hallaba en mí (o en nosotros) una ambigua relación con el surrealismo. Por un lado me atraían sobremanera de éste el desorden de la realidad, el caos como director de escena, el inconsciente “balconado” por la escritura automática. Todo ello me apasionaba y llamaba permanentemente mi atención. Sentía que era una transfusión al arte del sueño y el delirio. La natural reacción contra el realismo romántico, parnasiano y simbolista (que ya había dado todo de sí) generaba su negación: el surrealismo –mejor denominado suprarrealismo-, el cual, con la ilogicidad de sus mensajes, no pretendía tanto hacer añicos lo real, cuanto crear una nueva realidad, supuestamente superior a la realidad común. La nueva realidad –o suprarrealidad- no estaba constituida por imágenes



irreales que simbolizaran esto o aquello. La *jirafa ardiendo* de Dalí, para poner un ejemplo, no significaba tal o cual cosa. No. La jirafa ardiendo no era sino una jirafa ardiendo y ya. Los poemas de Breton, Eluard, Aragon, Peret, Char, etc. no se desdoblaban –por lo menos en su inicio doctrinario– en elementos simbólicos y contenido simbolizado. El surrealismo no era, para decirlo pronto, la continuación del simbolismo, sino la ruptura con él. Lo que acabó por distanciarme del surrealismo, sus *Manifiestos*, su práctica y su auge generalizado fue la exclusión de la realidad en la creación. Así como en un momento me pareció espléndido que el surrealismo desplazara a las poesías romántica, simbolista y parnasiana, y pusiera en su lugar el inconsciente y sus alucinaciones, rechacé tajantemente, en otro momento, que el arte se identificara con las “suprarrealidades” –a las que veía yo simplemente como irrealidades– y dejara de lado el mundo real. No lo dije de esta manera, pero mi teoría poética, izando su concepto de la *irrealidad atemperada*, era una especie de *neo-simbolismo*. Aunque había puntos de contacto con el movimiento vanguardista –más con el creacionismo que con el surrealismo, más con el ultraísmo que con el estridentismo– mis intereses iban más por el lado, como ya lo he dicho, de las pesquisas en torno a la *lógica poética*, que por el lado de atrincherarse en un

delirio rupturista y defender un nuevo estilo iconoclasta y “novedoso”. Claro que se generó una nueva manera de escribir; pero tal cosa surgió, no porque buscara (buscáramos) formar parte de la vanguardia, sino porque utilicé (utilizamos) con reiteración los primeros procedimientos de producción lírica investigados. Nuestras “ocurrencias” o “hallazgos” poéticos influían, no cabe duda, en la investigación de una *lógica intrínseca en la labor creativa*; pero lo contrario también era cierto y cada vez más notorio: los estudios y desarrollos de esa **lógica** repercutían en lo que podemos llamar el *modo poeticista de pergeñar poemas*. Mi concepción de la creación poética por aquellos años consistía, por consiguiente, en llevar a cabo escrituralmente un desorden lírico, en hacer que tomara la palabra la destrucción de la normalidad, en darle rienda suelta a las criaturas de la fantasía, pero no para generar supuestamente *otra realidad* o hacer del sueño la esencia de la vigilia, sino para sugerir, simbolizar de nueva cuenta la realidad que nos rodea y nos define.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Esta postura me conducirá años después a las nociones de **poesía política** y de **realismo socialista**, las cuales dejé de lado más tarde al someter a crítica tanto lo que se entendía por realismo cuanto lo que se comprendía por socialismo.

## VII

Desde joven he sostenido que la poesía –en sus manifestaciones más importantes- tiene carácter cognoscitivo. La poesía no sólo nos produce placer estético, sino que nos permite conocer y conocernos. Y puede hacer ambas cosas porque tiene una forma y un contenido: una *forma* que sabe complacer a nuestra sensibilidad e inteligencia y un *contenido* que puede entrar en conocimiento de la realidad –en el sentido amplio del término- de manera distinta y a veces más exitosa que la ciencia y la filosofía. Hay, en efecto, tres formas de asediar el ser ( o la verdad) : la filosofía, la ciencia y el arte. Para decirlo de manera sintética: la *filosofía*, echando mano de una inferencia apodíctica<sup>8</sup>, al adentrarse y examinar las condiciones de posibilidad reales de toda operación científica; la *ciencia*, tratando de conocer la cosa tal cual es en sí misma y transitando perpetuamente de lo desconocido a lo conocido; el *arte*, enfrentándose a ambos grados (totalidad y niveles) por medio de atisbos, conjeturas, aluzamientos generados por la fantasía.

---

<sup>8</sup> Examinada por mí en mi *En marcha hacia la concreción*.

## VIII

Si en la ciencia y la filosofía los vehículos de aprehensión del objeto son intelectual-reflexivos, en la poesía y el arte en general es la *inspiración*, la cual no sólo permite al artista descubrir la belleza y su sinfín de modalidades, sino dar, en y por ella, con el *otro modo* de conocer y conocernos. Mas resulta importante subrayar que, por lo menos, o fundamentalmente, hay dos maneras de interpretar la inspiración: la *idealista* y la *materialista*. Si el idealismo en *epistemología* consiste en darle preeminencia al sujeto sobre el objeto, y en *ontología* a lo ideal sobre lo material, en el tema de la *inspiración* va por el lado de conferirle a ésta un origen no natural, sino sobrenatural. Antecedente de este punto de vista es la concepción socrático-platónica de los “anillos” (lo divino, el creador artístico, el intérprete, el público) que nos muestra que es la divinidad la que habla, en última instancia, por boca del artista. En una metáfora atrevida y original, Rubén Darío documenta lo anterior diciendo que los poetas son “pararrayos celestes” o, también podría decirse, “antenas para captar a Dios” (Huidobro). El concepto idealista de la inspiración es el que ha predominado durante siglos en el mundo de la cultura. El poeta que cree en él, no sólo se autoconcibe como *medium* de lo allende y numinoso,

y no sólo se siente espíritu elegido, sino que, creyendo sagrada su función, ve con desagrado, desdén o franco repudio a quienes, con estudios profanos e irreverentes, pueden examinar algunos aspectos del *modus operandi* de su creación. Yo, desde joven, me incliné por la interpretación materialista de la inspiración. Por entonces, espontáneamente; más tarde, de manera reflexiva y cuidadosa; pero en ambos casos, he sido y soy partidario de concebir la inspiración -que es un estado de ánimo especial- como una vivencia o conjunto de vivencias exaltadas y abiertas, dada su sensibilidad y penetración, para captar en ciertos momentos privilegiados la belleza y otros elementos -como el carácter epistémico que acompaña a la gran poesía- que hacen acto de presencia en y por ella. Si no hubiera tenido este concepto materialista de la inspiración -facultad a la que consideré como una de las aptitudes más fecundas y espléndidas- quizás no habría emprendido un examen de la *lógica poética*, bajo la suposición, que afortunadamente no tuve, de que el arte, todo él, en su esencia, es una dádiva de las deidades a los hombres. La poesía es, para mí, una práctica humana, demasiado humana.

## **SEGUNDA PARTE**

## I

En mi vieja teoría poética identificaba la creación literaria en general y la producción lírica en particular con la *figuración*. A diferencia de la aprehensión filosófica o científica, que busca “reproducir”, “copiar” o “reflejar” lo dado, la poesía, inconforme con ello, asimila, tematiza, entra en posesión de lo percibido, imaginado o soñado, lo convierte en *figura* y lo plasma en el papel. Pensaba yo que la figura podía desglosarse en dos manifestaciones principales: la *imagen* y la *metáfora*.<sup>9</sup> Si se hace una lectura cuidadosa de un puñado de poetas significativos, se advierte que en unos predomina la figuración imaginativa y en otros la figuración metafórica. La imagen, a su vez, podía dividirse en dos especies: reales e irreales (fantasiosas).<sup>10</sup> Cuando Luis G. Urbina escribe:

**Una bandada de aves por las espacios sube;  
decora la brillante blancura de la nube  
y mancha el inviolado zafir de la extensión,**

---

<sup>9</sup> Es de observar que este punto de vista –dividir el concepto *figura* en dos especies- no coincide con muchos de los planteamientos estructurales de hoy en día. Pero a mí me resultó apropiado allá en mi adolescencia y creo que, dada su utilidad, no es desdeñable.

<sup>10</sup> Las imágenes oníricas son, en cierto sentido, irreales (cuando se las compara con la realidad) y en otros reales (porque se derivan de un sueño verdaderamente tenido).

nos pasa ante los ojos una serie de figuras (bandada de aves, brillante blancura de la nieve, etc.) que son *imágenes reales*.

Si Maples Arce dice:

**el silencio amarillo suena  
sobre mis ojos,**

nos presenta una *imagen irreal*, conformada por un oxímoron (el silencio...suena) y una sinestesia (el silencio suena...sobre mis ojos).

Los poetas paisajistas mexicanos –por ejemplo el Padre Montes de Oca, Joaquín Arcadio Pagaza y, en alguna medida, Manuel José Othón- utilizaron el primer tipo de figuración: el de las imágenes reales, porque su poesía –como las pinturas de un Ruysdael o un José María Velasco- pretende reproducir una determinada conformación de la naturaleza y detener en ella la fluidez del tiempo.

Las imágenes irreales –que pueden ser oníricas, fantásticas o una mezcla de ambas- hacen frecuentemente su aparición en algunos poemas en prosa que dirigen los ojos o el corazón más a los sueños que a la realidad cotidiana. Léanse, por



ejemplo, *Mi vida con la ola* de Paz, *El año I del mundo sin mar* del que esto escribe o *El solipsista* de Fredric Brown, para advertir que la figuración no va por el lado de las imágenes reales –como en el caso de la poesía de paisaje o de los poemas costumbristas–, sino de una *sobrerrealidad* que puede ser simbólica (y retornar con ello a la realidad) o que vive la pretensión de autosustentarse e “inventar” otra realidad.

La figuración metafórica es una suerte de irrealidad. Pero es tal cosa si y sólo si la deslindamos del símil (o analogía). Un símil nos dice, verbigracia, el *espejo se parece a un charco de agua*. En efecto, aunque el espejo y el charco de agua son dos objetos distintos, no cabe duda de que se parecen (ni siquiera tenemos que decir en qué) y, por tanto, la similitud (efectiva) cae del lado de las imágenes reales. Mas aunque esto sea así, el símil representa, permítaseme tal forma de decirlo, la *prehistoria de la metáfora*. Y es que la esencia oculta (pero también visible) de la metáfora es la analogía. La metáfora es un símil enmascarado. La forma en que un parecido se vela y se convierte en metáfora es muy sencillo: se realiza en y por la cópula verbal. En lugar de decirse, entonces, *el espejo parece a un charco de agua*, se asienta: *el espejo es un charco de agua*. Hay metáforas que se repiten y repiten, que carecen de originalidad y que, por pasar de mano en mano, podemos calificarlas de *manidas*;

pero hay otras que, aunque se hallan constreñidas al sencillo molde de una metáfora elemental, son novedosas y sorprendentes. Dejemos hablar a Pellicer:

**Los chicozapotes  
“lentos de cosas de mujeres”.**

O también:

**las que usamos ropa interior de seda  
dijo una soberbia guanábana.**

En ambas figuras, el símil se halla encubierto. Se trata, pues, de dos metáforas. Pero el “ojo poético” de Pellicer “halla” analogías insospechadas<sup>11</sup>, que pasan inadvertidas al común de los mortales. Ya desde aquí, en este nivel primario de la construcción poética, advertimos que no basta saber qué son las metáforas y hasta ser un diestro *metaforizador* para ser poeta, como tampoco basta conocer el arte del verso y ser un hábil *versificador* para ser poeta.

La metáfora es, entonces, y a diferencia del símil, una irrealidad; pero una irrealidad que no se confunde ni se puede equiparar con una irrealidad contradictoria, que resulta franca y decididamente ininteligible. Si decimos: *la piedra es un río* nos hallamos con un

---

<sup>11</sup> En un “hallar” que colinda con el “inventar”.

pequeño caos ontológico porque la proposición no nos brinda ningún común denominador que nos permitiese comprender por qué dos objetos distintos se identifican. Pero cuando Herrera y Reissig nos musita:

**Manchó la soñadora transparencia  
de la tarde infinita el tren lejano,  
aullando de dolor hacia la ausencia,**

visualizamos que la identificación entre **un tren que va hacia la ausencia** y **un** (sugerido) **animal que aúlla** no es una contradicción ininteligible, porque entre un término y el otro hay un elemento tácito –el silbato del tren- que corrige cualquier impresión de hermetismo y oscuridad. No se trata, por consiguiente, de una contradicción flagrante sin más o de una irrealidad sin asideros en el mundo cotidiano, sino de **una irrealidad disminuida**, si se me permite decirlo así. Una irrealidad disminuida porque la identificación de dos objetos separados queda atemperada por una sugerencia: la de que, puesto que se parecen, pueden ser confundidos. Si decimos: **rehilete, estrella en la mano del niño**, la irrealidad que identifica **el rehilete** y la **estrella** tiene detrás suyo una sugerencia (el parecido entre ambos objetos) y una exageración (tanto se asemeja una cosa con otra que son lo mismo). Esta sugerencia-exageración, que se da entre

bambalinas, es lo que, para decirlo de manera figurada, atempera la irrealidad.

## II

Hay que confesar, sin embargo, que la dicotomización de las *figuras en imágenes y metáforas* es un tanto artificial, porque todas las metáforas –en el sentido que acabamos de ver- son imágenes o figuraciones imaginativas. Pero la diferenciación anotada es válida o pertinente si tomamos en cuenta que, aunque todas las metáforas son imágenes, no todas las imágenes son metafóricas. Por eso el tipo de nexo existente entre las imágenes y las metáforas no es otra que la relación entre género y especie. La imagen es el género porque es creación de una de las facultades anímicas fundamentales: la imaginación. La imaginación –en sus creaciones y recreaciones- reproduce, actualiza o anticipa lo real; pero también se inspira en el sueño, se transforma en fantasía y roza lo irreal. La metáfora como *irrealidad atemperada* es un producto de la imaginación, por eso los elementos que la componen –expresos o tácitos- son imágenes; pero imágenes sometidas a cierta disposición y técnica, ya que la metáfora –como las otras figuras retóricas- es una de las *formas-internas-del-contenido-poético*.

La metáfora es, efectivamente, una más de las figuras retóricas; pero ocupa un lugar especial entre ellas. Veamos por qué. Los tropos desempeñan, me parece, tres funciones principales: unos operan como *licencias gramaticales*, otros como *elementos de elegancia del lenguaje* y otros más como *juegos de palabras*. En el primer grupo podemos mencionar (además de la metáfora) la sinécdoque, la metonimia, la dilogía, la hipálage, la hipérbole, la hipotiposis, la metagoge, el oxímoron, la prosopopeya, la sinestesia, la ironía, etc. En el segundo, la anadiplosis, la anáfora, la aliteración, la catáfora, la epanadiplosis, la epífora, el hipérbaton, el poliptoton, etc. Y en el tercero, el calambur, la paronomasia, el retruécano, el palíndromo, etc.

