



## Six Lectures <sup>1</sup>

**Pierre Jean Jouve**

Es una idea generalmente admitida en nuestros días que la poesía moderna está hecha para su sola lectura interior. Evidentemente, nos encontramos muy lejos de la Poesía antigua, la cual se elaboraba en forma de música a través de la palabra. La Poesía en Europa, después de un siglo, se ha hundido en sus profundidades, desdénando el teatro, alejada también de las ceremonias, perdiendo así todo carácter ritual. Nuestra poesía es una especie de meditación de la condición humana, a menos que no proponga a esta condición una vana diversión, en el sentido de Pascal.

No se comprende la Poesía si no se admite que ella es a la vez, por naturaleza, complicada y simple. Complicada por el espíritu razonador, cuyos hábitos son profundos; simple por esa intuición secreta que llevamos todos de nosotros mismos. Es por tal motivo que, en cierto sentido, la verdadera poesía es el hecho de todos.

Pero la Poesía que, como se dice, “no es la prosa”, tiene su propia manera de sentir y de decir, esto es, la aglutinación de las ideas. Esto significa que las tendencias oscuras, las imágenes, los ecos de recuerdos vagos, de nostalgias, de esperanzas, aparecen en ella al mismo tiempo y como pegados en un todo, surgidos de alturas completamente diferentes. Más aún, la Poesía se parece a ciertos sueños, perfectamente absurdos en apariencia, pero que se aclaran bruscamente si se les desentraña su aspecto oculto. La Poesía, indiscutiblemente, es un asunto del alma; la belleza es su culminación, la entrega y el apaciguamiento de todos estos recuerdos que

---

<sup>1</sup> Pierre Jean Jouve. *Apologie du poète suivi de Six lectures*. Fata Morgana. Le temps qu'il fait. 1987. Traducción de Norberto León Insuasty Plaza



se han presentado; la belleza dibuja, indica su eternidad. Por ello la Poesía superior es un asunto del alma y no del espíritu.

Además, después de Baudelaire, la Poesía se ha resueltamente encaminado a descifrar el enigma inconsciente del hombre: es la ilustración lírica de sus conflictos más espantosos y de sus esperanzas de liberación. La Poesía nos muestra así aquello que no vemos de inmediato, pero que todos padecemos siempre en secreto, y que con su clara mirada ella ennoblece. Al surgimiento de lo invisible se agregan valores espirituales.

Que todos estos valores de amor y de canto puedan expresarse en la voz y tocarle a usted de golpe, no cabe la menor duda. La densidad de la Poesía no contradice este milagro, a menos que la voz, cual instrumento “espiritual” se afine y subordine al único *sentido* del poema, y lo recree como hace el intérprete con la obra musical escrita. Aquí la humildad debe transformarse en ciencia.

### Gérard de Nerval

La diferencia que puede calificarse de “*espantosa*” entre el destino del artista y su fama en la posteridad –está realizada a la perfección por Gérard de Nerval y por Baudelaire. También es cierto que esto ocurre, de alguna manera, en el caso de Mozart.

Dentro del romanticismo, que él atraviesa, y frente al cual ya es un extraño, Gérard de Nerval parece un fantasma. Se conoce muy bien la vida de esta figura extraña y desolada, completamente arraigada a París; de este ser espléndido que no podemos claramente captar, de este inspirado secreto. Gérard de Nerval deambula por París en una vagancia sin fin, ausente de todas las cosas y como levantado por un continuo éxtasis. Su conversación, un contemporáneo la comparaba con una “lluvia de estrellas”. No obstante el trabaja, realiza su oficio de escritor pobre con obstinación. Su miseria es absoluta. Una primera crisis de locura se produce en 1841, cuando



es arrestado una tarde de Carnaval, por pasearse desnudo esperando que las estrellas atrajeran su alma. Una segunda crisis sobrevino en 1853, después de la cual Gérard de Nerval se encontró ahorcado en la calle de la Vieille-Lanterne, en traje negro y sombrero de copa.

Gérard de Nerval constituye un caso único de genio, dotado de un talento más bien amable, finalmente solicitado, creado por la locura.

