

Xosé Azar

Una poética integral

Madrid, primavera de 2013

Índice:

1. La poética desde la Filosofía..... 3
2. Las categorías poéticas..... 8
3. Fondo y forma 16
4. Bibliografía..... 24

1. La poética desde la Filosofía

“Secularmente la poética no ha sabido diferenciar la materia de la forma, algo que en otras artes de material menos configurado no es posible, y esta confusión se halla sobre todo en las poéticas lingüísticas modernas. Se pretende que la lengua -que no es más que “una colección arbitraria de esquemas combinatorios que se aprenden por medio de repetición constante (y’generalización’)”(Chomsky 70)- tiene en sí misma un uso creador suficiente para explicar las formas de nuestro arte, del que no se respeta su autonomía.

“Se me ha pedido que haga unos comentarios resumiendo la relación que hay entre la poética y la lingüística. a) En primer lugar, aquélla se ocupa de responder a la pregunta ¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?... b) La poética trata de problemas de *estructura verbal*, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. c) Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba toda la estructura verbal, se puede considerar a *la poética como parte integrante de aquélla*”(Jakobson *Ling* 27)

Por el contrario, a nosotros nos parece que: a) Que la poética no sabe de mensajes, no es comunicación, o no lo es esencialmente; es expresión. b) Que la poética no trata ni de problemas ni de la estructura verbal; trata de cómo la forma se liga al fondo y entre los dos hacen el movimiento del poema. c) Que la lingüística analiza ciertamente la estructura verbal; que también puede estudiar la estructura de las formas poéticas, pero jamás se saldrá del lenguaje; estudia la materia de la poesía, es lo que ha estado haciendo hasta ahora y no se puede salir de ahí, porque las formas poéticas no son formas lingüísticas, aunque estén hechas con formas lingüísticas: de morfología, sintaxis, semántica...

Con esas formas ella hace otras, que ya no pertenecen a la lingüística o gramática: *resentido*, *antesentido*, etc., que dependen de un fondo que ella desconoce. Se trata de otro universo. La lingüística está condenada a no salirse de la materia –morfología, sintaxis- de las formas de la poética. Pues la poesía no es sólo un tipo de lenguaje, la Poética se sirve del lenguaje igual que lo hace la pintura con los colores, que pueden también ser estudiados en sus armonías, sus contrastes, colores complementarios, etc.; se vale de esos conocimientos para crear formas, que expresen el sentimiento del pintor. Pero ésta es también la idea de Jakobson, que por lo tanto se contradice:

“La parte artificial de la poesía (quizá haríamos bien en considerarla toda ella artificio) *se reduce al principio del paralelismo*... la fuerza de esta repetición consiste en engendrar otra o un paralelismo que responda con palabras o con el pensamiento, y entonces... el paralelismo más marcado en la estructura... engendra otro más delimitado en las palabras o en el sentido... A este paralelismo más delineado o abrupto pertenece la *metáfora*, el *símil*, la *parábola*, etc. donde se busca un efecto en la *semejanza* de las cosas, y por otra parte, la *antítesis*, el *contraste* y demás, donde el efecto se busca en la desigualdad”(Hopkins, en Jakobson *Ling* 58).

Aquí se habla de *resentido*, de *síntesis*, *contra* y *con sentido* y de las *formas imaginarias*; aquí se está de lleno en la Poética, hecha con materia gramatical. La estatua es *de bronce*, pero no bronce (Aristóteles *Fís* 190 a).

Porque aunque la lingüística se empeñase en que las formas poéticas son gramática, una “función poética”(71) de la lengua común, le faltaría integrar esas formas en un fondo para hacer el proceso que es el poema.

“La poesía es lengua y, sin embargo, produce efectos que la lengua común no es capaz de provocar. Si ello es así, debemos inferir que lo que distingue a la poesía es *la forma* en que esa misma lengua se ordena y distribuye. Según esto, el análisis aplicado a la poesía daría una *gramática distinta*”(Levin 23)

Pero la gramática es fundamentalmente representativa y relaciona significantes con significados; la poesía expresa, no re-presentativamente sino directamente con sus propias formas, un sentimiento que convierte en fondo. También se ha dicho que la poesía está hecha con el aspecto connotativo de la gramática, pero la gramática es una ciencia que se vale sólo del conocimiento y en la poética juega el papel principal la intuición. La gramática es una ciencia y en cambio no puede haber ciencia de la poesía. “La materia literaria no será nunca totalmente investigable por procedimientos científicos”(D Alonso Seis 10). Y lo demuestra el fracaso estruendoso de la poética lingüística, como tampoco puede haber ciencia de la mística, y en cambio ambas encuentran su lugar en la teoría filosófica, más amplia que la unilateral ciencia. La poética lingüística, como el representismo filosófico que denunciamos en *Vida*, que no puede salir de la conciencia para entrar en el mundo y en los otros: está condenada a la claustrofobia, pues también ellos se hallan en el problema de pasar de la lengua a la obra. ¿Cómo pasar de los sonidos a la sinfonía? ¿Cómo de los colores al cuadro? No hay posibilidad, porque pertenecen a universos distintos. ¿Cómo pasar de la gramática a la poética? No hay otra solución que abandonarla a la forma, que se sirve a de ella para expresar el fondo; si la forma no hace suya la materia no hay obra. La gramática tiene como efecto perverso el que se parte de algo inmóvil para adornarlo: sustancialismo. Ni la sintaxis ni la morfología interesan a la poética: son la forma de la gramática; la poesía tiene la suya, la lengua no es más que medio para captar el sentido y el sentimiento poéticos. Ellos dicen primero que la poesía es gramática y representación y después pretenden que deje de serlo. Jakobson no puede demostrar que el formante *re* sea gramatical, ni Levin que lo sea el *con*, porque son formas de la poética. La Retórica dice Lázaro Carreter que es una reificación de la Gramática; si, es un formalismo gramaticalista; está presa de la lengua, es como un cáncer que le dio, por eso se habla de ella desde la gramática como ‘vicio’. Hay que arrancarla de la gramática y dársela la intuición y al sentimiento, que es de ellos; la gramática la tenía presa, que se libere, y lo mismo la poética gramaticalista. Porque el arte es intuición, qué quiere usted, y la poesía es arte. La nuestra es muy diferente de la de la Estilística, pero a veces convergen. Al arte se va con la intuición abierta, el arte es fundamentalmente relación intuitiva inmanente: yo en el teatro no voy a sacar conclusiones, voy a dejarme impregnar, la representación estoy harto de ella, la dejo en la puerta. Si al lingüista no le gusta la intuición, que se dedique a otra tarea, y si viene sólo con la vara de medir de la representación no hallará más que lo que busca: fonología, sintaxis, léxico... Tiene que decir que ese poema ha trasgredido las normas, no sabe ni puede hablar más que de desvíos. El poeta que hace sus formas desde la intuición se ríe de esos afanes. Si el lingüista quiere meterse a estudiarlo que lo haga, pero tiene que meterse en el