De la misma manera que existen *licencias poéticas* – decir *do* en vez de *donde*, convertir un bisílabo como *brioso* en el trisílabo *brioso* colocando unas diéresis en la i, etc.- hay también *licencias gramaticales*. Estas licencias rompen consciente y deliberadamente con la logicidad de la gramática. La gramática es, en efecto, el *ser otro* de la lógica. No sólo pensar bien es condición necesaria para hablar y escribir bien, sino hablar y escribir bien es presupuesto obligatorio para pensar bien. No hay únicamente una lógica de la sintaxis, sino una sintaxis de la lógica, etc. Pero hay

ciertas expresiones que, aunque rompan con la gramática (y, por ende, con la lógica), nos brindan una idea, una figuración o una imagen privilegiada que el uso aséptico de la gramática no puede ofrecer. Rompen con la *lógica-como-estructura-del-pensamiento* para convertirse en indicios, muestras iniciales de una *lógica poética*. ¿Qué son, por ejemplo, la *metonimia* y la *sinécdoque*? La *metonimia* es el tropo consistente en nombrar una cosa con la designación de otra cuando se trata de causa a efecto (*un sol abrasador*, en lugar de un calor solar abrasador), de continente a contenido (*se bebió un vaso de limonada*), de signo a cosa significada, de materia a objeto, etc. La *sinécdoque* es tomar el todo por la parte o viceversa (*cien velas* en vez de cien barcos de vela). Adviértase que, en sentido estricto, tomar una cosa por otra o la parte por el todo, son errores lógicos y licencias gramaticales; pero su uso no sólo permite al poeta ampliar sus formas expresivas, sino hacerlo con la gallardía de la utilización de *irrealidades atemperadas*. Afortunadamente el poeta, el lector y todo mundo poseen la capacidad sintética que permite espontáneamente percibir que el efecto sustituye a la causa o que la parte representa al todo.

Los tropos del segundo grupo no son licencias gramaticales ni violan los principios de la lógica. Su función es simplemente engalanar el lenguaje y

ductilizar el estilo. Escogeré tres casos: la *anadiplosis*, el *poliptoton* y la *anáfora*. La *anadiplosis* es la repetición de un vocablo al final de un verso o una frase y al inicio del siguiente. Ejemplos:

**Las alamedas se van,  
pero nos dejan el viento.  
El viento está amortajado  
a lo largo bajo el cielo.**

(F:García Lorca)

**Ya estás desnuda como un poco de agua.  
Como un poco de agua que cayera  
sobre las tímidas rodillas  
desnudas de la primavera.**

(C.Pellicer)

El **poliptoton** es el empleo cercano de varias formas de la misma palabra. Por ejemplo:

**Sabia virtud de conocer el tiempo;  
a tiempo amar y desatarse a tiempo;  
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...  
que de amor y dolor alivia el tiempo”.**

(R.Leduc)

La *anáfora* es la repetición de una o más palabras al inicio del verso o del discurso. Ejemplo:

**“Te has interpuesto para darme el paso  
 Sólo te has hecho peso para clavar un eje  
 Sólo te has hecho muro para abrirme una puerta  
 No has cerrado lo abierto eres su entrada  
 Sólo me envuelves para que florezca  
 Sólo me aíslas para que navegue.**  
 (Tomás Segovia)

Los tropos del tercer grupo son francos juegos de palabra. El *calambur*, vocablo de origen francés, se basa en la repetición de una palabra o una frase que unida significa una cosa y separada otra. Ejemplos:

**Y mi voz que madura  
 Y mi voz quemadura  
 Y mi bosque madura  
 Y mi voz quema dura**  
 (X. Villaurrutia)

**Pero si yo rectifico,  
 con el pico de mis versos  
 a este Lopico lo pico.**  
 (L. de Góngora)



**Y llego apenas cuando llego a penas**  
(*Calderón de la Barca*)

**Y tahures muy desnudos**  
**con dados ganan condados**  
(L.de Góngora)

La *paronomasia* habla de la semejanza entre dos o más vocablos que, salvo una vocal, tienen todas las letras iguales. Por ejemplo: *jácara* y *jícara*. Hay un juego paronomástico que consiste en hacer un listado de cinco palabras que sólo difieren en que cada una emplea una vocal diferente. Por ejemplo: masa, mesa, misa, moza, musa.<sup>12</sup> El *palíndromo*, en fin, es la confección de una frase que lo mismo puede leerse de derecha a izquierda que de izquierda a derecha: por ejemplo:

**Are cada Venus su nevada cera.**

Aunque todas las figuras retóricas tienen la pretensión de engalanar el estilo –por más que a veces resultan, en mal uso, contraproducentes-,<sup>13</sup> sólo las que integran el primer grupo traen consigo una cierta

<sup>12</sup> La única excepción es, como puede advertirse, moza que no se escribe con s sino con z; pero como hay una analogía de sonido, el juego –o el juguete semántico– lo permite... por lo menos en México y otros países hispanoamericanos.

<sup>13</sup> Como lo documenta el Fray Gerundio de Campazas del padre Isla.

mutación lógico-gramatical que, ya lo dije, cae del lado de una irrealidad; pero de una irrealidad resignificada hasta ser inteligible por la capacidad sintética del individuo que advierte sin dificultades que la parte tomada por el todo es el todo-significado-por-la-parte o que el efecto tomado por la causa es la causa-significada-por-el-efecto. En mi texto de juventud, tenía la convicción de que, de toda la tropología, sólo la metáfora tenía carácter dinámico y acumulativo. Veía las demás figuras retóricas –en la medida en que me ocupé de ellas- como meros ornamentos del lenguaje, con carácter estático o repetitivo. Ahora ya no estoy seguro de tal cosa. Pienso que también hay allí un filón que debería ser analizado, si se pretende ir a la búsqueda de la *lógica poética* que sirve, multilateralmente, de infraestructura al único factor de la producción literaria que escapa a la codificación: el contenido.

### III

Si la metáfora más simple, diferenciada ya de la similitud, es una primera manifestación de la *irrealidad atemperada* (porque “suaviza” con una analogía tácita la identificación de dos entes), la metáfora compuesta, contenedora no sólo de una *analogía* sino también de una *diferencia*, atrajo la

atención de mi teoría poética de juventud y se convirtió incluso en la célula de mis investigaciones al respecto. Meditemos en este endecasílabo de López Velarde:

### **El relámpago verde de los loros.**

¿Qué hallamos en él? Antes que nada, una *contradicción* o una irrealidad: la *identificación entre dos distintas realidades empíricas*. Encontramos también una *semejanza* tácita: el deslumbramiento o resplandor fugaz que producen ambos elementos. Y salta a la vista, asimismo, una *diferencia*: la de este relámpago verde que son los loros y la de los relámpagos en general. El verso nos está diciendo que los loros son relámpagos, *pero* verdes... La fórmula de este tipo de metáforas –tan empleadas por el culteranismo y el conceptismo, para no hablar de Petrarca, Cavalcanti o Dante– es, pues, *contradicción-semejanza-diferencia*. Si se toma en cuenta esta fórmula –perteneciente a la *forma interna* del contenido lírico– y se hace una lectura de poemas fundamentales de la lírica mexicana (el *Primero sueño* de Sor Juana, la *Muerte sin fin* de Gorostiza, la *Suave patria* de López Velarde y *Piedra de sol* de Octavio Paz) se constatará, con su reiterada presencia, el inagotable interés que despierta en nuestros poetas. Claro que en estos poemarios hay muchas, muchísimas

cosas más: pero este indicador primario de que hay una lógica poética puede ser rastreado en esos grandes poemas.

En mi texto decía yo: “Una explicación parcial puede modificar, en el tipo A (dos objetos fusionados), la identificación óptica, ya sea por una característica del primer sujeto (caso A1) o por una característica del segundo (caso A2)”. Ejemplo:

**el tren es una ráfaga de hierro**  
(Maples Arce).

Aquí aparece la estructura metafórica ya analizada: la identificación de *tren* y *ráfaga* (tipo A) y la *diferenciación* del segundo objeto con las *ráfagas* en general, mediante una característica distintiva tomada del primer sujeto *tren* (perteneciendo, por tanto, a A1). Otra forma de decir lo mismo es: el tren es una ráfaga, *pero* de hierro.

Pongamos el mismo ejemplo con una ligera variación:

**La ráfaga es un tren de viento.**

Ahora, aunque reaparece la identificación de *ráfaga* y de *tren* (tipo A), la *diferenciación* del segundo objeto con los *trenes* en general se lleva a cabo mediante una

característica distintiva tomada del primer sujeto *ráfaga* de este verso –que antes era el segundo– (perteneciendo, por tanto, a A2). Otra forma de decir lo mismo es: la ráfaga es un tren, *pero* de viento.

Si se comparan las dos metáforas:

**El tren es una ráfaga de hierro**  
y  
**La ráfaga es un tren de viento,**

se advierte que poseen la misma estructura y que sus diferencias (A1 y A2) dependen tan sólo de si la nota distintiva proviene del primer sujeto o emerge del segundo –que en la inversión se convierte en primero.

Pero hay de metáforas a metáforas. Si se dice:

**La nube es un aéreo ramillete de flores,**

se cumple con todas las exigencias de la metáfora de semejanza y diferencia; pero es un verso que carece de vigor y originalidad. Si leemos, en cambio:

**en las cumbres peladas del insomnio**  
(Gorostiza)

o:

**El caimán es un perro aplastado**  
(Pellicer)

o:

**Padre polvo, sandalia del pobre,**  
(Vallejo)

la misma forma en los tres casos es el vehículo de un contenido interesante y hasta sorprendente.

Conviene aclarar que las metáforas A1 y A2 o, lo que tanto vale, aquellas que implican una semejanza y una diferencia, no exigen una manera rígida de escribirse, sino que pueden ser expresadas en diversas formas, sin cambiar, o casi, su esencia. En lugar de decir, verbigracia, “*El caimán es un perro aplastado*”, se puede asentar: *el perro aplastado de un caimán* o *caimán, perro aplastado* o *perro aplastado: caimán*, etc. Lo mismo ocurre con las distintas fórmulas que va descubriendo y examinando la *lógica poética*... El poeta, el gran poeta, no sólo es el que da con metáforas brillantes, novedosas y profundas, sino *con la forma pertinente de expresarlas*.

## IV

Para entender cabalmente estas metáforas de semejanza-diferencia (metáforas S-D) conviene hacer notar que la relación entre dos o más objetos puede realizarse en tres niveles: *desemejanza, semejanza e identidad*. Es frecuente en la poesía moderna que se dé la forma de símil o de metáfora a una relación de objetos carente de analogía. Si digo: *¡Qué semejantes son tus ojeras y el columpio!* (con forma de símil) o *Rugido de león, lección de geometría* (con forma de metáfora), se parte de una desemejanza (tratada gramaticalmente como si fuera su contrario) y el resultado de ello no puede ser sino una *irrealidad*; y una irrealidad ininteligible, sin ninguna suerte de atemperación.

En mi libro de juventud daba el nombre de seudometáforas a las figuras en que aparecía una desemejanza con visos de parecido o dentro de la forma gramatical propia de la analogía. La frase de Maples Arce “*el manicomio de la tarde*” no es una metáfora, sino una seudometáfora porque el parecido entre ambos sustantivos brilla por su ausencia. No obstante, una seudometáfora puede ser destruida y transmudada en metáfora, si introducimos un elemento que explicita (o disminuya) la irrealidad de la desemejanza, como en este caso:

**El silencio de los pájaros  
rompió de golpe  
el manicomio de la tarde.**

¿Qué hay aquí? 1) una semejanza (tarde/manicomio), 2) una metáfora A1 tácita: *la tarde es un manicomio de chillidos de pájaros* y 3) una implicación a contrario: *la tarde deja de ser un manicomio debido al silencio de las aves*.

Son muy diferentes, entonces, la *metáfora* y la *seudometáfora*: la **metáfora** trae consigo una analogía, la devela, la carga a costas espontáneamente; la *seudometáfora*, aunque posea la forma gramatical del símil o de la metáfora, no puede ocultar la ausencia de parecido entre objetos que compara. Sin embargo, como lo acabamos de ver, puede existir un proceso creativo subsiguiente que atempera la irrealidad analógica de la *seudometáfora*.

A veces es la *diferencia* la que revela la semejanza de dos objetos que al compararse parecían no tener nada en común. Si decimos, con Góngora, que las aves son:

**cítaras con plumas,**



aunque hagamos a un lado la diferencia (con plumas) salta a la vista la semejanza (las aves parecen cítaras). En cambio si escribimos:

**el miedo es un perro,**<sup>14</sup>

nos hallamos no con una semejanza sino con una desemejanza. Mas si completamos la alocución asentando:

**el miedo, bestia que muerde nuestros pies,**

advertimos que la diferencia (bestia *que muerde nuestros pies*) “aclara” la semejanza que el poeta advierte entre objetos tan disímiles como los enunciados.

Otro ejemplo. Si escribimos: **el hombre es una nube**, estamos creando una pseudometáfora; pero si, con Luis Cernuda, completamos la frase diciendo: “**El hombre es una nube con sueños de viento**”, la desemejanza se atempera y se convierte en “semejanza”, lo cual corrobora mi observación de que, *en no pocas ocasiones recae en la diferencia la función de generar o sugerir la semejanza*.

---

<sup>14</sup> Las desemejanzas **objetivas** pueden ser, es obvio, convertidas por los sujetos perceptivos en semejanzas efectivas captadas por cada quien (o sea semejanzas **subjetivas**).

Y uno más, por último:

**Al caminar, me pisa los talones  
el polvo, ese perro enharinado.**

La ininteligibilidad que acarrea la identificación pseudometafórica del *perro* y *el polvo* queda transformada en *irrealidad disminuida* por el tratamiento implicado en los versos del ejemplo.

La metáfora conlleva una irrealidad, decía más arriba, porque aunque dos cosas sean parecidas, la analogía entre ellas, desde el punto de vista lógico, no puede ser el asidero para una identificación. En todos los casos, la metáfora confunde deliberadamente dos objetos, los asimila, a pesar de sus diferencias, *porque son o resultan parecidos*. Implica, pues, una *irrealidad* –unir lo semejante, atropellando las distinciones- y, junto con ella, una *ficticia identificación* llevada a cabo en y por la cópula verbal y otras formas de inherencia proporcionadas por la gramática. Pero además de esta **identidad** que presupone la metáfora, o que incluye entre sus elementos estructurales, existe una suerte de metáfora o de desarrollo metafórico que tiene en la *identificación* su base operativa. La fórmula que registraría este proceso sería: A se parece tanto a B que es B, y es tanto B que tiene y hace lo mismo que B.

He aquí un ejemplo:

**El viento, parvada de invisibles pájaros,  
hinca sus patas en las ramas del árbol  
para descansar: ahí, si nadie lo asusta,  
se queda inmóvil.**

El poema, que se inicia con una metáfora SD, una vez que ha confundido deliberadamente el viento con los pájaros, muestra que éste, como ellos, se cansa de volar, pero afortunadamente las patas le permiten descansar en un árbol, del que no se moverá, también como los pájaros, si nadie lo asusta.

Uno más:

**Mi espejo...  
se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.  
(V.Huidobro).**

La metáfora *espejo/arroyo* lleva a que el espejo, arroyo ya, se aleje del cuarto.