En él la primera fuente, encantadora y muy poco singular, se alimenta de Ronsard que él cree redescubrir. Sin embargo, la locura abre en él otra salida, libera un segundo yo terrorífico, al cual se asocia por una irresistible ternura el yo lúcido y claro de un ser dulce y de un artista perfecto. El inconsciente, en Nerval, se expresa en un plano involuntario, con una lengua falseada y torcida por el desorden en las regiones del alma. Una mezcla, cuyo acento no ha podido describir ningún análisis, se produce entre el demonio oscuro y la gracia del arte en “*portes de la Rédemption*”. Esto es lo que la prosa *Aurélia* mejor manifiesta.

“La Musa, escribe Gérard, ha entrado en mi alma como una diosa con palabras doradas; y de allí se ha escapado como una *pythia*, lanzando gritos de dolor”. Transformación, por el deslizamiento subterráneo en el delirio, de un alma que guarda hasta la última hora el encanto de la línea de agua. Esta profundización, esta aparición fugaz del terrible decorado, han dado finalmente a Nerval su genio, el fondo misterioso, la simplicidad angélica, la forma inventiva, imprecisa y por lo tanto rígida.

Por ello él conoce, como lo hará Baudelaire, las correspondencias entre lo visible y lo invisible; pero estas correspondencias, Gérard de Nerval las sufre en lugar de manejarlas, de dirigir la investigación. Se conoce cuál es la importancia del sueño en el pensamiento y la obra de Nerval. Puesto que su sueño era el camino hacia una



playa mortal, el espíritu ha participado como por encanto. Pero la vida de Nerval debía caer bajo los golpes de aquello que se escondía detrás del sueño.

Que se escuchen bien las estrofas sensibles y desencantadas de las *Chimères*. Su mística materia permite entender que el calabozo del sufrimiento no está abierto, que allí todo está oculto, y que allí se hace una *allusion* a la libertad.



## CHARLES BAUDELAIRE

Baudelaire es un ser eminentemente *espiritual*, y un constructor de belleza pura, según esa profunda inspiración que deriva del pecado inconsciente del hombre. Al asumir la defensa de *Les Fleurs du Mal* el poeta escribe que ella es una obra “*spirituel*”, agregando, además, que ante todo se propuso ser “Un gran hombre y un santo por sí mismo”

Reconocido hoy en día – sin duda alguna – como el Maestro de la Poesía francesa moderna, de la Poesía del siglo XX, capaz de una luminosidad universal (se constata su influencia en casi todos los poetas europeos), – Baudelaire crea nuestra lengua, inventa nuestro tema, da nacimiento a nuestro oficio.

Pocas obras estuvieron expuestas a tan penosos malentendidos, los cuales se remontan al proceso de 1875, que estigmatizó y mutiló la primera edición de *Les Fleurs du Mal*, distorsionó el sentido de su título, y lanzó sobre el poeta la infamia con la culpabilidad. Desde hace algún tiempo he deseado expresar varias ideas que siempre he creído importantes. Baudelaire, para legitimar en su tiempo la presentación de una obra tan peligrosa como la suya, debía utilizar *máscaras*, y esas máscaras son visibles y se comprenden. Está la máscara del “Satanismo”, y la máscara de una “Belleza” similar a la de una diosa implacable, insensible e inhumana. Es tras estas máscaras donde trascurre la verdad de Baudelaire, esto es, su tendencia al *secreto*, la búsqueda del inconsciente como motor de la poesía. Es detrás de estas máscaras que él descubre, que él escribe:

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.[1]*



Baudelaire es el primero que desea abrir deliberadamente esta tierra cerrada – tierra natal, cerrada por nuestro espíritu adulto. Entonces descubre el *inconsciente poético*. Y lo hace (como lo dice un Proyecto de Prefacio para *Les Fleurs du Mal*) en estado de inocencia.