origen y ver el poema como proceso. Entonces verá que su vara de medir no le vale, porque el poema es lenguaje, sí, pero como en un fuego la leña. Pontificar desde la lengua sobre poesía es como si un cantero nos diese lecciones de escultura. "El análisis lingüístico aplicado a la poesía daría lugar a una *gramática distinta*" (Levin 23); sí, y perderíamos la poesía. El poema hace la figura intuitivamente: yo al niño: '¡trota!', y después viene el gramático y dice: 'tú, querías decirle: 'vete inmediatamente'. No, yo quería decirle 'trota', porque lo había convertido en caballito tratador. El poeta estudia la retórica y otras disciplinas y luego se deja llevar por la inspiración y le vienen espontáneamente como modos de expresión, no como trasgresión, como dice el filólogo. Quiere decirse que el juzgar desde la gramática es quedar absolutamente fuera del arte de la poesía. 'Se trata de un discurso más denso', se dice; lo es más porque ya no es lenguaje, ya no es significante/significado; es expresión poética fondo/forma. "La poética lingüística es sólo un instrumento auxiliar que sólo pretende dar bases sólidas, no intuitivas, al crítico" (Lázaro 61; aquí 'intuición' tiene el significado estilístico de 'impresión'). Los significados gramaticales no son para la poesía más que medios para lograr el sentido poético, diferente del representativo o gramatical, materia de la poesía. El significado es la contraparte de un significante, no se puede hablar de él sin el significante: significante/significado, aquello, el símbolo arbitrario y esto su referencia representativa. Así funciona la gramática, pero el arte no; en el arte un fondo se expresa en una forma y la forma no es un símbolo arbitrario ni el fondo es una representación, es el mismo sentimiento expresado lingüísticamente; con un conjunto de palabras yo logro reflejar el propio sentimiento, no su re-presentación, el sentimiento mismo. Veámoslo en la escultura primero: el sentimiento de recepción de lo materno yo lo figuro con un hueco que expresa paz, para lo cual tal vez lo contraste con algo áspero. Lo que yo siento como refugio está en los dos sitios, en mí y en la pieza, por eso digo que el poema me da la cosa misma, porque la cosa es un sentimiento.

Cuando la materia es el lenguaje, que es re-presentativo sólo puedo conseguir con esa materia expresar el mismo sentimiento cuando la convierto en forma, que ya no significa, ya no es un símbolo arbitrario, es una vivencia semejante a la que siento. Si le digo a mi mujer: 'cielo', no la represento: 'eres...'; no, la siento directamente mía, y así es como hace la poesía: transforma significados en intuiciones que expresan directamente los sentimientos, igual que en los sueños. Si quiero expresar mi sentimiento cuartelario en el colegio el sueño se vale de una marcha militar, los niños y las niñas de mi clase desfilando ante la bandera. Rosalía con su negra sombra, Poe con su vivencia nocturna, le quitaban a la lengua su representación y la convertían en vivencia, semejante a lo que en lo más hondo les atormentaba.

"La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje" (Cohen 220). La diferencia es que ellos están en la gramática y desde ella caminan hacia la poesía, por eso la ven negativamente como una desviación; nosotros partimos de la poesía misma y la gramática la vemos como materia para hacer nuestras formas, y entonces se nos hace todo positividad. La diferencia a nuestro favor respecto a ellos es que nosotros, los poéticos que nos ponemos en el punto de vista de la poesía misma, desde su intuición y sentimiento, podemos definir un poema, porque nos situamos en su esencia; ellos en cambio no pueden ofrecernos más que los cascotes de su derribo. Es terrible:

se ponen a desmenuzar, sobre todo en lo referente al sentiente, y sus análisis son un enorme montón de datos, que nos dan a cambio de la intuición de un sentimiento. Cualquiera puede ver que el poema no es eso, que se trata sólo de una destrucción. Porque nos entregan sus cientos de datos y se van y nos dejan todo aquello que a nosotros no nos sirve para nada, pues hay mucha gramática, casi todo, y métrica también, y mucha erudición. Pero ¿dónde se queda el movimiento del poema que nos va llevando a un *tránsito* y después se remansa? Que nos hablen de eso, y de cómo el sentimiento se va actualizando y como la ligazón va haciendo la belleza, que toda esa menudencia gramatical no es más que para eso, y que nos digan como lo logra el poema; que no nos lo derriben con su piqueta, que nos lo hagan luminoso por dentro; pero ellos tan sólo tratan de la materia, cosas menudas del oficio, por eso el poema mismo se les escapa, y su belleza; incluso cuando dejan de desmigajar y se ponen a relacionar son pasivos, y gramaticales y quietos. No se puede utilizar la materia para hallar la forma, porque pertenecen a universos diferentes, es como si para hablar de la Venus de Milo nos pusiésemos a analizar su mármol. La forma es en la escultura, relación de volúmenes y líneas y vacío; una escultura tiene que jugar con esos elementos formales y decir cómo su combinación logra expresar el sentimiento del artista; la materia pertenece a una categoría inferior. A fin de cuentas da igual que la escultura esté hecha en bronce o en madera, que el poema sea en verso cerrado o libre; y si hay un encabalgamiento o una aliteración habrá que explicar a qué forma sirve, pues el sentiente está al servicio de las formas del sentido, que a su vez sirven al fondo. Por eso no es adecuado acudir a la morfología gramatical ni la sintaxis cuando se explica el sentimiento del poeta, pues pertenecen a otro ámbito, que en este análisis se da por supuesto; nosotros queremos permanecer en el arte, que es la intuición de un sentimiento; lo otro es a nivel de artesanía, que sólo puede importarle a los del oficio. El lenguaje no es el protagonista de la poesía, hay un fondo que es un sentimiento y se necesita expresar tal como se siente, y sólo puede hacerse formalmente, pero eso se ve mejor en las otras artes, que no tienen la representación como materia. El gramaticalismo está empeñado en que la poesía es suya: es como si la arcilla o la madera reivindicase todas las figuras que con ellas se hacen. Pues es al revés, no es la poética una parte de la lingüística, es la lingüística una parte de la poética, su materia, que ella hace cantar.

La lingüística considera la poesía como comunicación, con un emisor (el poeta) y un receptor (el lector) y el poema el mensaje convertido en fin, pero entonces deja de ser mensaje. El poeta no es un comunicador porque el arte es expresión, porque la poesía no es un lenguaje, como tampoco lo son las demás artes. Sobre esto sostuve yo una agria conversación con Hermógenes, que es pintor y me decía que él tenía ya su propio lenguaje; quería decir que se expresaba ya con un estilo propio y se valía de unas formas y unos modos determinados. Por ejemplo, las curvas en los paisajes últimos de Vang Gogh: se trata de formas que expresan un sentimiento; pero el lenguaje está constituido por significantes que representan significados, y nada tiene que ver una forma con un significante 'arbitrario', disparado hacia su significado, y no se produce eso ni en la pintura ni en la poesía ni en la música, que se valen no de signos sino más bien de señales; la señal, como dice Husserl en la 1ª de sus *Investigaciones*, no es lo mismo que el signo, que nos manda directamente al significado y al significante apenas lo vemos; por el contrario, la señal la

escrutamos, no sea que nos equivoquemos. El aquende de la señal es más importante que el significante del signo. El signo es representación y la señal intuición. Estoy hablando con una persona y la veo seria, sigo hablando con ella, intento saber a qué responde esa seriedad, si estará enfadado conmigo... Y estas señales se organizan en formas que, aliadas al fondo, van componiendo el poema. Directamente te estas identificando con el sentimiento del poeta o del pintor mediante ellas; en cambio los significados del lenguaje sólo nos re-presentan cosas y mundo, que el artista desprecia" (*Poética formal* 354-9)

2. Las categorías poéticas.

La intuición hace que vea totalidades relacionadas; según como sea esta relación la forma es diferente. Salgo a pasear a la Casa de Campo, veo a una mujer de pie junto al lago: su esbeltez destaca en lo horizontal y la placidez del agua: es un bello cuadro. Siento que algo es bello cuando relaciono sus partes y de esa relación sale algo grato y luminoso. La belleza es forma y la forma es relación. Pude averiguarlo estudiando las obras de arte y también mi propia experiencia, entonces fui descubriendo 10 categorías o principios o relaciones estantes o formas. La forma en el arte es relación de formas, ya que el poeta no puede crear la materia de su arte, que son las cosas mismas, las relaciona de diversa manera. Estos diferentes modos de relacionar son las categorías formales. La forma artística no es sustancial como las del entendimiento, ni tampoco es accidente, es interrelación, que crea la estancia y el movimiento del poema; en Aristóteles la materia es informe y la forma no es más que un troquel. Cuando Kant habla de la intuición se refiere siempre a una multiplicidad que el entendimiento organiza: se trata pues ya de una relación, pero conceptual, no estética, que requiere dos o más sustantes. Suelen considerarse como categorías estéticas lo bello, lo feo, lo sublime; pero la belleza no es una categoría, como tampoco lo es la verdad. Las categorías estéticas pretenden la belleza –aunque no la consiguen siempre– como las categorías del entendimiento pretenden la verdad; lo feo, que es la ausencia de belleza, lo sublime, etc., pertenecen tanto al fondo como a la forma. En las formas estéticas se trata de relaciones sencillas: semejanza, contrariedad, diferencia; sucesión igual, aumentando o disminuyendo o al azar; cambio por semejanza, por diferencia, por disminución o libre. No se trata de relaciones cognoscitivas ni morales. Parece que las neuronas responden a una relación entre las características de estimulación continuas, espacial o temporalmente, antes que a los valores absolutos de las mismas. Si pones una impresión fuerte para llamar la atención: ‘¡!’ o superlativos, o ‘...’ pronto agotarás los recursos y no conseguirás claridad ni el proceso en que consiste el poema, en cambio podrás conseguirlo fácilmente graduando la intensidad de las relaciones. Cuando el sentimiento no tiene formas se hace gritón. Como no quiero echar discursos, por eso hago que sea la intuición y no la representación quien hable; mi concepto de la forma nace de una adivinación primera: que no es exagerando y gritando como se hace algo más patente en el arte; a partir de ahí fui viendo las diferentes relaciones. No intento asir con palabras, me desesperaría, no podría; prefiero intuir relaciones, que no es agarrar sino sentir, la intuición va siempre acompañada de sentimiento; es sentimiento que relaciona. No cojo las cosas -como hacen las palabras solas- expreso mi sentimiento, ellas me sirven a mí, no yo a ellas, hablando de ellas hablo de mí mismo. En el discurrir normal juntamos unas frases con otras dejándonos llevar por el tema, a veces en la conversación surgen intuiciones pero generalmente es la preocupación, la situación, el momento quien se lleva el gasto de la secuencia. La intuición junta lo separado por el conocimiento y la razón, pues el arte, como el soñar es reparador. Intuir es: ves una cosa y le pones al lado otra que le va más o menos: lo veo venir y digo: me va a dar un regalo, sin motivo lo digo. Cuando no puedo hacer una forma hago otra: veo una chica toda en amarillo: pelo, ropa, morenez; descanso en su contemplación. Veo otra en la que no puedo formar el color: roja camisa, pelo amarillo, cartera azul; entonces formo con la línea: está toda estirada sentada en el tren, la línea de la

