

LO QUE EN MÍ SIENTE ESTÁ PENSANDO:
NOTAS SOBRE “POESÍA DEL PENSAMIENTO” EN ESPAÑA

Marta Beatriz Ferrari
Universidad Nacional de Mar del Plata

O que em mim sente stá pensando
(Fernando Pessoa, 1924)

I

La concepción de la poesía como trama de conceptos y sustentada en las figuras retóricas del pensamiento se puede rastrear tempranamente desde el Barroco español. Pero en el contexto de la España contemporánea quizá el primero en teorizar hacia 1907 acerca de algo similar a lo que hoy entendemos por “poesía del pensamiento” haya sido Miguel de Unamuno. El escritor vasco se desmarca de la moda literaria suscrita por sus contemporáneos –el Modernismo/Simbolismo de raíz francesa– para proponer una poética personal sustentada en una tradición distinta; así es como refiriéndose a los poetas “lakistas” ingleses introduce el término “musing”, que luego cristalizaría en la expresión castellana “poesía meditativa”¹. José Ángel Valente, en su ensayo titulado “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”², afirma que la

¹ En sus “Visiones rítmicas”, incluidas en *Andanzas y visiones españolas*, Unamuno emplea la expresión inglesa “musing” para definir ese tipo de poesía meditativa que cultivaron a comienzos del siglo XIX los poetas del Distrito de los Lagos, Wordsworth, Coleridge, Thomas Gray; allí define el tono exacto de esa poesía reflexiva en el sentido más literal del término, un volver a mirar hacia atrás: “Lo que hay que ver no es la visión presente; lo que hay que ver es su recuerdo, su imagen (...) Todo imaginar y hasta conocer (...) es un recordar; al evocar mi recuerdo dormido en el hondón de mi memoria, de lo que era el campo de Albia en lo que hoy es el ensanche de Bilbao, brotóme él a flor de alma en forma rítmica, en versos de meditación poética, de eso que los lakistas ingleses llamaban musings”. Richard A. Cardwell, *Modernismo frente a noventa y ocho: el caso de las andanzas de Unamuno*. Este concepto sintetiza el lema de William Wordsworth acerca de la poesía como “emoción recordada en tranquilidad” (Cernuda, 53).

² Recordemos que Valente reconoce la influencia decisiva de Cernuda sobre su poesía aclarando: “Pero la suya no era la influencia que procede de la imitación directa de su obra, sino más bien la que deriva de haber seguido su trayectoria, de haber leído las mismas cosas que él leyó, de haber tratado de ir más allá que él”. Cfr. José Andrés Rojo, “José Ángel Valente: ‘Mi lema es nadar contra corriente’”, *El País, Babelia*, 24 de abril de 1999, p. 12.

propuesta de Unamuno fue la de “abrir para el verso español la posibilidad de alojar un pensamiento poético”³ (112), desafío, que en su opinión, asume exitosamente la escritura de Cernuda con el aporte de un nuevo tono de voz, próximo a la austeridad y la reticencia, y alejado de la redundancia, el énfasis y la retórica⁴. Precisamente es Luis Cernuda quien reconoce como intención primera de los poetas románticos ingleses en su propósito de crear un nuevo lenguaje poético el “hallar una dicción poética no inventada a capricho por el poeta, sino imitada del lenguaje real, del lenguaje hablado; pero no de todo lenguaje hablado, simplemente, sino de aquel que en circunstancias extraordinarias, dicta al hombre su emoción propia” (1974: 50). En este mismo estudio Valente asienta su tesis de que la poesía meditativa constituye un “*género* de características muy acusadas dentro de la tradición poética occidental” (el subrayado es mío).