Pero la variedad de máscaras, que Baudelaire debe adoptar, esconde, por así decir, la invocación profunda. Adora a Dios y nombra a Satán. (Ahora bien, este Satán nos da siempre una impresión de decorado). Por amar religiosamente la Esencia, el poeta toma la vía demoníaca; es por la ironía, incluso por la blasfemia, que su alma debe adorar. La máscara, colocada para percibir y traducir lo invisible, se colorea por ese invisible, del cual él recibe una luz sombría. En el fondo, Baudelaire es el gran poeta que se acerca al pecado. Es finalmente por la máscara, a través de la máscara, que nuestro pecado de base – en la función de vivir – aparece; y es también, finalmente, el enorme esfuerzo espiritual y solitario del poeta para ver ese pecado en el cual se encuentra, y de superarlo simultáneamente por el arte y la oración.

Es debido a los inasibles sufrimientos de una vida amarga – que Baudelaire piensa: “*Mis humillaciones han sido gracias de Dios*”, – es a través de la neurosis y de sus cortejos, que conducen a la prostituta fatídica, – a través de la fatalidad de la desgracia que se adhiere a la exhumación de lo Erótico en nuestra civilización atrofiada, que Baudelaire conoce la gracia, la doble gracia de

*... piquer dans le but, de mystique nature...[2]*

La gracia se posa sobre los acabamientos maravillosos de Baudelaire, en aquellas horas felices donde el sentido cristiano, la realidad carnal, el dolor y la belleza se encuentran en armonía; entonces surge el genio de Baudelaire, tanto más esencial en cuanto más se ha encendido para ser él mismo. Entonces se produce el universo baudeleriano, universo puro, sobre-real, – universo de la memoria,



pero también, “en los años profundos”, universo del reinicio divino.

*Anges revêtus d'or, de pourpre et d'hyacinthe,  
Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir  
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte*<sup>[3]</sup>.

---

[1] La Naturaleza es un templo donde vivos pilares  
Dejan salir a veces palabras confusas;  
ronda el hombre esos bosques de simbologías difusas  
Que lo observan con miradas familiares.

[2] ... arañar el objetivo, de mística naturaleza...

[3] Ángeles revestidos de oro, de púrpura y de jacinto,  
Oh, ustedes, atestigüad que he cumplido con mi deber  
Como químico perfecto y como alma santa.



## JEAN ARTHUR RIMBAUD

A pesar de tantas obras piadosas el enigma de Rimbaud aún no se ha aclarado. Creador a los diez y ocho años de una obra de la imaginación de las más terribles, y, simultáneamente, de inmensa madurez, amigo socrático de Verlaine, destructor, por un suicidio moral<sup>[1]</sup>, del ser creador, aquel que admiramos, pero que convertido en un desconocido aventurero de los trópicos muere cristianamente en medio del sufrimiento: he ahí las etapas de este ser misterioso que felizmente aún permanece en el *enigma*.

Segalen escribió: “ Hijo del Apocalipsis durante tres o cuatro años de su infancia, y más allá de las categorías, Rimbaud continúa su camino por la eternidad de su vida”.

Es con Rimbaud que la poesía francesa se introduce en lo irracional. La poesía moderna debe expresar un más allá de lo sensible y de lo conocido; ella busca alcanzar un equivalente exclusivo de lo inefable, traducir lo invisible, lo mutable, lo que ella no fija en absoluto. La base de esta operación es tan audaz, tan desesperada al parecer, que supone un ser descentrado, errante, violento. La predestinación (a menudo misteriosa en Francia) escoge un medio provincial horriblemente afectado, un medio hostil a todo, y lo hace crecer en las condiciones sórdidas de *Les poètes de sept ans*<sup>[2]</sup>. Después de las huidas, de los furros, del deseo de luchar en la Comuna, – y los primeros versos de triste ordinariéz, – Verlaine lo llama, se une a él y lo inspira, en una amistad peligrosa. De otra parte, este acontecimiento sólo ocurrirá una vez en la vida literaria de Rimbaud. Londres, separación, de nuevo Londres, y finalmente Bruselas, donde Verlaine empuña un revolver y le dispara dos tiros. Para entonces el acto de Rimbaud se termina: *Las iluminaciones*, *Una temporada en el infierno*. Si, en lo alto de esta fantástica cima, Rimbaud quema simbólicamente las pruebas de *Una temporada en el infierno*, la única obra que él publicó; si él abandona finalmente a Verlaine y deja de escribir es para errar durante cinco