ventanilla, vertical y las demás verticales del vagón con otras horizontales la hacen esbelta y digna: descanso en esta forma; cuando no consigo formar, desasosiego. Ante esta presencia: 'árboles', ¿si me quedase nada más que con ellos...! Pero monto un tinglado: de qué clase serán, cuando los habrán plantado, hubiese sido mejor una especie más frondosa... representación interminable; en cambio, si hago de esa presencia substancia de una intuición, o contemplo dulcemente la avenida gozando de la línea de sus copas, todo se hace plácido, descansado y hermoso. Las representaciones y conceptos la intuición los convierte en imágenes, no deduce, se para en la confrontación, dice "el muro blanco y el ciprés erguido" y se queda sólo ahí, en esto se parece a la sensación. La intuición ha sido rechazada por el estructuralismo y el generativismo, porque querían hacer ciencia de la poesía, nosotros la traemos de nuevo, como la vieja Estilística, la volvemos a tomar como base de nuestra poética y del arte en general, pero depurada y concreta, estudiada y justificada filosóficamente; no aquella cosa vaga que no se sabía qué era: "La intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto"(A Alonso 11). Hasta ahora no se sabía realmente de nuestra intuición, se pensaba en una percepción estética, más rica en cuanto a lo sensible y lo afectivo y desde el punto de vista del contemplador, único punto de mira de la estética secular. La poética no se deja guiar por la apreciación subjetiva del estilista, que estudia sólo aquello que a él le impresiona: un hipérbaton aquí, un acento rítmico expresivo allí, es inconexa; la poética, por el contrario, pretende ser sistemática: la forma interna o externa o ambas y el fondo. La belleza es intuición; la vida, movimiento, y el arte, que trata de la belleza de la vida, es la intuición del movimiento o el movimiento en la intuición, que es femenina o receptiva; el conocimiento es representación y ella en cambio, afectiva, emocional. En la intuición, tanto en la estética como en la onírica, no tengo que buscar solución a ninguna cuestión: me entrego al juego de juntar unas cosas con otras por el placer y la relajación del juego. Las palabras están gastadas, pero el intuidor sabe hacerlas nacer de nuevo con la forma: relacionándolas de manera diferente, haciendo que sea la intuición y no el conocimiento quien mande en ellas; el concepto es analítico, pesado, muerto, con él no se puede hacer arte. El intuidor es un compositor, compone una parte con otras para formar; las partes pueden ser complejas y estar constituidas a su vez por partes. La intuición da como resultado la estancia; los sustantivos se aumentan el uno al otro o a los otros, pues esta relación es la que hace el poema prestante y móvil. Antes en la vigilia tenía que respetar las leyes de la lógica, ahora están todas patas arriba. ¿Es que no hay leyes de la intuición? Las hay, pero al servicio del arte: "Pintar... significa captar una armonía entre abundantes relaciones, significa trasladarlas a una gama nuestra desarrollándolas según una lógica nueva y original"(Cèzanne 39). Las categorías universales no impiden sino que propician la originalidad. No hay coerción porque no hay finalidad: si quieres llegar a un objetivo tienes que seguir un camino determinado., en la creación no lo hay: el placer de juntar lo que se parece, aunque haya que cogerlo de lugares muy diversos, lo que se contradice, y sobre todo lo que no tiene nada que ver, y dé expresión a mi substancia, pues la forma es el lenguaje del fondo. Intuir es humanar, esto se ve con toda claridad en la metáfora, pero también hemos de verlo en las demás formas. . "Una inteligencia que *organice* poderosamente es la más preciosa

colaboradora de la sensibilidad para la realización de la obra de arte”(Cézanne 379). La forma es una (des)armonía: una diferencia cualitativa que no sólo se estima como oposición sino también como concordancia; el lenguaje intuitivo se diferencia del representativo en que pretende la verdad de una manera más compleja y humanada:

“Me moriré en París con aguacero (...)
son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos”(Vallejo 379)

Pues también tiene verdad la intuición, pero es una verdad para el sentimiento.

¿Las formas son *a priori* en el sentido kantiano? Veo un árbol verde junto a una casa de ladrillo rojo: es un contraste, el rojo hace destacar el verde y la estructura geométrica del edificio aumenta la libertad de las ramas. La contrastancia acrecienta sus elementos, esa potenciación ¿la invento yo o es de las cosas? Otro Ejemplo: el viento mueve pausadamente las ramas de un árbol en movimiento monótono y constante. Cada movimiento es ligeramente diferente del anterior, pero yo los intuyo como reiteraciones iguales. Es verdad que tienen una parte igual pero también otra diferente, y yo me fijo más en lo que tienen de rítmico y constante. Los materiales de que se vale la intuición tienen una tendencia a ir en esa dirección, pero yo la aumento. Así, pues podríamos decir que las formas ni están totalmente en las cosas, como afirma Aristóteles, ni lo están enteramente en el contemplador, como afirma Kant; es una cosa intermedia. El material te da la pauta, te pide la forma que has de darle; la materia no es totalmente amorfa.