Recientemente Andrés Sánchez Robayna, siguiendo a Valente, volvía sobre esta cuestión y señalaba que cuando Unamuno habla de la “poesía meditativa”, a propósito de los románticos europeos (Browning, Wordsworth, Leopardi), está hablando de la conexión existente entre poesía y pensamiento (11), solidaridad ya defendida en el marco del idealismo romántico inglés por P. B. Shelley en 1822 cuando alertaba desde su *Defensa de la Poesía*: “La distinción entre filósofos y poetas ha sido prematura” (26) y por Samuel Taylor Coleridge para quien “nunca existió gran poeta que no fuese al mismo tiempo filósofo profundo, siendo la poesía como es perfume y flor del conocimiento, del pensamiento pasión, emoción y lenguaje humanos” (Cernuda, 1974: 89). De hecho, Miguel de Unamuno mantuvo el convencimiento de que, aunque se piensa con palabras, éstas han sido primero destiladas por la experiencia, por el sentimiento, por la pasión. Por ello, afirma en su “Credo poético”: “piensa el sentimiento, siente el pensamiento”, y concluye, “lo pensado es, no lo dices, lo sentido” (7). Cabe, sos-

³ Aclara en otros pasajes: “la sumisión de la palabra al pensamiento poético” (113), o “la necesidad imperiosa de someter al ritmo interior del pensamiento poético el brillo pródigo de la genialidad verbal” (116).

⁴ Cernuda hallaba prueba de este estilo lírico ya en las *Coplas* de Manrique. El poeta Santiago Sylvester, que viene indagando desde hace algunos años sobre esta –a su juicio– constante lírica de la poesía argentina, aclara: “No es tanto un catálogo de palabras lo que la caracteriza, ni una selección de términos de raíz filosófica, (...), sino un punto de vista sobre el lenguaje: si tiene que elegir entre dos palabras, no elige la resonante sino la austera, trabaja sobre métodos de conocimiento que vienen desde la Grecia de Pericles, maneja categorías que disuelve en anécdotas y situaciones, y en general se adivina en ella una cierta incerteza: tiende a la filosofía del lenguaje, y es en su territorio donde más se afianza aquella observación de Shelley de que la distinción tajante entre filosofía y poesía es precipitada” (69).

tiene Unamuno, una poesía de pensamiento, pero con la condición de que el pensamiento poético esté “empapado de afectividad o de sensorialidad”, pues éste “no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente *como medio* para otra cosa, ésa sí, esencial: la emoción, que es la encargada de darnos la impresión de que el contenido psíquico se ha individualizado”⁵ (90-95). Unamuno, conocedor de la obra de Wordsworth, parece adoptar el lema de aquél comentado por Cernuda: “la poesía es emoción recordada en tranquilidad”; el poema surge, entonces, a partir de la meditación sobre una experiencia emocional previa, filtrada por el tamiz intelectual.

El poeta Miguel Casado en su libro de ensayos titulado precisamente *La poesía como pensamiento* parte de una acepción del pensar que no se limita a las habilidades de la razón sino que incluye el espacio todo de la mente y del espíritu humano: lo sensible, lo inconsciente, lo emocional, y concluye afirmando que “la poesía se muestra como uno de los géneros de pensamiento más poderosos”, a la vez que explica que esto es así “porque el pensamiento es inseparable de la red de los lenguajes, y la poesía consiste en crítica que el lenguaje se hace a sí mismo, disidencia de lo codificado, puerta para la posibilidad de cambio” (5). Casado coincide así con Sánchez Robayna, para quien la forma o el modo de pensar en poesía implica una tarea “crítica” en el sentido más puro de esta palabra, consistente en deshacer desde la experiencia perceptiva todos los preconceptos que son, en su opinión, falsificaciones de la realidad visible provenientes de “una razón autosuficiente y omnímoda” (17).

Esta confluencia de “pensamiento y pasión” es la que, según se ha señalado⁶, mejor caracteriza a los poetas metafísicos, eslabón necesario

⁵ Cfr. C. Blanco Aguinaga, *Unamuno, teórico del lenguaje*. México, 1954. En un interesantísimo artículo, Francisco Bautista va siguiendo las huellas del Unamuno lector de la *Biographia Literaria* de Coleridge y señala que entre los pasajes anotados al margen por el escritor bilbaíno figura el rótulo “diferencia entre filosofía y poesía”, confirmando así uno de los núcleos centrales de su poética, “lograr una poesía donde pensamiento y sentimiento se imbricaran perfectamente” (11), evitando “los versos conceptuales en que el esqueleto lógico asoma su apófisis y costillas por entre la flaca carne poética” y abogando por “versos en que poesía y filosofía se funden en uno como en compuesto químico” (12).