años por Europa, y llegar finalmente a Harrar, en donde lleva una oscura vida como comerciante viajero durante once años, “el tiempo necesario para convertirse en un completo idiota”. Las personas complacientes que en la actualidad pretenden que esta parte de la existencia de Rimbaud es tan poderosa e interesante como la primera, olvidan que sin la obra del adolescente no podríamos conocer al hombre de Harrar. Puede creerse que al momento de su muerte se produce un cierto retorno a aquel que había escrito: “*Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d’hommes...*” [3]. Su hermana Isabel cuenta en efecto : “Casi es un ser inmaterial y su pensamiento se escapa a pesar suyo... Los médicos lo ven en sus ojos, esos bellos ojos que nunca como entonces fueron tan bellos y tan inteligentes, y entre ellos comentan: ¡Qué tan extraño! Hay en el caso de Arthur algo que ellos no comprenden”.

Allí está su “obra fabulosa”: “Me convierto en una obra fabulosa” decía. Allí se encuentra su “combate espiritual”. La obra fabulosa es la función del arte introducida en la fuente inconsciente en juego con su abismo. El combate espiritual es la substancia de un pensamiento que busca a Dios por fuera de las vías rituales conocidas. Para Rimbaud las dos operaciones son paralelas, aunque no ve que sus objetivos son contradictorios, pues la una conduce hacia la magia, y la otra hacia la mística.

Sucede que el genio de Rimbaud es un monstruo. Lo es por la unidad de una obra que no se difumina, por la propia edad de la obra, porque esa monstruosidad se encuentra en todas las cosas que toca su poesía. Explosión de pubertad sin mañana, sin límites, sin obligaciones. Todo es lógico a su manera en la aventura de Rimbaud, aventura de un artista a pesar de sus dones extraordinarios.

Mas Rimbaud está desnudo. Resplandece en su cruel desnudez. A diferencia de todos los escritores franceses, no hace parte de ninguna corriente cultural. Hijo muy directo de su tiempo, que en ple-



no realismo ve como se conjugan el fracaso nacional y la abyección, hace estallar en polvo toda su época.

Sólo nos queda ante nuestro ojos la altura inaudita y solitaria de Rimbaud. Siempre solo: al nacer, al amar, al hablar, al morir. Convertido en ausente de sí mismo, no podría imaginarse al morir que esas amargas hojas entregadas a Verlaine establecerían un día una de nuestras obras más extraordinarias, acerca de la cual él mismo dijo: “*Je ne pouvais pas continuer, je serais devenu fou et puis... c’était mal*”[\[4\]](#).

En realidad Rimbaud es el ojo de la catástrofe. Las desgracias de la sociedad, las disputas con la familia bajo la dependencia de la madre, la falsa solución de la homosexualidad, la revolución condenada de antemano en el “vértigo”, he ahí como el subconsciente genial hace que la catástrofe del tiempo se reúna con la catástrofe personal.

A través de todo esto, en lo más alto y en lo más profundo de su obra fabulosa, Rimbaud persigue una conquista *mística*. No obstante, al no tener ninguna actitud definitiva, Rimbaud malogra esta aspiración, la última de su alma, por el deseo pueril de convertirse en “vidente”. La tendencia mística es más esencial que la mágica. “*Mística en estado salvaje*”, escribió Claudel. Mística no cristiana sin duda, frente a la cual se erigen otras certezas cristianas. Pero la evidencia es esta: la impureza de Rimbaud está en su vida, la cual él ha destruido por completo para que toda la pureza se elabore, algunas veces, en su poesía.

*Par l’esprit on va a Dieu ¡Dechirante infortune!*[\[5\]](#)



---

Notas:

[1] Su suicidio fue espiritual. No volvió a escribir poesía, a interesarse por ella, ni siquiera a comprar libros o revistas literarias, menos aún a interesarse por sus obras. Nota del traductor.

[2] Los poetas de siete años, poema escrito el 26 de mayo de 1871, a la edad de diez y siete años.

[3] El combate espiritual es tan brutal como la batalla de los hombres.

[4] *“No podía continuar, me habría vuelto loco y después... sería el mal”*.