La creación poética puede darse, en resumidas cuentas, en tres estadios: *realidades, irrealidades e irrealidades atemperadas*. Estos estadios pueden ser reducidos a

dos: *imágenes* y *metáforas*. Las imágenes pueden ser **reales** o **irreales**. Las metáforas son en todos los casos, *irrealidades disminuidas*: lo mismo si se hace referencia a una sola metáfora, la más sencilla que nos imaginemos, que si se alude a ciertos encadenamientos de metáforas más o menos complicados.

## V

Es interesante subrayar el hecho de que, históricamente, estas maneras distintas de crear predominan en ciertas épocas y en otras no. En la poesía del barroco español se impone la *metáfora sobre la imagen*. Eso ocurre lo mismo entre los **culteranos** –Góngora, Carrillo Sotomayor, el conde de Villamediana, Valdivieso- que entre los conceptistas - Quevedo, Gracián.. Otro tanto sucede en la poesía novohispana del siglo XVII: lo mismo Sor Juana, que Luis Sandoval y Zapata y que Antonio de Guevara, entre otros, emplean de manera sistemática la metáfora.

Como se sabe, la reacción contra el barroquismo estuvo representada en España, durante el siglo XVIII, por un neoclasicismo influido por el clasicismo francés. Autores como Manuel José Quintana, Mariano José de Larra, para no mencionar sino dos de

los más significativos, no sólo rompen con los cultistas y conceptistas e inauguran una poesía donde se deja sentir el tono patriótico y social, sino que prefieren echar mano, más de las imágenes *realistas* que de las *metáforas*, sobre todo las complicadas y exuberantes. Algo semejante ocurre con los neoclásicos mexicanos (que se hallan influidos por los españoles y, a través, de ellos, por los franceses). Manuel José Quintana influyó, por ejemplo, a Andrés Quintana Roo y a Manuel Sánchez de Tagle, y estos autores hacen también a un lado la metáfora -la construcción sistemáticamente metafórica- y emplean en su lugar imágenes tomadas de la realidad o la mitología que convienen mejor a sus propósitos de llevar a cabo una poesía cívica, favorable al movimiento insurgente y a la lucha por la independencia.

El romanticismo, tanto el español como el mexicano, reacciona, en cierta medida, contra la poesía épica, civilista y patriótica, y se manifiestan en pro de una cuerda lírica, subjetiva e individual. De Bécquer a Campoamor, pasando por Núñez de Arce, por un lado; y de Fernando de Calderón y Rodríguez Galván a Juan de Dios Peza y Manuel Acuña, por otro, se advierte que hay también una transformación de la figuración y de los moldes retóricos utilizados: sin abandonar la imagen se retoma la metáfora; pero la imagen continúa

siendo la imagen real y la metáfora es, en general, la simple metáfora basada en una analogía tácita:

**Cuando me lo contaron sentí el frío  
de una hoja de acero en las entrañas...**

Enterarse de una traición equivale, en efecto, a sentir “el frío de una hoja de acero en las entrañas”. El romanticismo revaloriza el empleo de la metáfora. Mas esta última, tanto en los románticos de allá como en los de acá, readquiere su papel de figura retórica, de un tropo entre otros. La diferencia con el barroquismo al respecto es mayúscula: mientras la metáfora es el *núcleo esencial* de la producción lírica del barroco, es apenas un recurso, al lado de otros, del poeta romántico.

En México no sólo hay una primera generación de neoclásicos (M. Martínez de Navarrete, A. María Ochoa, A. Quintana Roo y F. Sánchez de Tagle), que son *pre-románticos*, sino una segunda generación de ellos (I. Montes de Oca, “Ipandro Acaico”; J. Arcadio Pagaza, “Clearco Meonio” y, en buena parte, M. José Othón), que son *post-románticos* y *pre-modernistas*. Esta última manifestación del neoclasicismo, aunque restringe aún más el uso de la metáfora, no deja de emplearla. Pero, la verdad sea dicha, sin ningún viso

de originalidad y sorpresa. Estos autores parecerían coincidir con Aristóteles cuando le echa en cara a su maestro el empleo de metáforas. “Todo aquello que se expresa en metáforas –llega a decir- deviene oscuro”. El modernismo y las vanguardias cambian nuevamente toda la concepción poética...y la metáfora, como *sistema de producción lírica*, es reivindicada de nuevo.<sup>15</sup>

## VI

Según mi poética juvenil hay dos tipos de irrealidad: la inteligible y la ininteligible. La segunda se identifica sin más con la *contradicción* y la primera con una *contradicción disminuida*. La contradicción puede ser sometida a un doble proceso modificador: la *explicación* –que la torna a la realidad- y la *disminución* –que, sin negar la contrariedad, la atempera y la vuelve “inteligible”.

En mi texto decía: “hay que tener presente que no toda fusión de dos sustantivos significa contradicción, choque óptico. Si se afirma, verbigracia, *rey poeta*, no existe contradicción; pues poeta (un sustantivo

---

<sup>15</sup> Todos estos cambios de concepción poético-formal y sintaxis lírica están condicionados por la historia; mas aunque estoy lejos de desconocer tal conexión, no me detengo a esclarecer el punto porque va más allá del tema que me interesa tratar aquí.

adjetivado) no contradice, sino completa, la esencia del primer término”.

Y añadía: “Para analizar el choque de los seres concretos, puedo decir que todos los objetos naturales tienen una forma (acompañada de acciones características o posibles) y una materia determinada. Cuando se unen dos ideas nacidas de dos impresiones reales surge una irrealidad. Si tales ideas se han fusionado con sus dos factores que, en sentido óptico, son los esenciales (forma y materia), se realiza una contradicción, un choque; si sólo se les une por la forma o se les aúna por el contenido, se hace una *irrealidad inteligible*”...

Si escribimos: *la amapola es un lagarto*, el resultado es una *contradicción ininteligible*, porque estamos identificando un objeto con otro, tanto desde el punto de vista material como desde el punto de vista formal. Si, en cambio, apuntamos: *flauta, barro espiritual*, unimos dos objetos (*flauta* y *barro*) que, aunque poseen la misma materia, tienen forma y acciones distintas. O si decimos: *vaho, humareda del frío*, identificamos dos formas y acciones (*vaho* y *humareda*), por más que posean diferente materia. En estos dos ejemplos no deja de existir, desde luego, la irrealidad. En sentido estricto no se puede identificar el barro que hay en el suelo con la flauta, ni el vaho con



el humo; pero es una *irrealidad* a la que puede considerarse, en cierto sentido, como *inteligible*, porque el tratamiento metafórico que conlleva atempera el choque entitativo.

El hombre no es sólo un combinado de *materia* y *forma* (o de carne, etc., y forma corporal), sino de *materia* y *forma* por un lado y *psiqué*, por el otro. Ya en mi juventud discrepaba de la identificación aristotélica de la *forma* y *el alma* en el hombre. Para mí la materia humana era su cuerpo, su forma la modalidad y la manifestación externa de éste y su “espíritu” el producto de la materia altamente organizada. Si identificamos al individuo, al hombre o la mujer, con otro objeto, sin separar en tal choque el triple carácter definitorio de aquél, el resultado es una contradicción flagrante e incomprensible. Si decimos: *Juan es una nebulosa*, tal verso puede ser “interpretado” subjetivamente de múltiples y diferentes maneras; pero *en sí mismo*, sin ningún elemento de atemperación, es sin más ni más una irrealidad ininteligible. En cambio, si atribuimos a las cosas o a los animales alguna o algunas de las características humanas –sean materiales o espirituales- resulta una irrealidad “inteligible”. Tal el caso de los animales que, en los apólogos, piensan, hablan, sienten y actúan como los humanos. Esta es la razón por la que podemos asentar que el mundo de las

fábulas –desde el Panchatantra (y antes de él), hasta Esopo y todos sus descendientes-, el empleo de las prosopopeyas, y toda la producción de alegorías antropomorfizadoras, implica una metáfora –una irrealidad disminuida hasta ser “inteligible”- que compara e identifica el animal que reflexiona, la piedra que sueña y la estrella que declama, con el hombre, propietario ineludible de tales características.

## VII

No sólo existe una interpretación espiritualista de la inspiración, contra la que me pronuncié desde joven, sino también una concepción idealista de la metáfora, sobre la cual deseo decir unas palabras. Hay autores, como H.A. Murena, que afirman: “La metáfora consiste en romper las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en un contexto en el cual –gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento- cobran nueva vivacidad, componen otro mundo”.<sup>16</sup> Podríamos coincidir con este planteamiento. Pero Murena ha dicho también: “en la metáfora se ‘lleva’ (*fero*) ‘más allá’ (*meta*) el sentido de los elementos concretos empleados para forjar la obra. ¿Se llevan más allá?: llevar más allá lo sensible y

---

<sup>16</sup> H. A. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Libros del Laberinto, 47, UAMA, México, D.F., 1995, pp.34-35.

mundano significa traer más acá al Otro Mundo”.<sup>17</sup> Para Murena la función básica de la metáfora es, pues, mediar entre este mundo y el otro. Según él, cuando las asociaciones cotidianas son conducidas por el procedimiento metafórico más allá de su sentido, “acercan el universo que está más allá de los sentidos”.<sup>18</sup> Para mí la producción metafórica discurre toda ella en la mundanidad. Es cierto que rompe con el “uso común de los elementos concretos”, que produce choques ópticos y se instala en la irrealidad; pero su función –como figura central de la tropología- no es, no puede ser un puente entre lo natural y lo supuestamente sobrenatural, sino una de las manifestaciones más contundentes y fecundas de la *poesis* humana.

## VIII

La pregunta de ¿cuántos tipos de metáfora existen? es muy difícil de responder porque esta figura literaria aparece en múltiples y diversos sitios. Existen vocablos –o elementos “atómicos”- que desempeñan el papel de metáforas: tal el caso, por ejemplo, de las *onomatopeyas*. La expresión *kikirikí* nos remite a un gallo, el *tic tac* a un reloj, el *aullido* al sonido gutural

---

<sup>17</sup> Ibid., p.34.

<sup>18</sup> Ibid., p.35.

del lobo o el perro. Hay también lo que he llamado *palabras-metáfora*, es decir, pequeñas oraciones – generalmente formadas por dos vocablos- que se constriñen hasta formar una palabra que contiene una metáfora. En algún sitio he hablado de *chispiérnagas*, *ascotenes* y *luzigres*. La primera palabra es una síntesis de *chispas* y *luciérnagas*, la segunda de *asco* y *tlaconetes* y la tercera de *luz* y *tigres*. La primera nos habla de que las *luciérnagas son chispas* porque se parecen a ellas. La segunda de que los *tlaconetes son (o dan) asco* porque nos producen tal sentimiento. La tercera que los *tigres son luz* porque se asemejan a ella.

Además de *palabras-metáfora*, existen *poemas-metáfora*, y no pocos, como **El barquero** de Emile Verhaeren, las *Parábolas* de González Martínez y varios de los poemas de Rubén Bonifaz Nuño, como lo hace notar Jaime Labastida en su importante texto *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. A los poemas-metáfora, es decir, a los poemas que, diciendo una cosa, simbolizan otra o que –por medio de una analogía tácita- se convierten en un significante general que remite a un significado sugerido, yo los llamaría *alegorías*. Y asimismo existen *libros-metáfora* o libros que en su conjunto conforman una gran alegoría como *El proceso* y *El castillo* de Kafka, *El perfume* de Süskind o *El ensayo sobre la ceguera*

de Saramago, para no mencionar sino cuatro textos en los que se advierte con toda nitidez este proceso de significación translaticia.

Pero también puede haber metáforas que se ubiquen en un sitio más particularizado: por ejemplo *metáforas-adjetivo*. López Velarse habla de golondrinas con “*picos alfareros*”, o de un cubo de cuero que gotea “*su gota categórica*” o de “*minutos fraudulentos*”. Hay asimismo *metáforas-verbo*. Jesús Arellano dice: “*alóndrate* en mi pecho”. Yo escribí en algún sitio: “quiero que se *durazne* tu cutis a mi tacto”.

La metáfora puede ir unida, desde luego, a otras figuras retóricas. En este ejemplo:

**La oreja luce su signo de interrogación  
ante el estruendoso silencio,**

hay una metáfora (*oreja/signo de interrogación*) y un *oxímoron* (*silencio estruendoso*).

En este otro:

**Alguien, ante un cuadro, musita:  
¡increíble Rembrandt!  
Y alguien, ante un crepúsculo,**

**murmulla: ¡increíble natura!**

Aquí hallamos una metáfora (semejanza entre *el que admira un cuadro* y *el que admira un crepúsculo*) y una metonimia (tomar el efecto por la causa).

Un ejemplo más:

**Vano el vino  
que se sube  
como fuego de artificio.**

Aquí nos hallamos con un símil sugerido (vino que se sube *como* fuego de artificio) y una pequeña paronomasia (*vano vino*).

Otro ejemplo:

**Entre más se aleja su voz,  
más claramente la oigo,  
desde que aprendí a sintonizarte,  
corazón.**

Aquí la metáfora (**corazón** y –elemento tácito- *estación radiofónica*) se mezcla con una paradoja (*entre más se aleja su voz más claramente la oigo*).

La metáfora tiene un lugar privilegiado entre las figuras retóricas porque no es estática, sino dinámica, porque puede asumir mil y una formas, porque le es dable ser no sólo una célula, un comprimido creativo, un átomo espectacular, sino un tejido, una red, un procedimiento. En cierto sentido puede tener el *don de ubicuidad* cuando al poeta no le satisface la reproducción realista de la naturaleza, los sentimientos y las costumbres, sino que en la retorta de la imaginación combina, une y separa, pone en *epojé* el espacio y el tiempo y, como el sueño, se convierte en la señora del caos... Dada la importancia, la significación y el peso histórico de la metáfora, la idea de que existe una *lógica poética* tiene que comenzar por examinar qué es, cómo se construye, cómo opera la metáfora, cuáles son sus variantes, y qué formas puede asumir.

Los verdaderos poetas no se limitan a dar con una metáfora, sino con la forma original y pertinente de decirla. La metáfora es, entonces, sólo el fundamento del hallazgo, pero este último desborda con mucho la *analogía tácita* que implica esta creación.

Cuando Gorostiza dice:

**A veces me dan ganas de llorar,  
pero las suple el mar,**

lo atractivo de la figura no es la tácita similitud entre las lágrimas y el agua marítima, sino ubicar tal analogía en una composición enriquecida por un tratamiento expresivo –que puede incluir, y aquí incluye, otros elementos tropológicos.