⁶ José Ángel Valente en “Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo xvii” (*La piedra y el centro*) trata de explicar la semejanza entre la poesía barroca española y la de los metafísicos ingleses, semejanza que, en su opinión, sería fruto de la influencia de la literatura religiosa española sobre la inglesa. De hecho, Brian Hughes Cunningham en su trabajo sobre “Cernuda y la poesía inglesa moderna” identifica a los poetas metafísicos ingleses –Donne, Marvell o Herbert– con los barrocos o conceptistas del siglo xvii. Cfr. *Luis Cernuda en el contexto europeo y americano. Actas del Seminario de Literatura*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2002.

estos últimos en esa genealogía de una “poesía del pensamiento” que arranca, como decíamos, con el barroco y la mística española en íntima consonancia con los poetas ingleses del siglo XVII: John Donne, Andrew Marvell, entre otros. Pero el nexo de unión indiscutible entre esa vasta tradición de la lírica inglesa ignorada hasta comienzos del siglo XX y estos poetas españoles a los cuales nos estamos refiriendo ha sido T. S. Eliot, quien compone *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre religión* entre 1917 y 1932. No resulta sorprendente, entonces, que Cernuda titule *Tres poetas metafísicos* a su ensayo de 1946⁷ en el que habla de un “lirismo metafísico”, desatendido en España, que no supone ni “expresión abstracta” ni la “preexistencia de un sistema filosófico en el poeta” (2002: 502), ni que en 1958 publique su libro *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* dedicado a los poetas románticos Blake, Keats, Wordsworth, Coleridge entre otros poetas victorianos como Tennyson o Browning.

Todavía habría que añadir a esta intrincada genealogía el estudio de George Santayana fechado en Harvard en 1910, *Tres poetas filósofos*. Sin embargo, el enfoque de Santayana parece diferir sustancialmente de lo que venimos planteando; él parte de una pregunta: “¿Es casual que la más adecuada y probablemente la más perturbadora exposición de estas tres escuelas filosóficas –se refiere al naturalismo epicureísta de Lucrecio, al sobrenaturalismo cristiano de Dante y al romanticismo filosófico de Goethe– haya sido realizada en cada caso por un poeta?” (15). En la respuesta a este interrogante, Santayana asume que los tres poetas elegidos sintetizan y exponen en sus respectivas obras “la filosofía europea de su época”, es decir, que desde su perspectiva estos textos poéticos “ilustran” ideas filosóficas fundamentales en la historia de la humanidad; el poema ya no estaría concebido como una experiencia autónoma de lenguaje, sino más bien como experiencia tributaria del sistema filosófico que está en su génesis y lo sustenta. Pedro Gimferrer parece intuir esta sutil diferencia cuando aclara a propósito de *De rerum natura* de Lucrecio que, si en su caso cabe hablar de “poesía de pensamiento” es porque “lo esencial de esta poesía, lo que la define como tal, no es el hecho de comunicar al público determinada visión del mundo, sino el hecho de conquistar, en el propio poema, una forma de pensamiento mediante el lenguaje”. Y agrega: “Lo que define a Lucrecio

⁷ En él aborda tres poemas de la lírica española, las *Coplas* de Jorge Manrique, la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana y la *Epístola moral a Fabio* que Cernuda –en 1946– señala como de autor anónimo. La nota común a todos ellos es, según Cernuda, que “la palabra es sobre todo revelación directa del pensamiento” (2002: 503) y que todos exhiben “un perfecto dominio del pensamiento sobre la palabra” (504).

como poeta no es precisamente lo que estaba ya en Epicuro, sino lo que, en cuanto a experiencia autónoma, el poema depara al lector”.

Como bien advertía Luis Cernuda, la lírica meditativa no requiere “necesariamente en el poeta de algún sistema filosófico previo” y sobre esto mismo vuelve a insistir Ezequiel de Olaso en su artículo “La poesía del pensamiento”, proponiendo un camino de indagación inverso al que se suele aplicar. En este breve pero esclarecedor trabajo, el autor se refiere a los cuentos supuestamente “filosóficos” de Borges y explica: “la alternativa era no buscar el pensamiento de Borges tras sus ficciones sino, al revés, descubrir ciertos ocultos criterios poéticos que orientaban su atracción por determinados pensamientos. Borges celebra la especulación como una admirable posibilidad literaria. Lo que busca es la poesía del pensamiento” (34).