[5] *Por el espíritu se llega a Dios: ¡Desgarrador infortunio!*



## Stéphane Mallarmé

Una aureola de seducción rodea a Mallarmé. Nombre prestigioso e influencia prestigiosa. La obra de Mallarmé, mucho más que la de Nerval, Baudelaire y Rimbaud, está situada en aquellas “zonas felices” de la melancolía clásica. Tal es la fuerza de su creación que todos los poetas de nuestra generación nacimos bajo su influencia.

Stéphane Mallarmé es todo un viaje, a la vez alto y secreto, sobre una existencia de una modestia admirable. Allí no encontraremos la historia personal de Mallarmé sino su preciosa obra, envuelta en la incomodidad púdica de su destino de profesor. Allí encontraremos un sacrificio discreto y mudo, sacrificio de la persona por esa parte sagrada y suprema del ser, un aislamiento aceptado, escogido y laboriosamente trabajado; el gusto por la rareza y el hermetismo, no por ellos mismos, sino por la revaloración de la cosa elevada: he ahí las disposiciones de un espíritu puro, esencialmente francés, por el cual el Arte debía dominar todas las partes de lo real y ser ejercido como un sacerdocio.

En primer lugar, Mallarmé establece su creación al interior del *lenguaje*. El poderío que Mallarmé ejerce sobre la palabra – como factor de emoción y agente del espíritu – es el resultado de esa única batalla que acometió a lo largo de su carrera: la batalla contra la impotencia. Pues es a quien se propone un esfuerzo trascendente en el lenguaje, a quien busca forzar al límite la relativa incapacidad de las palabras hacia sus misteriosos sentidos, a quien aparece necesariamente el espectro de la impotencia.

La creación de Mallarmé es verbal, lo que significa que es lo opuesto del verbalismo. Una creación verbal es una creación metafísica. El genio metafísico de Mallarmé, símbolo por excelencia, se sabe, procede de una de las materias más actuantes del espíritu. Este símbolo, esta imagen madre que a la vez *representa* y engendra, Mallarmé desea que sea cuidadosamente controlada, estilizada por



el mecanismo del pensamiento. Aquí nos encontramos muy lejos de ese símbolo impetuoso tal como se manifiesta en nuestros días. Mallarmé se lanza a continuar el espíritu de Baudelaire. La poesía mallarmeniana prolonga dos grandes caracteres de la poesía baudelaireana: la búsqueda de profundas analogías concretas, y el culto a la Belleza suprema. Sin embargo, es hacia este segundo objetivo que Mallarmé orienta sus mayores esfuerzos; y es en esta “Belleza” donde aparece un matiz nuevo, de poderoso erotismo, el narcisismo.

Mallarmé alcanza lo admirable gracias a la meditación sobre sí mismo, por la fuerza amorosa que se prodiga a sí mismo.

Mallarmé, ciertamente, es una potencia espiritual; potencia espiritual no religiosa, incluso irreligiosa. Como en un último eco el sentimiento del pecado ha tomado para él el valor de la materia. La lucha, lucha heroica, lucha sagrada, es la del espíritu contra la materia. Pues la materia obsede a Mallarmé. Ella es ese demonio “*qui nage autour de lui comme un air impalpable*”[1]. Pero si la materia, con su tendencia melancólica, llena muy fuertemente su horizonte, si le es indispensable luchar contra la tristeza de una manera eterna, está obligado a recurrir a una especie de amor completamente limpio, salido de sí mismo y devuelto a sí mismo, que lleva el nombre de narcisismo, de acuerdo con aquel Narciso antiguo cuyo gozo estéril consistía en contemplar su propia imagen reflejada en el agua.

Así como todos los Eros se imantan y comunican, puede decirse que Mallarmé es nuestro más grande poeta por ser capaz de concentrar un erotismo superior. Los términos que utiliza están dotados de una explosiva riqueza, sensualmente erótica, y han encontrado la fuerza de jugar con la sintaxis. Mientras que la métrica disciplina al todo en un verso tradicional, las palabras adquieren el poder casi sacrílego de romper la lógica de la lengua. Las palabras aparecen triunfantes, esclavas solamente de la Poesía.