Este verso de García Lorca:

**donde la luz desboca su toro deslumbrante,**

tiene, sin lugar a dudas, carácter metafórico. Pero si lo analizamos con detenimiento, podemos descubrir que, de manera muy condensada, comprende la interpenetración de dos metáforas SD. Por un lado, se nos está diciendo que la *luz* (es o posee, y por tanto, desboca) un *toro*, pero un toro *deslumbrante*. La luz parece un toro, pero un toro que, como la propia luz, es *deslumbrante*. Se trata de una analogía (*luz* y *toro*) y de una diferencia que pone en el segundo objeto una característica del primero (caso A1). Por otro lado, se nos habla asimismo de que el *toro deslumbrante* (que pertenece a o es de) la *luz*, pero una luz que *se desboca*, como un toro, hasta ser ese mismo toro deslumbrante. Se trata por segunda vez de una analogía (*toro* y *luz*, invirtiendo los objetos) y una diferencia que coloca en el segundo sujeto (*luz*) una característica del primero (*desboca*) (caso A2) ¡Qué



maravilla poder decir tanto con tal economía de palabras! Esto sólo lo pueden hacer los grandes poetas, los que poseen el fabuloso don de una envidiable capacidad expresiva.

El verso de García Lorca es nítido. No hay, creo, problemas de intelección con él; pero es complejo porque implica un encadenamiento metafórico. A veces los poetas –incluyendo el propio García Lorca– escogen un camino figurativo más simple y los resultados pueden ser igualmente atractivos. Manuel Altolaguirre –también de la generación del 27– escribe:

**Apoyada en mi hombro  
eres mi ala derecha.**

Altolaguirre no plantea sólo que una mujer parece el ala de un hombre, sino que, dando con una expresión novedosa y personal, le proporciona un engarce especial a la comparación.

No es lo mismo, entonces, la metáfora en cuanto tal y la manera de decirla. Y aquí nos tropezamos con un de los límites de una *lógica de la poesía*. Ésta nos puede decir en qué consiste y cómo se construye un símil, una metáfora simple, una metáfora SD, etc.; pero no puede codificar el contenido –los objetos empíricos y psíquicos que emplea el poeta– ni la forma

personal de expresar sus metáforas o de encadenar la materia poética a las formas internas de la figuración creativa.

## IX

Reflexionemos de nuevo sobre la estructura definitoria de la metáfora. La metáfora identifica dos objetos a partir de un parecido. Prescinde de todos los enlaces de que se vale el símil (“es como”, “se parece a”, “simula”, “es cual”, etc.) e identifica (mediante una cópula verbal o una copulación sugerida) un elemento o serie de elementos con otro u otros. La *similitud*, ingrediente esencial de la metáfora, no es algo, pues, expreso. Mas aunque no lo sea es el *punto de apoyo* para identificar dos objetos que en la realidad, en el espacio y el tiempo, son distintos. Esta identificación de lo diverso, auspiciada por lo parecido, implica no sólo abrirle las puertas a lo contradictorio, sino a una suerte de *exageración*: la exageración de considerar que las cosas se parecen a tal grado que devienen idénticas. Retengamos, pues, la idea de que la metáfora implica una exageración.

Torres Bodet asienta:

**En la colmena del reloj  
se adormeció el enjambre de las horas.**

Examinada desde el punto de vista de la *exageración implícita* en su estructura, esta condensación metafórica podría “explicarse” de este modo: el reloj es tanto una colmena que, con ella identificado, tiene un enjambre de abejas, de abejas que son horas.

En toda metáfora hay, por consiguiente, una exageración. Pero no hay que confundir, decía mi texto de Poética, la *exageración implícita* en toda metáfora, con las *metáforas de exageración* que, junto con las metáforas SD, constituyen otro modo de figuración.

En mi texto juvenil leemos: “Otro tipo de desarrollo de las comparaciones lo podemos conseguir adjudicando al objeto conducido a la identidad con otro (teniendo como *punto de apoyo* una semejanza), una característica o una actividad del segundo. En el siguiente ejemplo, en que José Santos Chocano habla de un tren que va traspasando túneles, advertimos este tipo de construcción:

**Irá el tren...  
como una aguja que cosiera montes.**

Aquí la semejanza entre un tren lejano y una aguja es exagerado hasta decir que tal tren –a la manera de la aguja- hace lo que hace ésta, es decir, coser; pero cose, no ropa, tela, botones, como las agujas, sino que “cose montes”.

Pongamos otro ejemplo de *metáfora de exageración* para que su sentido y técnica sean definitivamente aclarados:

**El agua se hace pájaro  
para anidar en las nubes...**

El sentido de esta metáfora es el siguiente: el *agua* (evaporándose) es de tal manera un pájaro, que, como todo pájaro, busca su nido. Al agua, en esta metáfora de exageración, se le atribuye, entonces, una acción característica del segundo objeto (el *pájaro*). Además, a esta relación se añade otra: la que a donde el *agua-convertida-en-pájaro* se quiere dirigir no es cualquier nido, sino al nido de una *nube*, que es a donde se orientan las aguas al evaporarse. Como es frecuente, pues, en las metáforas de exageración, la característica o el movimiento del pájaro (segundo objeto) asumida por el agua (el primero) y que es ir tras el *nido*, se halla conformada por un elemento asociado al primer objeto (*nube*). En efecto, el *nido de una nube* alude, en tanto nido, al pájaro y en tanto nube al agua...

## X

En mi libro de Poética hablaba con insistencia de la necesidad de reflexionar sobre las asociaciones semánticas, porque de ellas dependía en grado importante el enriquecimiento y desarrollo de la creación lírica en general y de la metafórica en particular. La realización de la metáfora simple, la compuesta (de semejanza y diferencia), la acompañada de otras figuraciones retóricas, la de exageración, etc., implican “introducciones” del poeta en su obra –así llamaba yo a los actos creativos- basadas en la acción de “espigar” elementos que, *asociados* a un objeto, se vinculaban con otro.

Unamuno dice:

**Cuando baja en la lluvia el cielo al campo.**

Aquí la exageración que resulta de identificar cielo y lluvia, se lleva a cabo por medio de un elemento **asociado** a la lluvia: la caída al campo.

Si se dice, con Góngora:

**del perezoso arroyo el paso lento,**

se muestra no sólo la metáfora *arroyo que discurre suavemente/paso lento*, sino que, en una “introducción” enriquecedora, se atribuye al arroyo un elemento *asociado* con el paso lento: la pereza.

Es importante tener en cuenta, planteaba en mis disquisiciones juveniles, que a todo objeto se hallan *asociados* varios elementos. Con la *luna* se relaciona el cielo, la luz, el eclipse, los poetas románticos y hasta los licántropos, etc. Con la *pluma* de escribir, el escritor, la tinta, la página en blanco, las polillas “eruditas”, la goma de borrar, etc. Con el *elefante*, la trompa y los colmillos, la selva, el cementerio colectivos de estos “armatostes de carne”, etc. Con la *gruta*, la oscuridad, los murciélagos, las estalactitas y estalagmitas, la falta de aire puro, etc. Con la *tristeza*, el suspiro, el llanto, el pañuelo, los camposantos, etc. Opinaba, además, que existen cinco tipos diferentes principales de asociación:

1. Por *contigüidad o vecindad*, ya sea *inmediata o mediata*. Por *vecindad inmediata*, la rama está asociada con el frondaje, los nidos, los pájaros, el árbol, el viento, etc. Por *contigüidad mediata* la rama está asociada con los trinos, la tierra con las larvas o las nubes, etc. Como puede advertirse, la *asociación mediata* alude a la

asociación que se establece con un elemento vecino del vecino inmediato.

2. Por  *semejanza* : por analogía un objeto se asocia a otro.
3. Por  *contradicción* . Por contradicción, el día está asociado a la noche, la izquierda a la derecha, el ser a la nada, el arriba al abajo, lo corporal a lo anímico, la tristeza a la alegría, etc.
4. Por  *encadenamiento* . Por encadenamiento la causa está asociada al efecto y el efecto a la causa, el continente al contenido y el contenido al continente, la parte al todo y el todo a la parte, etc.
5. Por la  *existencia de viejas asociaciones*  (consuetudinarias) con un objeto o “elementos característicos” que lo acompañan. La asociación por lo “característico” vincula el viento con Eolo, el paso debajo de una escalera con la mala suerte, el sueño con un hato de ovejas saltando un obstáculo, los latidos del corazón con el miedo, el temor a un sismo con la rápida vuelta de los ojos a la lámpara para ver si se mueve, etc.

Cuando dice el joven Gorostiza:

**Tu silencio es agudo como un mástil,**

está “resolviendo” una contradicción –del silencio y el mástil- con un elemento *asociado* a mástil (lo agudo) y aplicado al silencio... Una asociación por contigüidad le permite, pues, atemperar la irrealidad.

Ahora leamos a Leopoldo Lugones:

**El ciprés, como un huso,  
devana un ovillo de bruma.**

Aquí un símil (entre las acciones de un *ciprés* y un *huso*), que sugiere una *identidad metafórica de exageración* (el *ciprés* es tanto un *huso* que...) atempera su irrealidad con un elemento asociado a *huso* (devanar un ovillo) y otro asociado a ciprés (bruma).

Veamos, por último, estos versos de O. Paz:

**El mar esculpe, terco, en cada ola  
el monumento en que se desmorona.**

El *mar* (comparación tácita con un *escultor*) hace una obra en que se proyecta, es decir, esculpe *monumentos-ola* que se desmoronan o desaparecen. Adviértase que tanto el monumento como el desmoronamiento están asociados con el quehacer del escultor. Y también que el formarse y el desaparecer



de las olas están *vinculados* con el mar. Se trata, pues, de un nudo de asociaciones.

Lo anterior nos muestra que toda la mecánica para construir metáforas simples o compuestas, se basa en o no puede prescindir de una *práctica asociativa* y que, por consiguiente, las teorías asociacionistas de Hume a Spencer –así lo creía yo de joven-, ofrecían puntos de apoyo para entender esta parte esencial de la construcción metafórica y, por ende, del funcionamiento de una *lógica de las formas internas del quehacer lírico*. En mi texto “poeticista” *Dimensión Imaginaria*,<sup>19</sup> hago decir a Pulgarcito (hablándole a su amada): “*Al irme fui regando mi sendero/ de migajas de pan, por encontrarte,/ mas al querer hallarte/ tan sólo me he encontrado con un nido;/ mejor hubiera sido/ regar con piedrecillas todo mi derrotero/ y en un ábaco tal hacer la resta/ de la distancia puesta*”.

Lo relevante de los versos iniciales de este trozo se basa en que un elemento (asociado a las *migajas de pan* y *al nido*) se halla oculto y sugerido –se trata de los *pájaros*, que se comen las migajas y vuelan a su nido. Pero esto no se dice, *se insinúa*, y como en todos los casos en que se presenta claramente algo tácito –oculto pero encontrable-, el escritor está demandando

---

<sup>19</sup> Enrique González Rojo, *Dimensión Imaginaria*, Cuadernos Americanos, México, 1952.

la colaboración imaginativa del lector, sin la cual esta primera parte del poemita resultaría ininteligible. No hay grandes problemas para entender el sentido de los versos si, además de la forma insinuativa en que se hallan dispuestos, el lector tiene en cuenta el conocimiento muy generalizado de que, como lo relata el cuento de Perrault, la primera forma en que Pulgarcito y sus acompañantes pretendieron dejar un rastro que les permitiera tornar a su cabaña –las migas de pan- resultó fallida porque los pájaros se aprovecharon de esa sabrosísima hilera de migajas. En la segunda parte –aludiendo todavía al cuento- se hace una metáfora entre los *guijarros*, que ya no van a ser devorados por las aves, y un *ábaco*. Los guijarros –rastro seguro ahora- serían de tal modo un ábaco que, en y por éste, se podría restar la distancia y volver a casa. En este poema hay, entonces, un *encadenamiento de figuras*: una, basada en una asociación tácita, y otra, llevada a cabo mediante un nítido procedimiento metafórico.

En mi libro de Poética decía: “Hemos visto que un tipo de poesía, la simbólica, se basa en la asociación de ideas. Hemos advertido también que hay varias maneras de producir tal cosa en la mente del lector. Por eso las asociaciones pueden dividirse en *expresas* y *tácitas*.”

“La poesía simbólica tiene su basamento en las asociaciones tácitas. El simbolismo puede aparecer desde una imagen o una metáfora hasta un poema o un libro. Si se dice, aludiendo a la *telegrafía sin hilos*:

**¿Qué va a ser de los pájaros  
que anotaban la música en los caminos?  
(González Martínez),**

el interés de la figuración reside en que aquí lo que se sugiere es una metáfora tácita asociada a los elementos mencionados. Cuando existía una telegrafía *con* hilos, estos últimos conformaban en los caminos una suerte de pentagramas aéreos en que los pájaros se ubicaban como notas musicales. Ahora, en que la telegrafía prescinde de estos hilos, ¿qué va a ser de los pájaros?...

Si se dice:

**De pronto en el cristal  
se forman círculos concéntricos,**

percibimos una doble sugerencia, es decir, una doble asociación tácita: 1. que el cristal se asemeja al agua, 2. a un agua que tiene círculos concéntricos.

“Hay aquí, en consecuencia, una asociación tácita basada en lo *analógico* (el cristal se parece al *agua*) y una asociación tácita fundada en la vecindad (el agua posee un movimiento de círculos concéntricos)”.

No sólo existen, pues, metáforas simples y metáforas SD, sino metáforas (tácitas o expresas) acompañadas de asociaciones veladas, pero sugeridas.

Las formas más visibles –no las únicas- de asociar ideas (para expresarlas o sugerirlas), son la *vecindad* (o *contigüidad*) y la *semejanza*.

“A. Los entes de la naturaleza están situados en una determinada posición, tienen objetos vecinos, están, fenoménicamente, relacionados entre sí.

“El río posee la contigüidad de sus márgenes, sus puentes, sus piedras, sus turbulencias, sus remansos y sus suicidas. Es muy posible, entonces, sugerir el *elemento motor* de esta clase de figuración –el elemento tácito pero sugerido por la asociación de ideas- con los objetos que lo circundan.”

Cuando se dice:

**El pastor cubre de blanco  
la pradera,**

el elemento motor (un rebaño de corderos) está sugerido por el elemento *vecino*: el pastor.

“B. En algunas figuras, lo más relevante es una sugerencia fundada en una similitud. Si leemos:

**Los guijarros son de tal redondez  
que vuelan nuestros ojos a los árboles  
a la búsqueda de nidos ladeados,**

la figura se basa en una alusión o en algo tácito que, implicando una sugerencia, pide la colaboración asociativa del lector.

“Cuando se escribe esta especie de **hai kú**:

**No hay viento.  
Los sauces  
sólo se hallan compungidos,**

los versos nos transmiten una sugerencia por partida doble: por un lado, nos asocian en la mente el acto natural de un sauce llorón (desprenderse de sus hojas) con un llanto que *se asemeja* a él. Por otro, vinculan *analógicamente* el hecho de no hallarse arrojando hojas en ese momento –debido a que no sopla el

viento- a la persona que, compungida, está a punto de llorar y no llora”...

## XI

Mi texto decía también: “Hay un tipo de comparación que, en lugar de sugerir un parecido mediante la cópula verbal que sustenta una metáfora, lo sugiere con una preposición (a la que podemos denominar *analógica*). Ejemplos:

**El ave vive  
las alas rotas de una jaula...**

o:

**Un muchacho carga en su bolsa trasera  
el taller de alas  
de su resortera.**

“En estos poemitas advertimos que el elemento comparado (*jaula/resortera*) hace referencia a un elemento motor, tácito o sugerido. La jaula *equivale* a unas **alas rotas**. La *resortera*, que arroja piedras hacia arriba, a un taller de alas. Estas dos analogías se expresan mediante la preposición *de*”...