Son más importantes nuestras categorías que las de Aristóteles y Kant, que no han jugado ningún papel en la filosofía, al fin y al cabo no son mucho más que curiosidades, en cambio las nuestras son formalmente el esqueleto del arte en general y de la poesía en particular. Las categorías formales son fundamento de un arte formal total, o que comprenda artes diferentes, como quería Wagner, al haber encontrado formas que valen para los integrantes: combinar una destancia poética con una soestancia musical y con una contrastancia pictórica, etc.

A estas formas podemos llamarles ‘intuiciones formales’ pues se basan en la intuición y no en el conocimiento y forman el poema. También podemos llamarlas ‘intuición de significaciones’, pues las tomamos de la lengua; en la música, ‘intuiciones de sonidos y silencios’; ‘intuiciones de color y forma’, en la pintura; ‘intuiciones de volúmenes, líneas y espacios vacíos’, en la escultura.

Ahora la crítica no tiene que irse a la sociología y la psicología para analizar un poema ni a la obra entera del poeta: puede hablar de él sin salirse de la forma y el fondo. Ahora se podría escribir, en lugar de ‘Historia de las ideas estéticas’, ‘Historia de las formas poéticas’, que es la que ha configurado los estilos, pues ‘ideas estéticas’ es un contrasentido: la Estética no se sirve de ideas sino de formas. Saldría una obra más pequeña, con menos erudición pero más centrada en su tema.

Todas las artes tienen, al menos, las mismas formas básicas y el mismo trasfondo; sólo tienen diversa materia y la técnica correspondiente. Por eso yo, poeta desde la adolescencia, me puedo expresar, ya de viejo, en la escultura, una vez aprendido un poco de su oficio. Actualmente me encuentro

igual en las dos artes, me da lo mismo modelar un poema que escribirlo; y me sirvo de las mismas formas: las básicas, desde luego, pero también las imaginarias.

Las formas poéticas pueden llamarse también 'intuiciones formales' o 'formas intuitivas', pues lo son también las musicales, las esculturales, etc. Pero 'forma poética' es lo originario, imaginando una poesía en sentido amplio.

Además del fondo y la forma hay la cualidad menor de *modo*, del que trata la Estilística, y al que no descienden las categorías formales.

El arte en general se vale de estas diez categorías formales para expresar el fondo; no 'la vida', que las comprende a ellas también.

Para que el pensamiento se detenga tiene que haber una cosa y su contraria / +/; una y su par /=/; una i su dispar /x/. Entonces te quedas quieto contemplando, te coge la paz o la sorpresa y, si te acompaña el sentimiento, el arte puede empezar.

Éstas son las *categorías formales de la intuición poética (lírica y dramática)*; como se trata de neologismos, pondremos a su lado su significado general. A y B comprenden las *formas básicas*; C, las *imaginarias*.

A. Síntesis o aestancia:

1. contrastancia (antítesis/tesis)
2. conestancia (epítesis/tesis)
3. desesestancia (parátaseis/tesis)

B. Adición o enestancia

1. soestancia (sucesión creciente o decreciente)
2. restancia (reiteración semejante)
3. sinestancia (al azar)

C. Mudanza o sobrestancia:

1. inestancia (sugerir)
2. antestancia (metáfora)
3. entrestancia (escisión)
4. trasestancia (visión)

(...) Cuanto más penetran las obras de arte en la idea de la armonía... tanto menos pueden quedar satisfechas de ella... La verdad sobre la armonía es la disonancia”(Adler 148). Esta (des)armonía es lo que hace *callida* la *iunctura* horaciana y hace nacer el *concepto* graciano, los dos fundamentos de nuestra poética, prestante y además movente. Pero hay que añadirle la ruptura,

nacida en el Formalismo, con lo cual nos hallamos –rechazada la identidad como inmovilista- con los tres principios creativos que son la semejanza, la diferencia y la ruptura, que se puede reducir a uno: la diferencia con con más semejanza o con cero semejanza. Nuestro sistema formal está constituido por esos tres principios de creación, que dan lugar a tres grupos formales: aestancia, enestancia y sobrestancia. Las dos primeras están basadas en la cualidad y la intensidad, respectivamente, que les llegan lejanamente de la sensación y la movilidad de que parten, son las propiamente intuitivas y van constituyendo el poema; la tercera es la que nos entra en el (tras)fondo. La síntesis y la adición son los pies con los que anda el poema; la mudanza, la cabeza, o el corazón. La diferencia es consustancial con las formas básicas; ya no de la mudanza, que trabaja a un nivel más hondo. La diferencia sintética es frontal y de una vez y la aditiva menos directa pero continua; podríamos llamar a la primera masculina y a la segunda femenina. En la síntesis, que es la forma de la prestancia, domina la semejanza en la conestancia, la diferencia se hace la reina en la contrastancia y se traspasa a si misma en la desestancia; en la adición, que es la forma del movimiento, domina la semejanza en la restancia, la diferencia en la soestancia y se alcanza la ruptura en la sinestancia. ¿Podrían confundirse síntesis y adición? Jamás, la síntesis es estática, casi extática y a veces estasis; la adición es la que convierte el poema en movimiento. Las formas de la mudanza son las más creadoras, poniendo sólo el indicio de la cosa (inestancia), jugando con la escisión (entrestancia), presentando un algo que nos lleva a otro (antestancia), o entrando de lleno en la transformación (trasestancia). Las formas básicas hacen la textura del poema; la sobrestancia es como un lujo o la culminación. De los tres grupos formales, generalmente la sobrestancia domina, las otras dos están a su servicio; en cambio entre las básicas puede dominar la aestancia, y surge una clase de poemas o la enestancia, y nace otro, y este segundo es el más frecuente. A pesar de ello se trata de dimensiones y no de niveles, puesto que la dominancia, aunque generalmente sea de la tercera, puede estar también en las otras dos. Una obra de arte en general y un poema en particular es más estante cuando combina las tres dimensiones, pero un puede ser bello o incluso sublime sin salirse de una sola; cuando intervienen varias siempre una es la dominante. Relacionando estas tres dimensiones con las vitales, la aestancia es anchor, la enestancia es hondor y la sobrestancia es altor, y las tres juntas hacen el grandor del poema, igual que en *Vida*. La síntesis busca más la estancia, pues la adición es la que hace el movimiento y el tiempo; la primera es más cualitativa y la segunda más intensificativa. La mudanza es tanto forma como fondo; las formas básicas están más en la forma, a pesar de que el movimiento aditivo se halla también en la tarea de hacer el fondo. Las formas estantes son de todas las artes y lo mismo las moventes; en cambio las mudantes, son propias de las artes imaginarias pero Mahler, por ejemplo, las logra a veces en sus sinfonías y yo lo intento también en la escultura. La síntesis aestante y la adición enestante son el esqueleto del poema; relación dual es su base, como lo es de toda nuestra filosofía. La Retórica, por no haber distinguido entre la síntesis y la adición, entre el anchor y el hondor fracasó, pues sin su intersección no se puede entender nada de poesía; ha averiguado muchas cosas interesantes pero ha perdido el norte, al no partir de estas coordenadas básicas. La dialéctica poética es aestante y enestante, síntesis y adición. Las