En este mismo sentido, cuando Miguel Casado aborda, en uno de los ensayos de la obra citada, la escritura poética de Antonio Machado afirma que “no se trata, pues, de buscar el pensamiento del poeta en aquellos textos suyos que más se parecen a textos especulativos o sapienciales (los “Proverbios y Cantares”, por ejemplo), sino, al revés, en los más radicalmente líricos. Si todo verdadero poema es un texto *pensante*, pues se constituye en cuanto crítica del lenguaje, el momento más intensamente poético será el más capaz de entregar lo singular, la intuición del existir, del *ser que deviene*”.

II

¿Cómo puedo conocer lo que pienso hasta que no veo lo que digo?
(W. H. Auden)

Lo que nos proponemos discernir es, entonces, si la categoría que venimos definiendo como “poesía de pensamiento” resulta operativa para superar algunos de los dilemas conceptuales con que la crítica sobre la lírica española reciente se ha venido enfrentando a lo largo del siglo xx. Y aquí se plantea una de las cuestiones que, a mi juicio, suele generar mayor confusión y es la ocasionada por el rápido deslizamiento conceptual y hasta terminológico que se produce entre esto que venimos llamando “poesía del pensamiento” y lo que suele entenderse por “poesía del conocimiento”. En este sentido, la argumentación de Gimferrer a propósito de la “poesía de pensamiento” quizá contribuya a esta confusión cuando agrega: “Es el propio poema quien propone su específica tarea de *conocimiento*. No se trata de una forma de saber a la que el poeta y su lector asienten de antemano, por el contrario, el poema es la búsqueda y hallazgo de una *forma de saber* que sólo median-

te la existencia del poema el lector percibirá”. De lo que se deduce que el decir poético adquiere su sentido último no en repetir lo que ya se sabe sino en descubrir lo que se desconoce.

En la España de mediados del siglo xx tuvo lugar una agitada polémica que involucró a poetas y críticos en torno a dos acepciones del hecho poético, una que identificaba a la poesía con la “comunicación” (asociada invariablemente con la escritura de corte social del 40 y entendida como vehículo no problemático de transmisión de contenidos de conciencia⁸) y otra que la concebía como “conocimiento”, entendiéndolo por tal a toda la poesía de la modernidad. Durante varios años fue lugar común de la crítica el distinguir a las dos generaciones de posguerra a partir de este concepto “diferencial” de poesía. Se solía indicar así que, mientras para la primera promoción (Hierro, Celaya, Otero) el poema era prioritariamente “comunicación”, para la segunda (Valente, Brines, Barral) el poema era “conocimiento”. Con ello se quería indicar que la poesía entendida como comunicación –en tanto eficaz contacto emotivo con los lectores y en tanto expresión de una experiencia o participación de una vivencia estética– cedía su lugar al concepto de poesía como vía de exploración subrayando el valor epifánico, gnoseológico del poema.

Jaime Gil de Biedma sostuvo que la identificación poesía-comunicación tomó carta de naturaleza en España a partir del magisterio poético de Vicente Aleixandre y de la obra teórica de Carlos Bousoño. A la definición de Bousoño “poesía es la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica previamente conocida por el espíritu, como formando un todo, una síntesis” (*Teoría de la expresión poética*), le siguió la réplica de Carlos Barral en su artículo “Poesía no es comunicación” de 1953 publicado en la revista *Laye*, en el que afirma: “ello supone la preexistencia al poema de un contenido psíquico que pudiera ser explicado idiomáticamente, y que es transmitido al lector, por

⁸ En junio de 1952 tuvo lugar en Segovia la celebración del Primer Congreso de Poesía convocado por los poetas no exiliados del 27 –Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego– y representantes de la revista *Garcilaso*, Leopoldo Panero y Luis Rosales. El debate giró en torno a una polémica única: “La validez ideal y la vigencia social del poeta en nuestro tiempo” y los planteos que derivaron del mismo atendieron a la proyección del poeta en la vida social en su doble vertiente, por un lado, las condiciones que rodean al sujeto y su obra en la “circunstancia actual” y, por otro, la “posible influencia” de dicha obra en el contexto social. José Luis Cano destacaba, en ese momento, el alcance que tuvo el concepto de “comunicación poética”: “Cuando Vicente Aleixandre al definir la poesía afirma que ésta debe ser ante todo comunicación y que, por tanto, no cumple su finalidad aquella poesía que no toque ni sepa conmover un alma, emplea una palabra, ‘comunicación’, que no es la estética o poética, sino la comunicación humana”. Cfr. *Insula*, 79, 15 de julio de 1952.