La teoría de la *asociación de las ideas* desempeñaba, por consiguiente, un papel muy significativo en mi teoría poética de juventud. Mostraba, en efecto, que tal asociación interviene en toda confección metafórica. Meditemos en esto. Cuando llevamos a cabo una metáfora simple –deslindada apenas del símil realista– la semejanza (que es el punto de apoyo para la identificación) es sugerida por una *asociación analógica* de ideas posibilitada por la *cópula verbal*, la *preposición analógica* y otras formas gramaticales. Si se trata de una metáfora compuesta, es decir, de una metáfora SD, además de la asociación de ideas anterior (que conduce al reconocimiento de una analogía), hay la *asociación* de la diferencia, etc. En el texto mencionado digo: “La asociación de ideas no es sólo una de las bases de la relación *en* las figuras, sino **entre** diferentes figuras, relación que da a luz la *figura secundaria* que examinaremos después”.

Tornemos a la conformación de la metáfora simple. Ésta implica una irrealidad atemperada por una analogía. La analogía entre dos objetos –actualizada por una asociación de ideas– sirve de *punto de apoyo* para llevar a cabo un tipo de exageración consistente en convertir lo meramente parecido en idéntico. Esta exageración, consustancial a toda metáfora simple, es una exageración *primera*: la podemos llamar *exageración identificadora*. Pero hay otra

exageración, o exageración **segunda**: la que, basándose en la anterior, hace que el objeto identificado con otro realice lo que realiza éste: A es tanto B que hace lo que hace B.

Digamos, por ejemplo:

**Caracol, charco de mar  
sediento  
de barcos de papel.**

Lo primero que salta a la vista aquí es la metáfora *caracol=charco de mar*. En el caracol se halla el mar, suena el mar; pero es un mar en miniatura, un charco apenas; mas el caracol es tanto un charco que, como éste, quiere, demanda barcos de papel: tiene sed de ellos... Aquí se revela, pues, no sólo la exageración primera, sino la segunda. La exageración segunda es, entonces, la técnica sobre la cual se forman lo que, ya en mi juventud, llamé *metáforas de exageración* (ME).

Hay varios tipos –muchos diría- de ME; pero, en cierto sentido, podemos dividirlos en aquellos que realizan su metamorfosis de modo *cuantitativo* y aquellos –los más- que lo hacen de manera *cualitativa*. Si se escribe:



**Con tal temblor de manos, oh viejo,  
si tocaras un árbol  
se le vendrían abajo todas sus hojas,**

vemos, sí, una irrealidad; pero una irrealidad que reposa en una cierta realidad indudable. En esta figura existe, antes que nada, una comparación metafórica (tácita) entre el temblor de las manos y un fuerte movimiento de ellas. La metáfora, exagerada, nos dice que el temblor de las manos, como si fuera un violento movimiento de ellas, arroja las hojas del árbol que toca. En mi antiguo texto decía: “hay un procedimiento infalible para conocer cuándo, en una figura, hay una exageración o cuándo la irrealidad exagerativa tiene un fundamento en una realidad (tácita). Este procedimiento consiste en ver si aumentando la fuerza de la causa de la exageración, se equilibran, en el plano verídico, la causa y el efecto, convirtiéndose éste de exageración en verdad. A este procedimiento que se adapta a todos los tipos de exageración cuantitativa, lo he denominado la *prueba del aumento de fuerza*”.

Para que quede totalmente claro el mecanismo conformador de las ME de carácter cuantitativo, pondré dos ejemplos:

**Golpeó de forma tal el mármol  
que su puño se fue desmoronando.**

Y:

**Apretó los ojos tanto  
que fue invadido  
por los sueños de un ciego.**

En ambos casos existe una metáfora sólo sugerida: en el primero la comparación entre *el débil golpear de la mano* y un hipotético *golpear verdaderamente destructivo*; en el segundo la comparación entre *el apretar los ojos en la vigilia* y *el cerrarlos en el sueño*. En ambos casos la metáfora tácita da a luz una exageración que disocia la causa del efecto y que resulta una irrealidad, aunque una irrealidad atemperada por un hecho real que se puede comprobar mediante *la prueba del aumento de fuerza*.

Los ejemplos que acabo de poner vienen en mi antiguo legajo de poética. Pongamos ahora un ejemplo tomado de un gran poeta:

**...rosa que gira  
tan lentamente que su movimiento  
es una misteriosa forma de la quietud.**

**(X. Villaurrutia)**

Como en los casos anteriores, hay aquí una metáfora tácita entre el *movimiento lentísimo* y la *desaparición*

*del movimiento*, y una exageración: el movimiento lentísimo es tal que se vuelve quietud, *pero* quietud misteriosa. Esta figura de Villaurrutia es compleja porque, además de la ME, hay una MSD y una paradoja (movimiento-quietud)...

Es de subrayarse que, coincidiendo con la emergencia y despliegue de las vanguardias en el viejo y en el nuevo mundo, varios poetas dieron en pergeñar imágenes en que el hombre, abandonando su estatura, se codea con las estrellas y habla de tú al infinito. Este *complejo ciclópeo*, efímero, quizá fue el reflejo de una fase histórica en que los hombres –algunos hombres– creyeron poder superar el *reino de la necesidad* en que hasta ahora habían vivido, a favor del *reino de la libertad*. Estas imágenes de *complejo titánico* aparecen frecuentemente en Maiakovski, Whitman, Huidobro. El secreto de estas imágenes, desde el punto de vista de su elaboración, reside, como puede adivinarse, en las ME que estoy analizando.

Tomemos, por ejemplo, el gran poema **Altazor** de Vicente Huidobro. Ahí encontramos versos como los siguientes:

**Los planetas giran en torno a mi cabeza  
y me despeinan al pasar con el viento que desplazan**

**Yo estoy aquí entre vosotros...  
Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrellas.**

**Soy la voz del hombre que resuena en los cielos.**

**Soy un temblor de tierra.  
Los sismólogos señalan mi paso por el mundo.**

**El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo  
izquierdo.**

En todos estos versos se presenta una comparación tácita entre el hombre y un titán, y la conclusión exagerativa que ya conocemos. Si soy un coloso, los planetas giran en torno a mi cabeza; si soy un gigantesco perro *lamo* estrellas y recuerdos de estrellas; si soy un gigante mi voz es la voz del hombre que resuena en los cielos; si soy un temblor de tierra, los sismógrafos señalan mi paso por el mundo y si tengo, finalmente, dimensiones cósmicas, el sol nace por mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo.

Todas estas figuras parten de una propulsión *cuantitativa*, y corresponden más a lo que mi texto llamaba exageraciones *ad absurdum* que a

exageraciones más o menos medidas. En mi poética advertía: “En la técnica de la exageración *ad absurdum*, lo absurdo consiste en una exageración que no posee, aunque se intensifique la fuerza de su causa, la posibilidad de que el sujeto lo realice. Ejemplo:

**Con tal fuerza  
el hombre sacudió el tronco  
que estuvieron a punto de caer  
los frutos y las estrellas.**

“Esto es una *exageración de la exageración*, una exageración que se basa no en el incremento natural de la fuerza, sino en un fabuloso aumento de fuerza que arranca de una exageración inicial.

Hay muchas exageraciones, pues, que poseen esencia *cuantitativa*. Las demás presentan carácter *cualitativo*. En todas hay, sí, una metáfora (tácita o expresa) que sirve de base para la *exageración identificadora*.

Cuando Gabriela Mistral asienta:

**y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna  
al recibir tu cuerpo de niño adolorido,**

muestra una figura en que se halla implícita la comparación entre **tierra y compasión**, es decir, entre un elemento material y otro espiritual.<sup>20</sup> la tierra se compadece tanto del niño muerto que –convertida en compasión o actuando compasivamente- **“ha de hacerse de suavidades de cuna/ al recibir tu cuerpo de niño adolorido”**.

Vallejo apunta:

**se apolilla mi paciencia,**

es decir que la paciencia envejece tanto...que se apolilla.

Huidobro se conduce:

**Hombre perro que aúllas a tu propia noche.**

El hombre se identifica de modo tal con el perro, que se pone aullar; pero lo hace, a diferencia del can, a su propia noche. Metáfora, pues, de exageración y diferencia, una de las muchas mezclas posibles...

---

<sup>20</sup> Conjunción que examinaré más detalladamente con posterioridad.

En mi Poética hacía la siguiente descripción de una pecera:

**Pizca de océano  
con playas de cristal;  
caracol transparente  
que nos permite ver  
el último pececillo  
de este mar moribundo.**

Con los elementos que ya disponemos, el análisis de este poemita no resulta difícil. Por un lado, la **pecera** se compara con una **pizca de océano**. Esta metáfora resulta innovadora porque además de relacionar analógicamente la **pecera** con **un poco de mar**, lo hace con la curiosa expresión **pizca de océano** que recuerda la frase **pizca de sal**, con lo que, al interior de una metáfora, hay, pues, otra: el mar pequeño es una pizca de sal. Después aparece una exageración: la **pecera** es tanto una **pizca de océano** que posee playas. Y no sólo hay esta exageración, sino que se presenta asimismo una diferencia que, tomada del primer objeto (**peceras**), se aplica con toda pertinencia al segundo, resultando que las playas son de **crystal**. Pero no acaban aquí las “introducciones” del poeta, porque a continuación se nos dice que esa pecera –que ha sido identificada con una pizca de océano- es también un **caracol; pero transparente**, lo cual nos muestra una

nueva metáfora –asociada a la anterior- de semejanza y diferencia: la pecera es, en efecto, un caracol **pero transparente**. Esta metáfora está relacionada, efectivamente, con la metáfora anterior –en una especie de metaforización acumulativa- porque la razón por la cual la **pecera** es un **caracol** es porque ella está identificada con una **pizca de océano** y, como se sabe, lleva un mar sonoro en las entrañas. A renglón seguido aparece otra exageración: la pecera es de tal modo un **caracol transparente** que a través suyo podemos advertir el último pez de este mar reducido, precario, moribundo.

El “ojo metafórico” puede hallar metáforas donde quiera. Descubrir relaciones veladas por la cotidianidad. Sentar las bases para que dos cosas de suyo desemejantes se pronto se encuentren hermanadas por un similitud imprevista. El poeta puede hallar una analogía entre objetos distantes u objetos cercanos en el espacio y el tiempo. He aquí un ejemplo:

**El pájaro, corazón de la jaula,  
siente que su corazón  
también es un pájaro enjaulado.**



En estos versos, que encuentro en mi texto juvenil, la metáfora se establece entre objetos vecinos: el corazón palpitante en el cuerpo del pájaro es como la propia ave encerrada en su jaula. Esta manera de metaforización no es muy común, pero resulta, me parece, muy efectiva porque añade a la magia del encuentro de lo semejante, la sorpresa de hallarlo en la vecindad de los objetos.

## XII

Transcribo las siguientes palabras de mi texto *poeticista*: “Hay, asimismo, varias semejanzas que se construyen con objetos vecinos. Este tipo de elaborar analogías ha sido estudiado por Dámaso Alonso con el nombre de **imagen agotadora**. Alonso, en sus **Ensayos sobre poesía española**, y también Emilio García Gómez en sus **Poemas arábigoandaluces**, citan este ejemplo de la combinación entre vecindad y semejanza:

**Vino amarillo en vaso azul,  
escanciado por mano blanca:  
sol es la bebida, estrellas las burbujas,  
eje terrestre la mano, cielo la copa.**

Alonso pone además este ejemplo de Abensaid:

**La noche es un mar  
donde las estrellas son la espuma,  
las nubes las olas,  
y la media luna el navío.**

Muy cercana a este plexo de metáforas aunadas se halla en siguiente *hai kú* de Tablada:

**Es mar la noche negra;  
la nube es una concha;  
la luna es una perla.”**

Recuerdo que el rosario de metáforas de la imagen agotadora no satisfacía a mi Poética de juventud porque me parecía el ensamble, en general, de varias metáforas simples. Pero como en todos los casos, si bien hay ejemplos, y muchos, de construcciones elementales, repetitivas y sin originalidad hechas bajo este modelo, hay otras, entrevistas por verdaderos poetas, que resultan atractivas y apasionantes.

### XIII

La exageración o hipérbole es, como hemos visto, otro de los ingredientes importantes de la creación poética. Aparece no sólo como la construcción implícita en una metáfora simple –como **exageración identificadora**– o como la exageración que, fundada en la anterior, hace que el objeto o la situación identificados con otros, realicen lo que hacen o podrían hacer éstos, sino como lo que llamaba mi texto –con una dudosa terminología– las exageraciones de **adaptabilidad perviviente**.<sup>21</sup> En esta técnica de exageración –decía mi libro– “la adaptabilidad es el cambio que sufre un objeto cuando cesa de actuar sobre él una situación o un condicionamiento –que es una clase de asociación expresa a la que podemos dar el nombre de **recipiente**... Cuando se dice, verbigracia:

**Tanto ha vivido esta águila  
en la jaula del zoológico  
que, si la liberaran,  
luciría un vuelo  
del tamaño de su jaula,”**

---

<sup>21</sup> o consuetudinaria.

percibimos una exageración, una irrealidad surgida de la afirmación de que, aunque cesó el recipiente, los efectos de éste continúan en su víctima... Aquí la prueba del aumento de fuerza consiste en un hipotético alargamiento temporal del recipiente extinguido: si el águila siguiera en la jaula en que vivió tanto tiempo, tendría, efectivamente, “un vuelo del tamaño de su jaula”.

“La exageración de adaptabilidad puede recibir una ‘explicación’ que ‘disminuya’ su irrealidad, como ocurre con otras irrealidades, Si, al citar el ejemplo de Santos Chocano, digo que la aguja de un tren, no cose telas –asociación característica de las agujas- sino montes (y con ello se atempera la irrealidad), en la adaptabilidad perviviente hay una ‘explicación’ parecida cuando, al desaparecer el recipiente, viene otro distinto a restituirlo haciendo que el nuevo efecto sea similar al anterior. Ejemplo:

**El águila  
que vivió tanto tiempo en una jaula,  
cuando la liberaron de su cárcel  
(y le cortaron las alas  
para evitar que vuele) conserva  
un vuelo del tamaño de su jaula.**

Mas en este caso, como ocurre siempre, las “explicaciones” de una irrealidad no destruyen ésta,

sino sólo la atemperan, y crean una irrealidad distinta. En este ejemplo el vuelo del tamaño de la jaula ya no se debe a una **adaptabilidad** que pervive, sino al hecho de que al águila le han cortado las alas: se desplaza una irrealidad por otra y se abre la posibilidad de un nuevo proceso de “explicación” con las introducciones creativas correspondientes. Para la teoría poética de mi juventud era muy importante dejar “abiertas” las figuras porque ello permitía continuar un proceso creativo en donde lo real y lo irreal se entremezclaban permanentemente...