formas moventes y las formas astantes son las coordenadas básicas de todas las artes. Los acordes pertenecen a la astantia y los intervalos a la enestancia. En términos lingüísticos, astantia y enestancia son la sincronía y diacronía; la primera está hecha de mociones y la segunda de momentos. La intuición es dual, nunca se hace trial como el conocimiento; la dualidad está clara en la síntesis y podemos decir que también en la mudanza; la adición, por ejemplo en el planto, que es restante: se producen una vez y otra vez y otra vez pero nunca se forma ningún triángulo como en el conocimiento; en realidad, una vez es completada con otra (dos), y esta con otra (dos). Nunca hay tres cosas enlazadas porque la tercera vez es en seguida rebasada por la cuarta, etc. La síntesis estante se ve sobre todo en las artes plásticas; la adición –musical y poética- es menos estante pues cada momento tiene que perderse en aras del siguiente, en cambio en la síntesis la primera se cierra con la segunda moción. Pero también hay adición en las artes plásticas, en una escultura desde luego, pues tienes que girar alrededor para ir haciéndola y después para verla, pero también en la pintura pasas de la relación de colores a la del dibujo, y al de los elementos figurativos. En nuestro sistema se hallan todas las categorías formales pues, en cuanto a las básicas están aquí todas las posibilidades, y las imaginarias comprenden todas las formas de la Retórica y se añaden otras desconocidas para ella, como tendremos ocasión del ver. Son 10, según nuestra cuenta; las diferentes formas de ‘ser’ son las categorías cognoscitivas, las diferentes formas del ‘estar’ son las categorías del arte. Podemos llamar a las dos primeras dimensiones formales, ‘primarias’, y ‘secundarias’ a las terceras. De las primarias, a las primeras también ‘sensibles’ y ‘estantes’; a las segundas, ‘móviles’ y ‘moventes’; y las dos juntas, ‘universales’ ‘acumulativas’, ‘abiertas’, ‘intuitivas’. Las secundarias son ‘fondales’ o ‘profundas’. Las diez categorías se realizan en los poemas, las básicas en todos, pues en todos hay síntesis y adición; ahora bien, si un texto pretende ser poema y no lo es, porque no tiene movimiento, no tendrá ni adición ni síntesis. En cuanto a las épocas y estilos, el arte clásico es predominantemente astante; el romántico, enestante; el moderno se vale más de las terceras, en cuanto a la forma ha sido el momento más revolucionario, pero en cuanto al fondo, un verdadero desastre. El arte más semejante a la poesía siempre se ha dicho que es la música: las dos son aditivas, pero la figuración de la poesía no la puede ni soñar la música, en cambio sí la posee la escultura que además puede transitar mucho mejor que la pintura por un camino intermedio entre la figuración y la no-figuración que la hace muy poética: en la inestancia, la antestancia, la trasestancia puede alcanzar una gran hondura. La intuición, enemiga del análisis, nos permite morar en relaciones que buscan la totalidad. El conocimiento es analítico, discursivo; la intuición es totalizadora, y esta totalidad puede llevarse a cabo mediante síntesis, adición y mudanza. Que las dos primeras lo son no hace falta demostrarlo, pero también podemos comprobarlo en la mudanza. Por ejemplo, una metáfora (‘tus labios, corales’) hace que la destinataria se haga un todo con la naturaleza. El arte tiene siempre ansias de totalidad. La inspiración es un derrumbe de fronteras y la intuición es totalizadora; pero esta entereza es meramente expresiva: se hace comunión en el *arte total*.

La expresión exige la diversidad que es libertad: 10 formas, más o menos, podrían encontrarse más; pero además está la complexión y la mixtión y la