medio de una manipulación estética de la lengua, en el acto de la lectura. (...) A la manera romántica sería ese contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética” (Gil de Biedma, 26). Tal concepción de lo poético emerge efectivamente como deudora del programa romántico según el cual el poeta sería, una vez más, el depositario de ese “algo” intangible e inexpressable. Retomando el debate, Fanny Rubio sostenía: “afirmar que la poesía es comunicación sería restarle su máximo valor, el de la adivinación trascendente, el que sea medio de conocimiento de la realidad existencial a partir del poema. El poeta no dispone de antemano de una realidad conocida que se proponga transmitir, ese contenido se hace cognoscible a través del poema. El comienzo de un poema es azaroso, vacilante, vago” (199).

Estos planteamientos, además de ser excesivamente simplificadores –es innecesario señalar que en la obra de los poetas en cuestión, una concepción de la poesía como comunicación no anulaba ni invalidaba la interpretación de la misma como vía de (auto)conocimiento– indujeron a errores de juicio. Recordemos que fue José Ángel Valente quien definió al hecho poético como “un medio de conocimiento de la realidad” (19) o “un gran caer en la cuenta” (21); “todo poema es –dirá Valente– una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto” (22). Pero fue también el mismo Valente quien finaliza su ensayo con un intento superador de esta falsa dialéctica:

Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el *conocimiento* poético conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho de su *comunicación*. El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el mismo acto de la creación (25) (cursivas en el original).

Uno de esos errores de juicio a los que hacía referencia se vincula con la acepción misma de “conocimiento artístico”. En sentido estricto, la concepción del arte como conocimiento parece nacer vinculada a la clásica teoría de la mimesis aristotélica, del arte como imitación o representación de la realidad⁹; así entendido, el conocimiento que el

⁹ En el Capítulo IX de su *Poética*, Aristóteles afirma: “De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares”. Se sienta así que Poesía y Filosofía (“mito” y “logos”) son dos principios solidarios, dos caras (el revés y el derecho) de la expresión del pensamiento, de lo universal humano.

arte produce siempre estará referido a una realidad preexistente, que aquél se limita a reflejar. Jacobo Kogan en su texto *Literatura y conocimiento* sostiene que será recién después de Kant y Heidegger que el conocimiento artístico comenzará a entenderse como una “producción” más que como una “copia” o imitación de una realidad preexistente (12-14). En este sentido estricto, aún la teoría del “genio” de la estética romántica presupondría una visión intuitiva, reveladora pero no generadora ni creadora; el artista carecería de libertad de acción y estaría supeditado a su destino de artista limitándose a ser, en el mejor de los casos, un instrumento de la divinidad, como en el *Ion* platónico¹⁰.

Por otra parte, llevados por el tantas veces aceptado marbete “poesía del conocimiento”, creeríamos también que para estos escritores que comienzan a publicar en los años cincuenta la poesía es (como lo era para muchos poetas de la modernidad) un vehículo hacia un conocimiento positivo a través del lenguaje. Sin embargo, como bien advierte Alejandro Duque Amusco (refiriéndose especialmente a la poética de José Ángel Valente y de Francisco Brines) en ellos “la actividad creadora está más próxima a una carencia, a una radical ignorancia, que no a un conocimiento positivo desprendido de la experiencia poética” (70), y concluye: “bajo esta luz de inexistencia que a tantos poetas últimos alcanza, la palabra de la poesía habita, como un interrogante, no la *casa del ser* sino el desierto de la incertidumbre” (73).