#### XIV

No se puede confundir la poesía con la metaforización, ni siquiera con una buena y sorpresiva metaforización. La poesía, en su concepto más general, no se identifica con ninguna de las realizaciones poéticas, teorías de la poesía, estilos en boga. La poesía, como uno de los receptáculos centrales de la belleza, aunque encarna en innumerables obras (que pueden ser de diferentes y hasta opuestos signos) excede **siempre** a sus manifestaciones empíricas. Es un error de mi Poética juvenil suponer que sólo en las construcciones metafóricas y en el encadenamiento de unas figuras con otras, reside la poesía. Confundí una manera de hacer poesía –que estaba en el ambiente- con la poesía,

es decir, con la capacidad humana de inventar y reinventar **ad infinitum** el tipo de belleza al que, con el **ars poetica**, denominamos poesía lírica, épica, etc. Mas a pesar de haber cometido tal error, resulta indudable, me parece, que aquella poesía que tiene como a uno de sus ejes fundamentales el uso de las metáforas y la mecánica de los tropos, ocupa, y seguirá ocupando, un lugar señaladísimo en el “arte preferido de las musas”. Y no sólo eso. Estoy también convencido de que el carácter inagotable de la **poiesis** y la resistencia cabal y definitiva del **contenido en cuanto tal** a toda forma de codificación, no son un obstáculo, ni mucho menos un impedimento, para entrever que existe una **lógica poética** o, para decirlo de otro modo, una lógica que, tras de nacer, se empeña en sacar a flote el **entramado estructural** del quehacer poético, y hacerlo en una, que podemos designar, tarea indefinida de su propósito investigador. Otro tanto ocurre con las lógicas formal, simbólica, matemática y dialéctica: no agotan el pensamiento. El pensamiento es siempre más complejo que la lógica, así como la realidad es siempre más compleja que el pensamiento.

## XV

En el texto de Poética de mi pasado, identificaba la metáfora con la **célula** de la creación poética. De manera un tanto arbitraria, consideraba que la mera comparación entre dos objetos –aunque fueran llevados a una **identificación** por los verbos ser o estar- no era una metáfora creativa, sino una metáfora simple, sin relieve y, salvo algún caso excepcional, desdeñable en general. Yo podría haber aceptado las siguientes palabras de Alí Chumacero, en su artículo “Usos de la metáfora”: “Decir de una piel que es blanca es un primer paso, para luego, por medio de un símil, afirmar que es blanca como una hoja de papel y, finalmente, llegar a la metáfora pura: la piel es una hoja de papel. Esta infeliz comparación carece, como se advierte, del menor vuelo poético”.<sup>22</sup> A lo que Chumacero llama metáfora **pura**, lo denominaba yo metáfora **simple** y, con una argumentación similar a la suya, era de la idea de que la metáfora simple carecía, en efecto, “del menor vuelo poético”. Hoy creo que no ocurre así con todas las metáforas simples y que algunas, incluso, están llenas de originalidad y son una clara demostración de que nacen de la alta capacidad lírica del poeta. Cuando Darío nos dice que “*los moluscos [tienen] reminiscencias de mujeres*” nos hallamos con una metáfora **simple** o **pura**, mas al

---

<sup>22</sup> Alí Chumacero, *Los momentos de la crítica*, F.C.E., México, 1987, p.36.

propio tiempo atractiva y sorprendente. No obstante ello, ahora no veo por qué no identificar el comienzo del proceso metafórico con la metáfora **simple** y hacer también de ella **el inicio de la investigación de una posible lógica poética**. Sin embargo, en mi libro, como dije, el primer tipo de metáfora que me pareció digno de consideración era la metáfora que, precisamente, rompía con la metáfora **simple**, para conformarse como metáfora **compuesta**: tal el uso de las metáforas de semejanza y diferencia, de exageración, acompañada de otros tropos, etc. A estas metáforas **compuestas** las consideraba portadoras ya de una cierta creatividad y de una mezcla más compleja de lo irreal y de lo real. Esta es la razón por la que las designaba con el nombre de **figuras primarias**, es decir, las primeras unidades verdaderamente creativas de la lógica inherente a la práctica metafórica. Ahora me veo en la necesidad de hacer la siguiente aclaración: la **figura primaria** no es necesariamente **mejor** que una **metáfora simple**: hay metáforas simples inolvidables y figuras primarias carentes “de vuelo poético”, aunque también, desde luego, hay figuras primarias más intensas y profundas que ciertas metáforas simples que, precisamente por su elementalidad, son figuras que se repiten una y otra vez. Sea lo que sea, mi lógica poética comenzaba con el análisis más o menos detallado de la forma interna del contenido propio de la **figura primaria**. Y al



término de este examen, advertía que hay dos tipos de figura primaria: la **cerrada** y la **abierta**. La figura primaria cerrada era como un átomo, una célula, un pequeño cosmos autosuficiente. En este sentido, se parecía a los poemas sintéticos o a los *haikú*. Se trataba de un condensado de la inspiración, un “hallazgo”, un compendio de “introducciones”, un poemita, para decirlo pronto. Hubo una etapa en que los poeticistas nos hallábamos enamorados de estas figuras, que todo el santo día estábamos a la busca de ellas, que íbamos al campo a su cacería o que nos metíamos a un café tras de su rastro. Cada poeta salía cotidianamente al safari de hallazgos, pertrechado de un lápiz, un borrador y una libreta que, engullendo y engullendo “imágenes sorprendentes”, era su bolsa de tesoros. En estas metáforas veíamos un fin, no un medio. Cuando hablábamos de poema, lo concebíamos como un poema de poemitas, un conglomerado de sorpresas, una reunión de singularidades “asombrosas”. Esto fue al principio. Después empezó a cambiar nuestra concepción: el poema debía tener cierta organicidad, no ser una mera compilación y reguero de “hallazgos”, sino un trabajo de enlace y vinculación compenetrativa para darle cuerpo. Por eso hablamos de figuras primarias **abiertas**. Es decir de metáforas que, deliberadamente, terminaban con una notoria irrealidad (o con una realidad insuficiente) susceptible de servir de vínculo con otra u otras

metáforas. Y aquí poníamos en juego nuestra exigencia de la **relación** entre éstas. A dos o más figuras primarias les llamábamos **figuras secundarias**.

Para explicar por analogía lo **cerrado** y lo **abierto** de las figuras, pensemos en dos formas de versificación estrófica clásica. Los **cuartetos** son una **forma cerrada**. Cada cuarteto tiene, o debe tener, unidad, sentido propio, independencia. Claro que un poema puede estar formado por un número indefinido de cuartetos. Pero todas las estrofas, de la primera a la última, tienen que poseer el mismo número de versos, idéntica métrica y la rima preestablecida por la reglamentación preceptiva. Los tercetos son, en cambio, una **forma abierta**. Supongamos, verbigracia, que en un terceto inicial, el primero y el tercer versos posean la misma rima; la rima del segundo, en cambio, queda “suelta”. El terceto, por eso mismo, carece de autonomía formal. Para completarse, necesita que la rima aislada del segundo verso se realice en otro terceto, concretamente en el primero y tercero versos de éste, lo cual nos evidencia que la rima del segundo verso de este segundo terceto queda “suelta” otra vez y así sucesivamente. Los tercetos se van vinculando y entreverando indefinidamente; pero la estrofa final – como ocurre en la Divina Comedia- no puede ser un terceto, sino que, de manera necesaria, ha de ser un cuarteto –o sea una forma **cerrada**- para que ninguna

rima quede flotando. Las figuras secundarias, de número indefinido, partían de una figura primaria **abierta** y llevaban un proceso similar a los tercetos descritos. No obstante, la manera de vincular varias figuras primarias para hacer una figura secundaria difería, obvio es, de la forma específica de hacerlo en la versificación estrófica: la concatenación de las figuras o, como la llamábamos, la **relación** entre ellas se realizaba echando mano de los diferentes tipos de asociación: por contigüidad, semejanza, contradicción, etc. Si en la figura primaria inicial aparecían, por ejemplo, los objetos A y B, en la segunda se presentaban los elementos A1 y B1 que no eran sino dos derivaciones o aspectos asociados con los primeros y así sucesivamente hasta rematar la creación poemática en una imagen **cerrada**. Este encadenamiento de metáforas se lleva a cabo, como he dicho, tratando de “resolver” las contradicciones creativas o productos del libre juego de la imaginación, con frases, alocuciones, enlaces que atemperaban y disminuían su irrealidad.

El momento en que transitó mi Poética de la pasión por los “hallazgos” al interés por el encadenamiento de metáforas o el instante en que los poeticistas nos interesamos por la organicidad de los poemas, nació en nosotros una tendencia al poema largo. Pero en las poesías de “largo aliento” que escribimos entonces se

presentó un problema que quiero analizar ahora. Los poemas largos que hacíamos tenían, sí, la organicidad deseada, las figuras habían dejado finalmente de ser **fin**es en sí mismas, para convertirse en **medios** destinados a expresar, en y por la cadena de metáforas **compuestas** entrelazadas, un tema, un mensaje, un sentido general. Mas es de observarse que, en ese entonces, le dimos más importancia a la “mecánica de los tropos” en cuanto tal, que a la armónica y congruente simbolización de una temática a través de ellos. El resultado fue no un ayuntamiento natural entre el **asunto** y las imágenes y metáforas empleadas para denotarlo, sino un maridaje artificial que, en no pocas ocasiones, producía impresiones extrañas e indeseables. A veces el resultado era lo grotesco imprevisto, el humor involuntario, la exuberancia de lo obvio, el realce inesperado de lo caricaturesco.

Esto fue más que evidente cuando algunos de los miembros de la corriente poeticista descubrimos el marxismo e intentamos hacer una poesía política, sin abandonar las técnicas que habíamos descubierto. El resultado fue, en ocasiones, estafalario, risible y hasta contraproducente. Los grandes problemas humanos: la explotación, el hambre, las guerras, el genocidio, al ser tratados mediante la ingeniosa juguetería del poeticismo o los enlaces **ensimismados** del encadenamiento metafórico, quedaban desvirtuados,

destruidos por un tratamiento “irrespetuoso”, desajustado y delirantemente intelectualista.

## XVI

Si reflexionamos en lo que he dicho hasta ahora sobre mi Poética de juventud, salta a la vista que en ella se hallan entremezclados y confundidos dos planos: la **manera poeticista de escribir** y los balbuceos de una **lógica poética** que pugna por nacer. Los dos planos parecen ser uno, y los poeticistas los confundimos y no pudimos o supimos separar uno del otro. Ahora me queda claro que una cosa es el **estilo poeticista** engendrado a partir de los escarceos iniciales para dar con una **lógica poética** –en el sentido ya aclarado- y la **lógica poética** en cuanto tal. Sí hay o sí hubo una **forma poeticista** de escribir, que se manifestó de manera burda, silvestre y hasta candorosa en su etapa inicial –es decir, cuando nos considerábamos y decíamos poeticistas-; pero que se fue decantando, enriqueciendo, transmutando y hasta velando en la fase en que todos los que habíamos formado parte de esa corriente, nos deslindamos, con diferentes grados de rechazo, de sus preceptos e inclinaciones expresivas. Le asiste la razón a Evodio Escalante –que en otros aspectos no comprende nuestro intento- cuando, en su libro **La vanguardia extraviada**, dice

de los poeticistas: “Más allá de que la vida haya llevado a cada uno de ellos por caminos distintos, es evidente que hay en los libros que han publicado un 'aire de familia' que los vincula secretamente”.<sup>23</sup>

Si hacemos alusión solamente a la **manera poeticista** de escribir, creo que podemos hablar de que, en efecto, en la historia de la poesía mexicana, después de los poetas modernistas, postmodernistas, Contemporáneos, estridentistas, Taller, Tierra nueva, etc., y más o menos coincidiendo generacionalmente con Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño y otros, hay que tomar en cuenta la poesía de origen poeticista. Aclaro, con toda decisión, que no aludo a las creaciones elaboradas en la etapa poeticista –por ejemplo mi poema **Dimensión Imaginaria**- que carecen de significación o, mejor dicho, de importancia histórica; pero... Pero la **manera poeticista** no desapareció con la disolución o el paso a mejor vida del grupo poeticista, sino que, depurándose, desechando muchos de los vicios de origen y asumiendo el carácter estilístico diferenciado de cada poeta, continuó existiendo en las letras nacionales. ¡No hay que olvidar que todos los integrantes de lo que fue la corriente poeticista han obtenido, entre otras distinciones, el premio Xavier Villaurrutia! Todos. Que quede claro, con esto no

---

<sup>23</sup> Evodio Escalante, *La vanguardia extraviada*, Textos de difusión cultural, UNAM, 2003, p.10.

quiero decir, que la poesía de los expoeticistas se reduzca, limite o constriña, a la **manera poeticista** de elaboración creativa. Nada de eso. Cada creador se ha ido por su lado y ha integrado nuevos elementos, nuevas técnicas, nuevos enfoques y nuevas influencias a su poesía. **Sería impropio y hasta absurdo asentar que la *manera poeticista*, ni siquiera la manera poeticista decantada, constituye el espíritu o la esencia de la creación poética de quienes fuimos poeticistas.** Pero lo que no se puede ignorar, lo que no debe echarse al olvido, es que, independientemente del deseo de que ocurra o no tal cosa, la **manera poeticista es uno de los ingredientes que conforman aún hoy nuestra poesía.** El **modo poeticista** de escribir, no tanto en su etapa inicial, sino en las fases posteriores en que se une a y se amalgama con otros factores, tal vez puede ser considerado, como lo juzgan algunos críticos, otra de las modalidades asumidas en nuestro país por la **vanguardia**, aunque nosotros, y yo en especial, no buscáramos en ningún momento jugar ese papel. Pensemos, en efecto, en ¡que enormes diferencias hay, para no referirnos sino a la vanguardia mexicana, con el **estridentismo!** Mal que bien, nuestra orientación creativa estaba en el polo opuesto al irracionalismo de esta corriente... Quizás la nuestra fue, en efecto, una **vanguardia extraviada** (Evodio Escalante). Los poetas de origen poeticista conservan, en ciertos casos

más y en ciertos menos (y también, en ciertos poemas de modo evidente y en otros no, o no tanto), algunos elementos, sólo algunos, de la **manera poeticista**, lo cual nos dice que también se han instalado en el **más allá** del poeticismo. Más allá del poeticismo significa aquí: allende la “mecánica de los tropos” empleada por el poeticismo y hasta a veces de la **forma depurada** de ella que aparece aquí y allá en los poetas en su fase postpoeticista. Pero los cuatro poetas de origen poeticista, como todos los poetas, no pueden escapar, sin embargo, *al otro* de los elementos puestos de relieve en mi texto de juventud: la **lógica poética**.