composición. Los artistas han estado formando siempre por intuición: ellos veían que con la forma sus obras adquirirían más fuerza, pero desconocían sus leyes. En pintura los impresionistas descubren los colores complementarios, es decir, su síntesis contrastante, pero ya los venecianos y otros pintores antiguos contrastaban intuitivamente. Ésta es también la forma más utilizada por Quevedo, que Machado crítica, sin darse cuenta de que él hace lo mismo. Esta poética ha de mostrar que la intuición extiende sus leyes a los sueños y a la irrisión. Las categorías formales son estéticas, no éticas. Las del entendimiento no son la causa sino el cómo; las categorías formales no son tampoco la causa de la creación, que es un hondo sentimiento cognoscitivo. Pero hay una diferencia importante entre nuestras categorías y las del entendimiento: éstas son re-presentaciones de algo que sucede aparte de mi representación. Cuando represento la causa no la estoy creando. En cambio, las categorías formales son creadoras, inventan algo que antes no existía. En Kant las categorías son conceptos puros del entendimiento: lo que se piensa sólo es pensable a través de ellos; “sólo por ellos puede (el entendimiento) comprender algo en lo múltiple de la intuición”(70). ¿Las estéticas también son puras, como éstas o están en las cosas? Si son las mismas en todas las artes, estas categorías de la intuición han de ser, pues, como las de Kant, *a priori*. A lo largo de la historia cambian los contenidos y la técnica, pero no las formas. Otra cosa es que se empleen en épocas y lugares distintos unas u otras. Así el arte Barroco es proclive a la síntesis y el Romanticismo, tanto en poesía como en música, a la adición. Yo tenía un cuaderno de notas sobre el arte dramático, todas revueltas y tenía que clasificarlas, sistematizarlas; he ido inventando muchos sistemas hasta que me encontré con uno en el que todas cabían; es lo que presento aquí. Puede decirse que es obra de dos autores: el yo de hace muchos años con preocupaciones solamente artísticas y el yo de después con preocupaciones también metodológicas. No son reglas constrictivas, son principios creativos. Las diferentes formas del ‘ser’ son las categorías cognoscitivas; las diferentes formas del ‘estar’ son las categorías del arte; sin embargo pueden emplearse también como hermenéutica, y así se ha hecho en el estudio de Lao Tse en el último capítulo de *Vida*. Nuestras formas son “los universales del sentimiento”(1593) que pedía Machado. “Una es la poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general a todas las naciones y para todos los tiempos”(Luzán 174).

La forma en poesía tiene como misión principal dar el sentimiento mismo del poeta, y esto lo consigue con la prestncia y el movimiento. El lenguaje formal del arte no se interpreta representativamente sino que uno se deja invadir por las formas que lo llevan directamente al sentimiento. No se trata de una traducción ni de un desciframiento; pues cuando el arte se convierte en enigma y alimento sólo de la representación la cálida vida huye. Si describo algo que me pasa o me ha pasado, tal como hace la novela, eso no es poesía, porque el lector no lo está viviendo, es imposible porque tal lenguaje es re-presentación y no da directamente el sentimiento. Tengo que ir poco a poco levantando el poema para hacer llegar al lector a esa vivencia. Pasa lo mismo con los superlativos: ‘estoy tristísimo’, pretende darnos en un instante algo que para llegar a él es necesario todo un proceso, y eso es lo que es el poema. La representación no tiene movimiento, no es un proceso que nos lleve a la cosa misma. La representación nos da sólo una re-presentación de la cosa, como una mala foto, que además tratándose de cuestiones íntimas todavía se halla más lejana.

Ése es el camino del análisis propio de la ciencia ajeno enteramente al arte, que busca expresar la vivencia actual misma, presente siempre o ella misma o en su evocación, pues hay respecto a esto dos clases de poetas, los vitales y los sentimentales, por ejemplo Rosalía y Machado, respectivamente. Y para expresarla –que no representarla- el poeta tiene los dos recursos formales de la prestancia y el movimiento. El sentido de un poema es el cómo su fondo se va integrando en una forma, en un movimiento de dos o tres fases . Esta actividad movente de la forma de la poesía lírica ha sido siempre desconocido por la poética, que se ocupó vagamente de ella en el drama, pero en la lira se le pasó por alto, incluso a los grandes poetas, como Horacio, que sin embargo la realizaba en sus poemas. Lira y drama son esencialmente lo mismo, y todas estas elucubraciones que estamos haciendo sobre la primera valen también para el segundo”(Poética formal 33-44).

III Forma y fondo.

“La secuencia poética está basada en la intuición y no en la representación, a las que Machado llama ‘canto’ y ‘cuento’, respectivamente en este poema; aquí son excluyentes:

“(…) *cantaban* los niños
canciones ingenuas
de un algo que pasa
y que nunca llega:
la historia confusa
y clara la pena.
Seguía su *cuento*
la fuente serena,
borrada la historia,
cantaba la pena”(441).

Aquí están entrelazados:

“*Canto y cuento* es la poesía.

Se *canta* una viva historia,
contando su melodía”(660).

El *algoritmo* es un instrumento de la poética formal que registra sólo el ‘cantar’ y es ciego para el ‘contar’; por eso tan sólo podemos emplearlo en poemas que son casi música, como en *A Salinas*, que ya hemos visto, de fray Luís: (...)

El algoritmo sirve también para ver equivocaciones en la crítica; retomemos este poema de Machado:

P “Las ascuas de un crepúsculo morado/+/
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en /+/sombra esta la fuente
T con su alado /≠/y desnudo Amor/>≠/ de piedra,
que sueña/>≠/ mudo.
S En la marmórea /=/taza
reposa el agua/<=/ muerta”(Sol XXXII)

Su algoritmo:

P + .
+
T ≠ >≠ agonía
>≠
S = acabamiento.
<=

El algoritmo nos muestra la secuencia: donde el poema alcanza su culminación y donde sosiega, lo cual no se corresponde con esta crítica:

“Advertimos que la glorieta está ‘en sombra’; en la expresión que lo continúa:
con su alado y desnudo amor de piedra

que sueña mudo
si hay un Amor, es un Amor 'de piedra', un Amor sumido en quietud
implacable, en sueño inerte ('sueña mudo').

Suenan ya las postreras notas:

En la marmórea taza
reposa el agua muerta
y no se abandona la técnica iniciada: lo marmóreo de la taza, al darnos una
sensación de pesantez, de inmovilidad, de muerte, colabora en el ámbito
sombrio y grave que el poema ha sabido evocar, ámbito que se completa en
con el reposo del agua y que sobre todo culmina en la expresión 'agua
muerta'"(Bousoño 147)

Pero el algoritmo está en desacuerdo con esta crítica. Según ella, lo que él nos muestra como tránsito por su mayor forma, es aún propiciación, y lo que aparece ya como sosiego en él, como un acorde, es para el crítico la mayor altura de la melodía, que se reduce así a lo muerto. Pero el fondo del poema no es esa inmovilidad, se haya como toda la poesía más honda de Machado, en el anhelo, que aquí se figura con la imagen de un soñar/mudo, una dación que no sólo no hace la recepción sino que la imposibilita, por lo tanto de puro extrañamiento, como en el final de *El cuervo*. Es lo contrario de la paridad 'noche/del espíritu', que sería semejante, en cambio, a 'mudo/soñar': A mí, que soy silencioso, por ejemplo, la mudez me hace soñador...