Pero esta última salvedad ha sido completamente desatendida por la mayor parte del discurso crítico sobre la poesía española contemporánea. Pareciera, entonces, que en el denominador “poesía del conocimiento”, tal como ha venido siendo utilizado a lo largo de la segunda mitad del siglo xx, está implícita la noción de un saber –averiguar y entender, búsqueda y hallazgo–, positivo en cualquier caso, que se propone sistemáticamente como conquista y aprehensión –son comunes y reiteradas las nociones de “revelación”, “develamiento”, “valor gnoseológico y epifánico” atribuidos al texto poético– de una realidad previa, simultánea o posterior al hecho estético. Un saber cuasi solipsista que radicaliza el subjetivismo a los límites del conocimiento del propio yo. La poesía del conocimiento, entonces, hace referencia en un plano teórico muy general a un tipo de poesía decididamente opuesta a la de corte social-realista, una poesía de clara raigambre romántico-simbolis-

¹⁰ Kogan prosigue su recorrido histórico deteniéndose en Bergson para quien “la experiencia estética puede ser la base del conocimiento metafísico” y en Maritain para el cual “el conocimiento poético no llega a objetivarse jamás (...), el conocimiento poético no se refiere a ningún objeto exterior ni interior al sujeto sino al saber que el creador obtiene de sí y su circunstancia en el momento mismo de ejercer su creación”.

ta que se inserta en la tradición de lo sagrado, que se vincula con la antigua identificación entre el poeta y el *medium* o el poeta-vate, a través de una fe –muchas veces– incuestionable en una palabra que se pretende reveladora y trascendente, desatenta del lector por lo que implica de dicción hermética, deudora de ese indagar en “lo oscuro”, en el “misterio”, en “lo numinoso”. Una línea teórica que se incardina en muchas de las tesis del idealismo romántico, prosigue con la identificación heideggeriana entre el pensar y el poetizar, dos procesos que “iluminan el ser”, y continúa con la “razón poética” de María Zambrano en España que aúna el “logos filosófico” con el “logos poético”¹¹. En su ensayo de 1946 sobre Anaximandro, Heidegger afirma:

Pero el pensar es un decir poético, y no sólo poesía en el sentido del poema y del canto. El pensar del ser es el modo originario del poetizar. Sólo en él el lenguaje accede al lenguaje, es decir, a su esencia. El pensar es el decir poético (*dictare*) originario, que precede a toda poesía, pero también es el elemento poético del arte, en la medida en que éste llega a ser obra dentro del ámbito del lenguaje. Todo lenguaje poético, tanto en este sentido amplio como en el más estricto de lo poético, es en el fondo un pensar (Alleman, 138).

Sin embargo, lo que hoy podemos entender por una “poética del pensamiento” es algo bastante diferente, diríamos que se trata de una síntesis superadora de estas dos acepciones, la de poesía como comunicación y la de poesía como conocimiento. En esta línea, Carlos Mazal hace una pública declaración de principios poéticos en la que aúna comunicación y conocimiento, emoción y capacidad de crítica, el afecto del placer y la lección ética; en síntesis, el *docere*, *delectare* y *movere* de la retórica clásica¹²:

Escribir consiste (...) en partir hacia un lugar sólo intuido en la bruma. El paraje al que se llega (...) constituye un descubrimiento absoluto, un lugar del lenguaje. De ahí que entienda la literatura, además de como comuni-

¹¹ Recordemos la conocida tesis de Zambrano que explica “la falta absoluta de grandes sistemas filosóficos” en España con su compensación: “Novela y poesía funcionan sin duda, como formas de conocimiento en las que se encuentran el pensamiento disuelto, disperso, extendido; por las que corre el saber sobre los temas esenciales y últimos sin revestirse de autoridad alguna, sin dogmatizarse, tan libre que puede parecer extraviado”. María Zambrano (1939). *Pensamiento y poesía en España*. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ecm/08937396436368272978924/p0000001.htm#I_0_>.

¹² Cicerón, en su manual de retórica *De inventione*, señala los tres grados necesarios para el orador en el camino de la persuasión del oyente: el *docere* (el camino racional e intelectual), el *delectare* (la vía que suscita la empatía con quien lo dice y con lo dicho) y el *movere* (produce el *pathos* o conmoción psíquica del receptor).

cación y como conocimiento, además de como delectación y como enseñanza (...), también como descubrimiento. El descubrimiento poético sería así (...) la comunicación al lector de un conocimiento íntimo y ajeno, que nos deleita y nos enseña, en la palabra. (...) Gracias a la intensidad de la poesía, cuando transmite la emoción estética, accedemos a una forma superior de sabiduría, de comunión en el saber que nos hace asentir al mundo en lo que el mundo tiene de maravilla y que nos fuerza a mostrarnos críticos con la existencia en aquello que la existencia alberga de criticable (Marzal, 2005:13-23)¹³.