Para explicar lo anterior, me gustaría hacer una diferencia entre las metáforas y las imágenes que se hallan en **estado poético**, y las que adquieren **estado teórico**.<sup>24</sup> Las figuras en **estado poético** preceden y fundan a las que adquieren **estado teórico**. Primero es la poesía y después y sólo después la poética. Primero es el arte y luego viene la estética. La poética tiene los ojos y los oídos puestos en la poesía, así como la retórica se halla **post festum** de la literatura en general. Esto no quiere decir que el **estado teórico** – desde la semiótica y la semántica hasta la ¿posible? **lógica poética**- no puedan reinfluir en el **estado poético**. Puede ocurrir esto. Pero el hecho esencial, histórico, innegable es la **anterioridad** de la práctica

---

<sup>24</sup> Dicotomización ésta que se halla influida, sin lugar a dudas, por la pareja **estado práctico** y **estado teórico** de Louis Althusser.



poética respecto a la gnosis del entramado estructural en que se mueve. En una medida importante, los expoeticistas abandonaron –abandonamos- la curiosa manera poeticista de rasgar las cuerdas de la lira; pero seguimos pergeñando imágenes y metáforas que se estructuran dentro de una **lógica poética** que, aunque no haya sido transpuesta a su **estado teórico**, es indudable que puede hacerlo y enriquecer el arranque de esa nueva reflexión sobre el hacer poético que da sentido e impulsividad a la **lógica poética**. La situación de los poeticistas en relación con todos esto, es verdaderamente especial. El poeticismo pretendía romper con la poesía en boga, con los poetas para quienes la lira era un argumento contra la razón, para quienes la inspiración –en el sentido idealista, vulgar, del término- era el glorioso estado de unos cuantos elegidos, para quienes, en fin, la creación poética era una actividad misteriosa, inefable y esotérica. Para deslindarse de esa poesía, los poeticistas –y más que nadie el que esto escribe- pretendimos transmutar, aunque fuera momentáneamente, la relación normal entre el **estado poético** y el **estado teórico**, dándole preeminencia a este último con el objeto de poseer un conjunto de técnicas, es decir, de **formas-internas-al-contenido-poético**, que nos permitieran andar con paso firme en la novedosa tierra que íbamos descubriendo y que nos facilitaran diferenciarnos de la poesía ambiente. La poesía poeticista es, en medida

importante, producto del desarrollo incipiente, larvario, precientífico de la **lógica poética**. Aquello que elevábamos a **estado poético**, o que pretendíamos elevar, cargaba el lastre de un **estado teórico** rudimentario. Por eso, la mejor poesía de los expoeticistas no es la poesía llevada a cabo con la silvestre manera poeticista de tañer la cítara. Mi convicción actual es que la poesía no puede hallarse constreñida por la **lógica poética**, ni mucho menos por una disciplina recién nacida, o por nacer, que lejos de fungir con la arrogancia autoritaria del maestro tradicional, tiene que actuar con el ansia de conocimiento y la militante apertura del estudioso.

## XVII

No puedo seguir adelante sin aclarar, de manera contundente, que no sostuve nunca, ni en mi adolescencia ni mucho menos ahora, que los atisbos de una **lógica poética** eran ya una ciencia acabada y definitiva. En primer lugar, porque ninguna lógica – incluyendo la que hace suyas las leyes del pensamiento- puede considerarse como concluyente e insuperable y, en segundo lugar, porque las investigaciones del poeticismo al respecto eran bastante pobres y primerizas, aunque lo suficientemente reveladoras para mostrar que era

posible tal lógica. Hasta cierto punto, una de las limitaciones del análisis emprendido por mi Poética respecto a la susodicha lógica, es que se basó preferentemente en el estudio de la metáfora, que es una forma específica de la **catacresis**, nombre que alude al empleo impropio de una expresión. Pero algo que me disculpa y justifica es que, como dice Wolfgang Kayser, “la figura más poética del lenguaje ‘impropio’ ha sido considerada siempre la **metáfora**, es decir, el desplazamiento de significado de una zona a otra que le es extraña”.<sup>25</sup>

El poeticismo podría haber investigado otras vetas. La **metonimia** y la **sinécdoque** prometen ser un filón interesante.<sup>26</sup> Y también, quizás, el **hiperbaton**, el **calambur** y la **paranomasia**. En un borrador sin desarrollar de mi texto de juventud, se habla de tres figuras retóricas dignas de atención... y se ponen las bases, o parte de ellas, para un examen minucioso de su estructura y funcionamiento, que no se llevó a cabo jamás. Ahí se dice que hay tres tropos basados en la contradicción, a los que se precisa analizar con profundidad –como se ha hecho con la metáfora-: la **ironía**, la **paradoja** y el **retruécano**.

---

<sup>25</sup> Wolfgang Kayser, **Interpretación y análisis de la obra literaria**, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1961, p.152.

<sup>26</sup> Hasta Lacan ha hecho uso de algunos tropos para entender el comportamiento del inconsciente –que se halla, según él, estructurado como lenguaje- durante el sueño.

La **ironía**, como figura retórica, consiste en sugerir con un término su contrario, y hacerlo de manera tal que su **modus operandi** sea el vehículo de una burla o un sarcasmo (como cuando se dice a un cobarde “valiente ayuda me das”) o, lo más frecuente e interesante, una denuncia o una crítica. Aunque la ironía se ha usado más en prosa, también hace acto de presencia en los dominios de Erato y Calíope. Ha sido empleada tradicionalmente, de Quintiliano en adelante, para fustigar defectos y exaltar virtudes. Se ha dicho, por ejemplo: “Nerón, dechado de bondad” o “Pero Grullo, profundo pensador”, dando a entender con los términos **bondad** y **pensador** sus contrarios.

Cuando Huidobro dice:

**el oro de no tener nada,**

está claramente ironizando: no tener nada es hallarse libre de ataduras y gozar de independencia y autonomía y, por lo tanto, tener el “oro” de lo máspreciado: la libertad. Pero no sólo eso: Huidobro se vale de esta ironía –que en fórmula condensada podría decirse: **el oro de no tener oro-** para criticar el sistema capitalista donde el lucro, el “dinero progresivo”, la fortuna, es el bien fundamental de la existencia.

La **paradoja** hace alusión a una expresión lógicamente contradictoria que dice o sugiere algo no

contradictorio y en donde puede encarnar, asimismo, un mero sarcasmo o una punzante sátira, como lo evidencian desde Juvenal hasta Wilde, Chesterton, Borges. Ejemplo:

**Entre más viejo era, tenía el corazón más joven,**

contradicción que, optimistamente, alude a la muy extendida opinión de que los “tiempos del corazón” no coinciden con los biológicos, porque “cada quien posee la edad que ejerce” (Unamuno).

El **retruécano** está formado de una frase seguida por otra que la invierte y contradice. Ejemplo:

**Los rumores de tempestad  
acabaron por convertirse  
en una tempestad de rumores.**

El retruécano no sólo se realiza mediante una inversión –una mera inversión no es, en efecto, un retruécano-, sino en una inversión acompañada por un distinto empleo –una contradicción- del segundo término de la primera frase, el cual, al convertirse en el primer término de la segunda, abandona su previo sentido general –en el ejemplo: la tempestad propiamente dicha- para asumir un sentido singular: la tempestad de rumores.

En mi texto se subrayaba que, para adentrarse en el estudio de la “mecánica de los tropos” en general, y de las figuras retóricas basadas en la contradicción, no bastaba con **definir y diferenciar** cada tropo –como lo hacen la preceptiva, la retórica o la semántica-, sino analizar sus maneras esenciales de operar y entrelazarse con otras figuras. Para lograr lo anterior, era imprescindible tener presente las principales modalidades de la **contrariedad** existentes. La Poética enumeraba los siguientes tipos de contradicción: **filosófico-científicos** (ser/nada, movimiento/reposo, etc.), **espaciales** (arriba/abajo, izquierda/derecha, etc.), **temporales** (día/noche, efímero/permanente, etc.), **personales** (sueño/vigilia, corazón/cerebro, etc.), **axiológicos** (bueno/malo, hermoso/feo, etc.), **sociales** (ricos/pobres, guerra/paz, etc.). Si el fundamento de la **ironía**, la **paradoja** y el **retruécano** era la contradicción, había que examinar, pues, las clases de contradicciones a las que podía apelar o en las cuales tenían que fundarse. Por desgracia, las disquisiciones sobre estas figuras literarias terminaban aquí y su prometido desarrollo se paraba en seco...

## XVIII

En la lectura que he realizado de mi texto juvenil sobre Poética advierto que se hace mayor énfasis (al hablar de la elaboración de figuras y al poner ejemplos ilustrativos al respecto) en la relación entre cosas, objetos físicos o animales, que entre éstos y los elementos anímicos o espirituales. No se descuida del todo, sin embargo, esta cuestión y se le dedican algunas páginas que resultan interesantes. En ella se nos dice que el símil, la metáfora simple y las diversas modalidades de metáfora compuesta, así como la construcción de otras figuras retóricas y, en fin, el “encadenamiento de condensaciones” de la **figura secundaria**, se construyen no pocas veces echando las “redes de la inspiración” al enlace creativo de las cosas y lo anímico, con inclusión del lenguaje ontologizado. La poesía opera con elementos empíricos y anímicos, y no sólo compara lo empírico con lo empírico, sino lo empírico con lo anímico o su puntual viceversa.

En el escrito se dice: “Si nos pusiéramos a investigar la causa que llevó al ser humano primitivo a equiparar, por vez primera, su alegría con el sol, tal vez encontraríamos respuestas como la de que este hombre ‘comparó’ el sol (que era ‘alegre’) con su alegría (que era ‘solar’) porque la noche, imperio del temor, del peligro y tal vez de la muerte, lo condujo a asociar su mayor seguridad con las condiciones ambientales que

le proporcionaba la luz.” El texto no afirma más sobre los supuestos orígenes de la “metaforización” primitiva. Pero sí pasa a continuación a decirnos que la vinculación de los elementos empíricos con los anímicos, da origen a dos tendencias poéticas: la que ve el alma a la luz de los fenómenos naturales y la que ve los fenómenos naturales a la luz del alma. La primera tendencia, a la que podemos llamar **naturalismo anímico**, visualiza las vivencias, los recuerdos y en general el continente de lo psíquico como un “espejo” de los fenómenos empíricos. Cuando, para poner un ejemplo sacado de **El Quijote**, Ambrosio, amigo entrañable de Grisóstomo –el estudiante-pastor suicida-, dice de este último que, al enamorar a Marcela,

**rogó a una fiera, importunó a un mármol,**

Cervantes nos muestra un claro ejemplo de **naturalismo anímico**. Marcela, según Ambrosio, era una fiera a la que en vano se podía rogar y tenía un alma, tan insensible como desdeñosa, que no sólo parecía sino que era mármol. Cuando, para citar una imagen de carácter y época muy distintos, Mariano Brull escribe:

**Y el árbol crece para alcanzar su fruto,**

nos hallamos, en cambio, con una elocuente muestra que pertenece a la segunda tendencia. Esta última, a la



que podemos denominar **animismo natural** (o prosopopéyico), consiste en atribuir a las cosas, las plantas o los animales ideas, vivencias, actitudes humanas: así como los humanos persiguen fines con su conducta, el árbol, cuando crece, lo hace **para** alcanzar su fruto.

Como las vivencias, emociones, y diversas reacciones y estados del alma humana carecen de forma material, y la vinculación entre unas y otras no puede realizarse por la vía de las similitudes empíricas, en ocasiones la “semejanza” entre lo psíquico y lo físico es producto, postulación, invento de la imaginación poética. Se puede decir:

**esta alegría, ¡qué lluvia aquí en el alma!;**

pero también:

**esta tristeza, ¡qué lluvia aquí en el alma!,**

y una imagen no es más válida o menos que la otra: la lluvia puede compararse lo mismo con la alegría que con la tristeza. No obstante ello, no obstante esta, que podemos llamar, labilidad del mecanismo de comparación cuando se trata de tender un puente metafórico entre lo anímico y lo empírico, hay sin lugar a duda comparaciones a las que no podemos dejar de calificar de propias, acertadas, pertinentes. Cuando González Martínez escribe:

**Sentirás en la inmensa muchedumbre  
de seres y de cosas tu ser mismo.  
Serás todo pavor con el abismo  
y serás todo orgullo con la cumbre,**

hay una comparación entre lo físico y lo natural que se antoja no sólo atinada, sino elocuente. Este ejemplo es una muestra de **animismo natural** porque el individuo –cualquiera- al que se dirige el poema, no será todo pavor **ante** el abismo, ni todo orgullo **frente** a la cumbre, sino será ambas cosas **con** ellos, porque el abismo **es** pavor y la cumbre orgullo. En esta figura nos hallamos, por otra parte, con una de las formas esenciales en que opera este animismo: la confusión entre la causa y el efecto, en una especie de metonimia originaria. Si el abismo produce pavor, es pavoroso, si el mar genera alegría, es alegre, si el puente permite reunirse a las personas, es solidario.

López Velarde habla de:

**el perímetro jovial de las mujeres.**

Este verso, que representa también una asimilación acertada entre lo anímico (**jovial**) y lo físico (*perímetro de las mujeres*), se basa en el principio metonímico mencionado: lo que produce jovialidad es jovial...

Las diferentes divisiones o clasificaciones que se han hecho del universo (la de los **cuatro elementos**: agua, tierra, fuego y aire; la de los **tres estados de la materia**: líquido, sólido, gaseoso, o la de los **órdenes de ser**: minerales, vegetales, animales –y dentro de éstos los animales racionales- etc.), se han asociado con diferentes vivencias, ya sea porque se identifique la causa con el efecto (el viento: **frío alado**), se una un objeto natural con su “parecido” psíquico (la **constancia** de la piedra) o adquiriera un objeto empírico ciertas características frente a su contrario (**el día, ante la noche, tiene cobardías de tarde**). Hay, entonces, un sinnúmero de posibles enlaces que no han sido analizados con detalle y que, si se repara en ellos con rigor y cuidado, quizás nos puedan abrir otros aspectos esenciales de la **lógica poética**.

Hay también, desde luego, metáforas de semejanza y diferencia basadas en una analogía real (o postulada) entre un objeto empírico y otro anímico. Verbigracia:

### **La daga inmaterial del odio.**

Aquí encontramos, antes que nada, una tácita “similitud” entre **daga** (elemento empírico) y **odio** (elemento anímico). ¿Por qué interpretamos como “análogos” elementos tan disímiles en la realidad? Porque, respondiendo a su metonimización originaria, si la **daga** es movida por el **odio** acaba por ser, o

encarnar, el odio. Una daga que puede ser instrumento del odio, se “parece” al odio, sentimiento que, efectivamente, puede valerse de una daga para realizar su deseo. Mas para atemperar la irrealidad que brota de esta comparación y de esta extraña analogización, se echa mano aquí de una diferencia: el odio es, sí, una daga, pero una daga inmaterial.

Un análisis semejante podríamos hacer con los siguientes ejemplos elementales que recojo de mi Poética:

**La mira insomne de la venganza.**

**El odio acicular del asesino, etc.**

Más intenso, interesante y profundo es incuestionablemente el siguiente verso de Gabriela Mistral:

**mi esperanza es muñón de mí misma.**

La esperanza, **objeto anímico**, es vista aquí como un muñón. Si un muñón, **elemento material**, es algo que, aunque ha sido cercenado, continúa adherido al cuerpo, con la esperanza ocurre otro tanto, pero no ya como trozo de carne, sino como “muñón de mí misma”. Se sugiere, entonces, que algo o alguien cortó

la esperanza, pero, convertida en muñón, muñón espiritual, nada ni nadie la podrá amputar...