¿Este reto fue alcanzado sin dolor? No lo creemos. He aquí la carta que Mallarmé escribió a Cazalis en 1867. a la edad de veinticinco años: “ Acabo de pasar un año espantoso; mi Pensamiento ha alcanzado una Concepción Divina. Todo lo que mi ser ha sufrido durante esta larga agonía es inenarrable, pero felizmente, estoy perfectamente muerto, y la región más impura a donde mi espíritu puede aventurarse es la Eternidad; mi Espíritu, ese solitario acostumbrado a su propia Pureza, que no oscurece ni siquiera el reflejo del Tiempo”.

Precisamente después de esta carta, que testimonia una especie de “fria locura”, aparece *L’Apres-midi d’un Faune*[\[2\]](#).

---

[1] “que nada a su alrededor como un viento impalpable”

[2] La tarde de un Fauno. Inspiró el Preludio a la siesta de un fauno, de Claude Debussy, compuesto entre 1891 y finales de 1894 y estrenado ese mismo año. Nota del traductor.



## Paul Claudel

Con los inicios del siglo XX llega a su fin la época del poeta maldito, “del poeta siniestro, enemigo de las familias”. Como una gran noticia, engendrada dentro de esa gran tradición de la Poesía francesa, sin duda con la ayuda de algunos altos sacrificios, el poeta parece reencontrarse nuevamente con su siglo, y pedir, además de esta respuesta fundamental que no podía dejar de solicitar, algunos favores prácticos y académicos, pero especialmente dinero, éxito y un papel en la sociedad.

Paralelamente, otro movimiento más sutil se produce en el cuerpo de la Poesía misma. Tanta violenta invención parece, hacia 1900, haber agotado su corazón. Si no temiera utilizar una terminología muy usada, y que pierde su sentido en nuestros días, diría que dicho movimiento se produce de la “izquierda” a la “derecha”. La tendencia revolucionaria en estética se convierte, de buena gana, en tendencia conservadora. Si ciertos tráfugas, como Marcel Proust en la novela, pasaron de la convención mundana a la creación profunda, en sentido inverso, muchos poetas se dedicaron a endurecer las posiciones adquiridas, a reintroducir influencias, tales como las del siglo XVII, las cuales podríamos llamar, a justo título, “anti-poéticas”, para hablar como Baudelaire. Bajo este ángulo debemos considerar la obra de Paul Valéry. Con él se produce también el aporte de influencias más lejanas en el tiempo y en el espacio: la antigüedad, la Biblia, las artes y las filosofías de oriente, la cultura en síntesis. “El lugar y la fórmula” de una poesía como la de Claudel son de gran volumen, presentan perspectivas numerosas, horizontes diversos.

Incluso la “revolución” surrealista exige el éxito, y lo obtiene; este movimiento, que pretende seguir a Baudelaire y Rimbaud, se nutre, no obstante, de todas las formas de cultura. Ciertamente, un lugar destacado será reservado a lo profético, al visionario de la cosa *limpia*, a quien ante una época publicitaria debe responder con una cierta nada, puesto que él se adelanta a toda comprensión, a todo interés. Este lugar silencioso es difícil de percibir, y allí no existe una multitud para ocuparlo.

Paul Claudel es el testigo principal del período literario que siguió a Mallarmé y Rimbaud y que se denominó “Simbolismo”. Al modificar, al alte-



rar, al petrificar el rostro de este tiempo literario, él lo continúa. Su obra, de proporciones considerables, es realmente la que trae el Simbolismo hasta nosotros, escuela que a pesar de su decadencia relativa, adquiere con la obra de Claudel una importancia de alguna manera retardada, y una auténtica grandeza.

La poesía lírica en Claudel es de menor dimensión que la poesía teatral, en donde una acción extrañamente lenta conduce poéticamente el discurso de los personajes. Pero la enorme **amplitud** de Claudel (las imágenes de la mar se evocan frecuentemente) se produce por todos lados, ninguna ola es la preponderante, todas las olas concurren a la vehemencia total. Es así como el poeta lírico y el dramático se encuentra indisolublemente mezclados.