Si bien puede compartir el común impulso inicial de la búsqueda se trata aquí de una busca casi nunca satisfecha, donde importa más el tanteo y la indagación que el hallazgo de las respuestas, una poesía que se acepta a sí misma como una forma más de la incerteza. La poesía contemporánea (pienso en la escritura del mismo Marzal o de Vicente Gallego, por citar sólo un par de ejemplos) ya no puede proponer un sistema unívoco y omnicomprensivo de conocimiento; de lo que se trata, más bien, es de una cuestión de lenguaje, de filosofía del lenguaje, el saber de una filosofía no explícita sino incorporada al decir poético¹⁴.

“Poesía meditativa”, “poesía metafísica”, “poesía de pensamiento” y hasta “poesía filosófica” son denominaciones aparentemente intercambiables que surgen una y otra vez en el discurso crítico aplicadas a escritores de épocas y geografías muy diversas¹⁵ –pensemos que se trataría de una constante lírica transhistórica–, desde los místicos y barrocos españoles, pasando por los metafísicos y románticos ingleses, los ale-

¹³ Idea que vuelve a defender cuando afirma: “En mis antiguos días de universitario y escritor secreto, daba sus últimos coletazos la famosa polémica que habían mantenido unos años antes algunos poetas (...) acerca de si la poesía era conocimiento o comunicación. Dejando de lado sus argumentos y razones, nunca entendí por qué no podía ser ambas cosas al mismo tiempo y cien más que no se discutían. Hoy sigo pensando lo mismo” (2009: 124).

¹⁴ “Estoy convencido de que un buen poema se lleva a término sólo si existe detrás de él un cúmulo de ideas, aunque ese poema termina por ser siempre mejor que la más importante de las ideas que contiene y que lo sustenta” (Marzal, 2002: 74).

¹⁵ A propósito de estas denominaciones, Carlos Marzal aclara: “En los últimos tiempos, se ha utilizado la expresión de poesía metafísica, para hablar de la obra en marcha de algunos de los llamados poetas de la experiencia, y se me ha incluido en ese grupo. (...) Me parece que por poesía metafísica se pretende indicar poesía reflexiva, poesía meditativa. La disciplina metafísica consiste en otra cosa. Por lo que a mí respecta, no creo en el mundo de las esencias, no hago distinción entre ser y existir, no me atengo a ningún mundo paralelo ni a ningún más allá. Mi ámbito es lo real, lo real inabarcable, ese territorio que da incluso para que imaginemos todo lo que la metafísica explora”. (Marzal, 2005: 32).

manes Novalis, Rilke y Hölderlin, hasta Cernuda, Valente y Brines en la España contemporánea u Octavio Paz, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges en nuestra América, entre muchos otros. Efectivamente, en todos estos casos el denominador común parece ser esa íntima confluencia de la dimensión especulativa propia de la filosofía y la “imaginación meditativa” (la expresión es de Wordsworth) de la poesía¹⁶ a partir de un común trasfondo ético. La característica más destacada de todas estas escrituras radicaría entonces en esa tensión entre lo emotivo y lo racional, en la manifiesta posibilidad de convertir la emoción en reflexión, la reflexión en emotividad. Carlos Marzal, en la “Poética” con que acompaña sus textos en la Antología de Germán Yanke, *Los poetas tranquilos*, afirmaba: “La inteligencia, en este caso, quiere decir: intentar erigir, de una manera precisa que huye del énfasis del sentimentalismo, la ficción de una experiencia de carácter individual (...) y que mediante ella se acceda a ese grado superior de conocimiento, acerca de la existencia, que es la emoción” (74). Puesto en palabras de Sánchez Robayna:

La *meditación* en la poesía meditativa o metafísica no vendría dada propia y exclusivamente por la reflexión sintético-analógica común a todo lenguaje poético, sino también por el interés especial del poeta hacia las relaciones entre el mundo de los sentidos y el mundo de las significaciones; o, en otras palabras, hacia las relaciones entre sentimiento y pensamiento, entre percepción e inteligencia (16).