## XIX

Haré una confesión: antes de la relectura que acabo e hacer de mi viejo texto sobre Poética, tenía la vaga idea –que se me fue acentuando a medida que pasaba el tiempo- de deshacerme del libro por el noble camino de la depuración: auxiliado por el bendito afán de limpieza que anima al fuego y como si fuese el mamotreto un pecador imperdonable y yo un inmovible tribunal de la Santa Inquisición. Estaba a punto de llevar a cabo mi propósito justiciero, cuando la curiosidad, vigorizada, supo interesar al viejo que soy en las reflexiones que en torno al quehacer poético tuve de los 18 a los 21 años, y a preguntarme por el significado real que tenía lo que había pergeñado en ese remoto pasado. En vez, entonces, de quemar el libro, y dárselo a conocer al demonio, me di a leerlo. Las páginas presentes son el resultado de esa lectura.

Como he dicho, entre mil cosas desechables que me encontré en ese repaso cuidadoso de mi Poética, hallé algo que me parece rescatable –la idea de una **lógica poética**: no de la lógica del **poeticismo**, sino de la lógica de la **poesía** en general-, punto de vista que,

rompiendo tajantemente con las ideas tradicionales de la sagrada inspiración y de la inefabilidad del acto creativo, inaugura o puede inaugurar un campo de investigación sobre algunos aspectos del mecanismo infraestructural de la creación poética.

Es una lástima que no haya conocido las aportaciones lingüísticas de Saussure o los puntos de vista estructuralistas de N. Trubetzkoy (del Círculo de Praga), del danés Hjelmslev, de Noam Chomsky y de los formalistas rusos. Mi propuesta se hubiera enriquecido notablemente y la terminología empleada hubiera sido más rigurosa y pertinente. Pero las cosas se fueron por el lugar por la que podían irse y mal que bien en el libro de Poética quedó esbozada la presunción de que hay una lógica en el quehacer poético, que es lo que he pretendido rescatar y ampliar a veces en el presente escrito.

¿Por qué hablar de una **lógica poética**? Porque hay un amplio territorio –más bien ilimitado- que ha sido oscuro, opaco, impenetrable a la investigación científica y estética, y que está ahí, sin embargo, a la espera de que alguien lo descubra y lo conquiste. La causa fundamental que ha impedido hasta hoy una reflexión esclarecedora al respecto, es el irracionalismo que, como Cancerbero, monta guardia frente a todas las creaciones que dicen, con entusiasmo místico, provenir de lo sobrenatural. Por eso el análisis

de las posibilidades de tal **lógica** tienen que ir acompañadas de una acerba y profunda crítica – deconstructiva- a la interpretación espiritualista de la inspiración. La inspiración, en su concepción idealista, parte del supuesto de que la Divinidad **elige** a unas cuantas personas y que, a través de ellas o, si se prefiere, con su venia entusiasta, da a conocer sus mensajes a la humanidad. Cualquier intento de analizar el contenido (y sus formas) de la creación poética es considerado, por eso mismo, no sólo como un yerro, sino como una profanación.

Analizar las figuras literarias, mostrar cómo operan los símiles, metáforas, metáforas de semejanza y diferencia, etc., ayuda innegablemente –ya lo dije- a la creación poética, aunque fuera sólo para no repetir lo que se ha usado en demasía. Pero no sólo tal examen trae consigo esta utilidad. También es importante para un **análisis intratextual** que nos ayude a entender las partes integrantes del poema –no sólo las formas **externas** al contenido, sino las formas **internas** de éste- y nos permita sentar las bases para una correcta interpretación semántica del texto. Es cierto que, desde tiempos inmemoriales, se han enumerado, clasificado, depurado las figuras retóricas, y que éstas se las tienen que ver con ciertos moldes generales que asume o puede asumir la **materia** de la creación. Pero los tropos registrados por la retórica, la poética o la teoría

literaria se limitan a una definición –que resalta su esencia y evita confusiones- y unos ejemplos que tornan comprensible de manera correcta lo conceptuado. Si se busca en un libro de retórica o en una preceptiva poética qué es la **ironía**, por ejemplo, se nos dará una definición de ella y, para calmar nuestra sed de ejemplos, algunos versos o frases que ilustren la definición. Y nada más. La **lógica poética** comienza donde termina la **retórica**. No es estática, sino dinámica. Le interesa no sólo investigar el *modus operandi* de la creación poemática en el pasado, sino cómo se está llevando a cabo en el presente y cómo – en la medida en que es dable plantearse tal cosa- se realizará en lo futuro. El tema de la **lógica poética** es analizar el posible despliegue de un tropo –sus cambios, matizaciones, enriquecimientos- y la mezcla con otros, hasta formar un **encadenamiento de figuras**. No podemos, sin embargo, confundir la **lógica de la poesía** con la **poesía** –ni mucho menos con el **poeticismo**-, como tampoco la lógica del pensamiento con el pensamiento ni ninguna lógica de algo con la disciplina a la cual le sirve de armazón o estructura. La **poesía** excede con mucho a una **lógica de la poesía**, porque una buena parte de ella, esencial, única, no puede codificarse ya que depende de la **inspiración** del poeta, de una inspiración que, en su interpretación materialista, depende del hombre y no



puede ser explicada, como todo lo individual, sino de modo relativo y circunstancial.

La crítica se ha ido enriqueciendo con el devenir de los años. Hace mucho que abandonó la orientación puramente **endógena** –ver la creación en sí misma, como un castillo que se aislara de su entorno subiendo sus puentes levadizos- y mezcló con ella una **orientación exógena** y social que permitiera comprender el puesto de la obra en su medio ambiente. La crítica se ha desarrollado enormemente desde los puntos de vista de la estética, la poética, la lingüística, la sociología, la psicología, etc. Me parece, sin embargo, que le falta un punto importante de desarrollo: el análisis pormenorizado de las-formas-del-contenido. En este aspecto, viene en su auxilio la **lógica poética**.

## **TERCERA PARTE**

Otros podrán hacerlo, pero yo no puedo negar la cruz de mi parroquia. Aunque en mi extensa creación poética prevalece, a partir de cierto punto, un carácter, un estilo, un modo que no puede ser considerado como fruto de mis disquisiciones adolescentes, aunque en mis escritos han ido apareciendo y desapareciendo tonos, vislumbres, preocupaciones antes desconocidos; aunque frecuentemente mi producción lírica responde de manera más puntual e indubitable a acaecimientos y conturbaciones existenciales o a “planes” poéticos ambiciosos que a viejas lucubraciones juveniles, el **poeticismo** (y la **lógica poética** que se inició larvariamente con él) hacen acto de presencia, muchas veces inesperadamente, sin buscarlo ni quererlo, en mi producción. Considero que desde mi libro **Para deletrear el infinito** (1962-1972), soy un poeta **postpoeticista** (o **expoeticista**). Esta expresión parece muy clara, mas no lo es tanto. Ciertamente habla de una poesía que se ubica **más allá** o después del poeticismo; pero también dice o insinúa que esa poesía nace después de romper **con** el poeticismo. No con el modernismo. No con el estridentismo o con la literatura de los Contemporáneos. Es un nacimiento que es asimismo un abandono, una recusación, una rectificación de derrotero. **Pero, quiérase o no, es una metamorfosis realizada, en cierto sentido, a la sombra de lo que se niega.** Resulta interesante hacer

notar la diferencia entre los prefijos **post** (o **ex**) y **neo**. El prefijo **neo** –como en las palabras neoclásico, neorromántico, neokantiano o neohegeliano- alude a una corriente que vuelve los ojos al pasado y desea rescatar, aunque actualizado, un estilo o una manera de sentir y de pensar. Las tendencias **neo**, lejos de renegar del pasado, lo quieren resucitar, darle nuevo cuerpo, despojarlo de ciertas adherencias obsoletas, para tornarlo a la brega, pujante y revitalizado. Las corrientes y escuelas **post** –el postmodernismo, el postsurrealismo o el postwagnerismo-, están lejos de querer rescatar y modernizar la corriente de la que, mediante un proceso de negación, se deslindan. No obstante ello, surgen bajo el signo de la tendencia a negar y no pocas veces les cuesta mucho trabajo separarse del todo de su origen y en ocasiones de plano no lo logran. Los postkantianos –Fichte, Schelling, Hegel- desarrollan su filosofía, queriéndolo o no queriéndolo, al interior de la atmósfera kantiana. Los postwagnerianos –Bruchner, Mahler, Strauss- crean su música, quizás sin buscarlo expresamente, dentro de la influencia wagneriana. Y otro tanto ocurre con los postmodernistas, los postsurrealistas, etc.

Mi obra poética puede ser dividida en tres etapas:

1. **Prepoeticista**, en la que publiqué mi librito **Luz y silencio**.

2. **Poeticista**, en la que escribí mi **Poética** y el texto **Dimensión imaginaria**.

3. **Postpoeticista**, que se inicia con **Para deletrear el infinito** de 1972 y se continúa con los textos posteriores a ese poemario.

En relación con la primera etapa, nada tengo que decir: son años de búsqueda, desorientación y balbuceos. En conexión con la segunda, a la que he dedicado estas páginas, quiero referirme ahora, de manera sucinta, a mi producción poética. Escribí mucho, pero afortunadamente publiqué poco. Edité **Dimensión imaginaria** (en Cuadernos Americanos) y algunos textos breves (de carácter político y hasta panfletario). En verdad mis escritos de esa época dejan mucho que desear y salvo uno que otro, los condenaría al cesto de la basura y al crematorio del olvido. **Yo nací como poeta –en la medida que puede decirse que lo soy- al dejar de ser poeticista**. En contra de lo que piensan algunos, soy un **expoeticista** declarado y consciente. Mi poesía de la etapa poeticista no es, ni con mucho, la mejor poesía poeticista. Todos mis compañeros de generación hicieron cosas mejores que yo en aquella época.

Pasaron muchos años, después de la experiencia poeticista, para que retomara la pluma, y diera a luz el

primer tomo de **Para deletrear el infinito**. No voy a hacer una crítica (autocrítica) de este libro –y de los tres que, con el mismo nombre, lo continuaron- porque no es el propósito de este texto. No me voy a referir a sus cualidades y defectos, ni a las fases, cambios de estilo, o cosas en común que presenta, porque mi reflexión se orienta hacia otro lado. Pero sí quiero hacer notar dos cosas: la primera es que mi **intención** creativa nada tiene ya que ver ahí con el poeticismo. La segunda que, pese a tal propósito, hay cierta influencia poeticista (no tan grande como se ha dicho, pero no tan poca como hubiera deseado) que se descubre aquí y allá a lo largo del poemario. Algo semejante puedo decir de los libros que he escrito después de **Para deletrear el infinito** (no todos publicados). En efecto, en *El junco*, *La cantata del árbol que camina*<sup>27</sup>, *Viejos*, *La comedia urbana*, *Venus en el paraíso*, *Empédocles* y *Batallas contra el cielo*, la resonancia poeticista es cada vez más lejana, pero, a decir, verdad, no deja de existir. Cuando hablo de influencia poeticista ¿a qué me refiero? Ya lo dije, pero insisto: aludo a la **manera poeticista** de pergeñar poemas y a la **lógica poética** de la que tuve en mis años mozos un vislumbre. Aunque estos dos aspectos se daban unidos, tal vinculación era incidental y aparente. La influencia de los escarceos iniciales de dicha **lógica** en la **manera poeticista** resulta notoria.

---

<sup>27</sup> Publicada en *¿Ya leiSSSTE?*, Biblioteca del ISSSTE, México, 2000.

La poesía de entonces es producto, en cierto modo, de esa lógica poética apenas nacida. No obstante, se trata de una influencia perturbadora (porque no se trataba de una lógica que tomara en cuenta, si no todos, por lo menos algunos de los elementos de una creación rica, personal, con eficacia expresiva). El poeticismo estaba, sí, dentro de esa **lógica**, pero de manera artificial, constreñida y hasta grotesca. Con tal de hacer una asociación “original”, de producir una figura ingeniosa, de dar con un hallazgo sorpresivo, sacrificábamos no pocas veces la armonía de las imágenes y nos ubicábamos en el extremo opuesto al buen gusto más elemental. Pero esta forma de actuar de la **manera poeticista** –la incapacidad para advertir nuestras caídas en lo grotesco y hasta el humor involuntario- no era culpa de la **lógica poética**, sino de una mala comprensión de ésta, aunada a un desmedido afán de ser **originales, complejos y claros**. Pese a todo, el poeticismo abrió un brecha importante para hallar una voz distinta y **diferenciarnos** de la poesía ambiente y –lo que es más significativo- para llegar a ser, al asumirnos como **postpoeticistas**, los poetas que podíamos ser cada uno. En relación con esto, haría yo una doble distinción: primero entre la **manera poeticista** –ejercida durante nuestra etapa juvenil- y la **influencia poeticista** –que aparece, aquí y allá, en la creación de los expoeticistas; y también diferenciaría la **lógica poética** –intuida y poco desarrollada- de la

fase poeticista y la lógica poética **en sí misma**, deslindada de cualquier corriente poética, y a la espera de un desenvolvimiento más acucioso y definitivo. Aquellos poemas de los postpoeticistas en que se nota cierta influencia, resabio, dejo poeticista son casi siempre más interesantes, profundos y realizados, que los gestados en la vieja manera poeticista. Conservan, cierto es, algunos elementos de esta etapa; pero son producto de una mayor y más variada experiencia literaria, un “colmillo” poético afilado y un alejamiento más o menos pronunciado del candor original. Tengo la impresión, además, de que en los cuatro poetas que tenemos un origen poético común, las supervivencias poeticistas poco a poco, en algunos casos, o abruptamente en otros, han pasado a ser minoritarias en comparación con otros elementos en que se acusa la personalidad del creador o en que otras influencias (tamizadas por el temperamento del poeta) han sido incorporadas en la producción de cada quien.

Al llegar a este punto, puedo al fin respirar tranquilamente: la inquietud, irresoluta y en crescendo, que durante más de cincuenta y cinco años me producía tener a mi lado el mamotreto de mi teoría poética de juventud, desaparece al fin. Desde hace mucho tiempo, como lo apunté con anterioridad, tenía la tendencia a deshacerme de él; pero algo me paraba, y la duda le ganaba a las vencidas a mis tendencias



destructoras. Hoy comprendo con toda claridad a qué se debía esta actitud doble o ambigua con mi texto: si bien, como lo expliqué prolijamente, había una serie de ingredientes en la teoría (por ejemplo sus principios generales) que me parecían o parecen desafortunados, existía otro elemento en ella –el vislumbre de una **lógica poética**- que me llamaba la atención y me empujaba a buscar la manera mejor de rescatarla. La solución la ha dado este escrito al poner estrictamente en su lugar la **manera poeticista** de pergeñar poemas, mostrar la indiscutible influencia poeticista en todos los expoeticistas y rescatar la idea de una **lógica poética**. Con la solución en la mano, tomo ahora esta resolución: al mismo tiempo de terminar este texto, o llegar al buen puerto de su punto final, formo una pequeña pira en un jardín, y gozosamente, sin el menor asomo de arrepentimiento, quemo, hoja por hoja, las más de quinientas páginas del libro de Poética que conturbó mi vida durante tantos años. El fuego, enamorado de la nada, viene en mi ayuda.

México, D.F., a 2 de mayo de 2006.