Herederero de Rimbaud, tal como el mismo lo ha dicho, Claudel se aleja de Rimbaud a medida que otras ricas influencias, de Eschyle o de Asia, aumentan sus recursos; a medida que transforma su primitivismo en sentimiento de la tierra, y a medida que el Catolicismo domina su obra y lo orienta hacia el pensamiento apologético. Entonces se acerca a Péguy; él tiene como Péguy, la naturaleza terrena sometida por la fe militante, aunque es de otro manera, en un desorden más inspirado y con una retórica más amplia, como se desarrolla la ardua versificación claudeliana: forma alargada del verso, en principio medido únicamente por la respiración, a continuación enriquecido (cuando no empobrecido) por la asonancia final.

Claudel expresa, pues, dos fuerzas gravitatorias: la tierra y la fe. En su catolicismo, ninguna mística. En su sentimiento del suelo, ninguna duda, ningún desorden, ningún misterio, sólo realismo. Es en este conjunto agresivo y limitado que una fuerza ingenua y de adoración reinan incómodamente.

El simbolismo, entonces, es su opción favorita: simbolismo de los objetos de la gleba, simbolismo de las especies teológicas y de la Historia Sagrada. Una cierta "historicidad" de la Poesía existe en Claudel que mezcla los conocimientos con el esplendor. En todo caso, la Poesía se somete brutalmente a la consciencia, a imperiosos deberes, a la ortodoxia.

Paul Claudel es en sí mismo una iglesia rústica, muy en lo alto de un país de fuerza y de angustia. A pesar del siglo, en contravía de todo éxito, él continúa siendo un gran pobre esperando de Dios su alimento.



## Saint-John Perse

En estos tiempos nuestros de disolución, en medio de tantas tormentas y ultrajes que tienden a separar la Poesía de la belleza, o más simplemente a destruir la Belleza, la obra de Saint-John Perse aparece como una roca. En ella, simultáneamente, se da una construcción dura y opaca, vibrante y perfecta, prolonga formas antiguas por variaciones sabias, y una fuerza bruta, muy salvaje, parte hacia un descubrimiento misterioso. Pero la primera y simple constatación frente a estos grandes textos, es el de la *cosa bella*, deseada desde el comienzo y trabajada insistentemente hasta su acabamiento.

En el Segundo Proyecto de Prefacio para *Las Flores del Mal*, Baudelaire habla de los “*espíritus amorosos de la retórica profunda*”. Esta frase anticipa exactamente a Saint-John Perse. Aquello que Mallarmé hacía con la sintaxis, ese reagrupamiento glorioso de los encadenamientos, esa condensación de los sentidos, los unos en los otros, Saint-John Perse lo hace con el vocabulario y con el poder de la imagen en estado naciente.

Observad que no he hablado de una imagen automática, pues todo el secreto lírico de esas raras obras de Saint-John Perse está allí, (pues él se ubica en el punto de nacimiento de la cosa verbal) en el punto exacto del nacimiento de la cosa verbal, en donde él se ubica para encerrarse en un mundo autónomo por donde el mundo entero deberá pasar. Para Mallarmé como para Perse, el afloramiento de las capas más profundas del inconsciente está continuamente solicitado por ese único mecanismo verbal; una retórica (profunda) está instituida allí donde debe proceder la experiencia; se creería así que la experiencia no tiene otro objetivo que el arte del verbo.

El arte de Saint-John Perse es un arte del verbo en su más alto grado, hasta la paradoja, hasta un punto insólito, cuando el poeta, por



el uso de términos especializados, técnicos o de nomenclatura, detiene el sentido en los callejones sin salidas para sólo conservar las sílabas puras. El amor por la retórica profunda es el único y definitivo amor que legitima todas las operaciones útiles. Un gran y solemne versículo se dirige insensiblemente desde el verso organizado hacia la prosa, sin ningún apoyo final de rima o de asonancia, en el cual los más precisos efectos métricos se logran (en su interior) por repetición, aliteración y animación constante de las sonoridades. Es un recurso sabio que permite transportar las especulaciones del pensamiento y los brotes del instinto, los símbolos controlados y las imágenes delirantes, y, en ocasiones, lo invisible detrás de lo visible para hacerlo visible, la esperanza de la cosa purificada – la salutación, el saludo:

*Oh poeta. Oh bilingüe, entre todas las cosas bisagudas, y tú mismo, litigio entre todas las cosas litigiosas, hombre asediador de dios ¡hombre discurrendo en el equívoco !... ah! como alguien extraviado en una mezcla de alas y de zarzas, entre nupcias de cernícalos ! [\[1\]](#)*

Si el verdadero proceso de la Poesía moderna, tal como lo hemos indicado al principio de estas “Lecturas”, es el uso consciente de un movimiento insensible, de una aglutinación de sentimientos y de ideas, puede decirse que la obra de Perse presenta estos caracteres con una fuerza extraordinaria. En *Exilio* Se encuentran muchas páginas de pura prosa que podrían servir de ejemplo. La enorme imaginación verbal desplegada produce, sobre fondos extrañamente estáticos, una especie de barroquismo espiritual, a borbotones como un geiser, inmutable en su torbellino. Por su violencia, de una parte, y su sabiduría, de la otra, el poema somete el espíritu a su ornamento fabuloso, haciendo que toda su riqueza quede también allí, expuesta, obligándonos a preguntar si sería necesario examinarla desde alturas diferente. Sin embargo, lo que se ha dicho con tanto lujo no está completamente dicho: falta una zona de sombra. ¿De donde proviene este trasfondo voluble, mientras que



la profusión verbal parece engañarnos? La inspiración de Saint-John Perse hace que una primera idea extremadamente intelectual se sumerja en un estado de *sueño*, y tome, sin trastornarse, permaneciendo como tal, el aspecto, el tono vago, la antigua forma del sueño. Ni más ni menos que la reintegración de las riquezas de la noche en forma inteligente, en un ir desde lo alto hacia lo bajo y de nuevo hacia una altura siempre novedosa. Hundimiento de una consciencia ultra-clara en el Leteo de las maravillas.

Las notas más crueles atraviesan de pronto el canto, y con violencia incontenible emergen directamente las cosas, por todas partes, rabiosas. Entonces, es la Desesperación lo que parece finalmente marcar a Saint-John Perse. Lo inconocible a una escala ilimitada, bajo ese “Ea, dios de los abismos”. El exilio se convierte en algo fundamental y lo recubre todo. Los elementos cósmicos, los Vientos, las Lluvias, las Nieves, pasan a través del ser personal, animan en él expresiones de pánico formidables; el fondo permanece como el señorío poderoso de la nada, desde donde el poeta intenta descifrar el mundo, desde donde no se distingue ninguna Presencia superior a las penas del hombre.

Un sentido profundo de la desgracia esencial permite a Saint-John Perse sentir, como posiblemente ningún otro poeta lo ha experimentado, el lirismo de caos, del desorden y del fracaso, al igual que el orgullo de la catástrofe tranquila; pero a través de “las parcialidades, las secesiones”, de pronunciar, en fin, la alabanza de una expresión positiva: la grandeza. El poeta construye su saludo, su salutación, alrededor de algunas nociones sagradas: grandeza, pureza, plenitud, novación. Ahora bien, si el pensamiento del Innovador existe, la esperanza existe, y no nos encontramos forzosamente en su negación.

Saint-John Perse, poeta francés, da forma al sueño ambicioso de una poesía universal (de rara naturaleza) y aspira a que su obra atravesase los entramados sucesivos de las lenguas. Pocos de nues-



tros escritores están correctamente traducidos, y no es por azar que tal ambición sea la suya. Realmente todo sucede como si alguna vez él hubiese tocado la región prohibida de la memoria y del lenguaje, y como si hubiese derivado de ese acto demasiado atrevido, cierto estupor, y el sentimiento de ser un extraño frente a todas las cosas. Pero al menos puede otorgar a otros aquello que más teme para sí. ¡Y, entonces, que ello sea para todos ! Que ese raro y precioso don, ese don imposible, aparezca en todas las lenguas de la tierra.

---

[1] Ó Poète, o bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses, homme assailli du dieu ! homme parlant dans l'équivoque !... ah ! comme un homme fourvoyé dans une mêlée d'ailes et de ronces, parmi des noces de busaigles !