El poeta argentino Santiago Sylvester en su trabajo titulado “Poesía que pensamiento” declara que la actitud del “poeta conceptual” que opina, expone ideas y requiere de un lector formado, lento, atento, se refleja en el lenguaje, en “un intento de precisión, en un tono y una manera de hacer sonar las palabras”. El pensamiento que está en la base de este tipo de poesía –dirá Sylvester– no es tanto de conclusión como de indagación. Poesía, entonces, que se concibe a sí misma como un medio para pensar, como un modo de pensar a través de unos poemas que en su desarrollo van siguiendo el hilo de la meditación y a través de un ritmo que traduce, a su vez, el ritmo del pensamiento.

Sin embargo, a la vista de la poesía escrita en los últimos decenios en España, cabe preguntarse con total honestidad, como lo hace el poeta y ensayista José Luis Gómez Toré, si la hoy llamada poesía meditativa no se ha convertido ya en una fórmula, en una etiqueta prestigiosa por su vasta genealogía pero desprovista de su carga original de

¹⁶ T. S. Eliot hablará de “aprehensión sensorial directa del pensamiento o de una recreación del pensamiento en sentimiento”. Cfr. Sánchez Robayna, p. 11.

hondura filosófica, de “esa recóndita armonía que en un principio existió entre la voz de la poesía y la pregunta metafísica” (165), en palabras de Cervera Salinas. La inquietante respuesta que da el crítico español, y que no podemos dejar de compartir, es la siguiente:

nos encontramos a menudo con poetas que dominan suficientemente la técnica poética como para arropar sin dificultad pensamientos triviales y lugares comunes en una música verbal medianamente convincente (aunque rara vez arriesgada) y en un vago tono sentimental. Así, en vez de una necesaria poesía del pensamiento nos topamos con la versificación de reflexiones que, vertidas en prosa, revelarían su superficialidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEMÁN, BEDA (1965): *Hölderlin y Heidegger. Sólido puente entre los territorios existenciales de un poeta y un filósofo*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editorial.
- BAUTISTA, FRANCISCO (2000): “El poeta en su biblioteca: Unamuno y la *Biographia Literaria* de Coleridge”, *Insula*, 643.
- BOUSOÑO, CARLOS (1976): *Teoría de la expresión poética*, Madrid.
- CASADO, MIGUEL (2003): *La poesía como pensamiento*, Madrid, Huerga y Fierro.
- CERNUDA, LUIS (2002): *Obra Completa*, Madrid, Siruela.
- CERNUDA, LUIS (1974): *Pensamiento poético en la lírica inglesa (siglo XIX)*, México, UNAM.
- CERVERA SALINAS, VICENTE (2007): *La poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Venezuela, El otro, el mismo.
- DUQUE AMUSCO, ALEJANDRO (1991): “El valor de la palabra”, en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Novísimos, Postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.
- GIL DE BIEDMA, JAIME (1980): *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona, Crítica.
- GIMFERRER, PERE: “Poesía del pensamiento”: <<http://members.fortunecity.com/mundopoesia2/articulos/poesiadelpensamiento.htm>>.
- GÓMEZ TORÉ, JOSÉ LUIS: *Dos Mundos de Francisco León*: <<http://suplementos.diariodeavisos.com/suplementos/Borrador/Borrador11.pdf>>.
- KOGAN, JACOBO (1967): *Literatura y conocimiento*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MARZAL, CARLOS (2002): *Poesía a contratiempo (Poéticas y prosas)*, Granada, Diputación de Granada.
- MARZAL, CARLOS (2005): *Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
- OLASO, EZEQUIEL DE (1999): “La poesía del pensamiento”, *Revista de Occidente*, 217.
- RUBIO, FANNY (1980): *Cuadernos Hispanoamericanos*, julioagosto.
- SÁNCHEZ ROBAYNA (2007). “Poesía y pensamiento”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 690.

SHELLEY, P. B. (1978): *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Siglo XX.

SYLVESTER, SANTIAGO (2006): "Poesía de pensamiento", *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. UBA, Libros del Rojas.

UNAMUNO, MIGUEL DE (1998): *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra.

VALENTE, JOSÉ ÁNGEL (1994): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.

VIVANCO, LUIS FELIPE (1942): *Antología poética. Miguel de Unamuno*, Madrid.

Copyright of Voz y Letra is the property of Arcos Libros SL and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.