La teoría poética culmina en la definición. Todo poema expresa la vivencia real del poeta, nosotros ahora pretendemos su definición, es decir, hallar la verdad de esa realidad. La definición es siempre con el verbo 'ser'; la realidad es la cosa misma a la que no le hace falta ningún 'es. Al poema mismo no le hace falta ninguna definición, él solo se basta. El lector recibe la dación poética, se impregna de ella y no necesita más, la definición le estorba porque introduce una re-presentación que nos lo aleja. Si vengo a él y al arte en general para escapar de re-presentaciones que no me dan más que simulacros, y encontrar la realidad misma, la mía más honda, ¿a que ponerse ahora a definirla? Porque además la vivencia del arte es única, y la definición, por el contrario, sólo puede hablar de lo general. Todo esto es cierto, pero ésta, aunque no puede dejar de ser representación, no es la de la ciencia ni la de la filosofía secular. Decir de un poema que es un sentimiento-conocimiento determinado que se expresa formalmente, por ejemplo, 'entre recontra tema', no es lo mismo que sentenciar que 'el hombre es un animal racional', pues en nuestra definición nos introducimos en el interior del poema y desde él vemos su proceso esencial. Por lo tanto habría que llamarle a esta aproximación al proceso poético con otro nombre, pero yo no lo he encontrado y además es un desafío, un reto de rigor. Se trata de un acercamiento al poema mismo, como se acerca a uno a un árbol o a una peña del monte que quedó, finalmente, de una determinada manera; el árbol depende de un fondo que lo mueve: ni busca la perfección ni la busca el poema; busca la vida. El poema parte de dentro afuera; nos preocupa la apariencia externa, que no es más que consecuencia. Nosotros intentamos ir al poema como el sismólogo a un volcán: su propiciación, su llegada al tránsito, su sosiego; intentamos revivir su germinación y su composición, como se vive una enfermedad o un acontecimiento, desde él mismo, pues el poeta no nos interesa ni sus intenciones, que si se acerca a su obra lo haga como nosotros, pues todo poema tiene su ley como un fenómeno

de la naturaleza, y el objeto de esta poética es encontrarla y someterse a ella. Para conseguirlo ahora no estamos inermes, disponemos de instrumentos que antes no había: las diez categorías formales, el algoritmo, esta definición. (...)

Si antes de empezar a leer el poema veo su definición obtengo mucha información sobre él, y no sobre la anécdota sino sobre la esencia. Si cojo, por ejemplo, *Gacela del amor desesperado*, de García Lorca y me hallo con esta definición:

Fondo: coito bucal (deseo);

forma: in ante contra recontra/recon motivo re 3º vuelto abierto;

ligazón: 1T 3S

Ya antes de empezar a leerlo sé que se trata de un poema erótico atrevido en el que sólo se entrevé lo que se quiere decir, que generalmente será medio para expresar otra cosa; y que, por su composición en rondel, lo primero que me encontraré al empezar la lectura es un motivo que estará dividido en dos miembros, el primero hecho de una reiteración de lucha y el segundo de otra reiteración de paz, y que esta situación se repetirá otra vez, y que en estas dos estará la mayor intensidad del poema, y que después habrá una tercera vez, más libre y sosegada. Como se ve, nada de psicología ni de sociología ni de historia, ni del autor: sólo el poema mismo, en su fondo y en su forma. Además se podrán decir cosas del sentiente, que subrayan las del sentido. Y al comienzo, una pequeña introducción contextualizadora, tal como aparece en el libro rosaliano.

Y como final, vamos nosotros y también a comprobar la validez de esta *Poética formal* y de sus instrumentos de análisis, intentando demostrar la veracidad de la aseveración de Dámaso Alonso sobre “ese famosísimo soneto, que es seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española”(256). Éste es el poema:

1) “Cerrar podrá mis ojos la postrera

sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera;

2) Mas no de esotra parte en la ribera

dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

3) Alma, a quien todo un dios prisión ha sido,

venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

4) su cuerpo dejará, no su cuidado;

serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado”(en Blecua 511).



Si hemos hecho bien el traslado, éste será el algoritmo:

P 1) +. = =

2) =. = =

T 3) $a^1 =$

$b^1 =$

$c^1 =$

4) $a^2 =$

$b^2 \pm (\neq)$

$c^2 \pm (\neq)$

Teniendo al lado el poema y su algoritmo podemos atrevernos a hacer algunas consideraciones. Desde el punto de vista del sentido, que es lo único que mide este instrumento, hay dos unidades diferenciadas, la propiciación con los dos cuartetos en ligera progresión y el tránsito en claro ascenso. La forma de las dos partes es tan diferente que nos impulsa a verlas como unidades distintas y a pensar la composición entera como un rondel, con el motivo y una única vuelta. El primer cuarteto comienza con un contrasentido dudoso que ocupa dos versos, luego viene un consentido igual que comprende un solo verso y después otro claro, de otro verso; por lo tanto se trata de algo en crecimiento suave en contra de algo. También el segundo cuarteto tiene aspecto de sosentido: primero también una forma ocupada por los dos primeros versos hecha con una negación de la negación anterior, por lo tanto una afirmación y después dos versos afirmativos corroborando lo anterior, el segundo más que el primero. Así pues la relación entre los dos cuartetos: 'cerrar podrá... mas no...' hace la complejión entera *so contra con motivo*. Para la relación entre los dos tercetos de la vuelta echemos de nuevo una mirada al texto, pues el algoritmo no es más que una aproximación, nunca una radiografía: 'Alma... cuerpo...; venas... ceniza...; medulas... polvo...' Hay una reiteración y una progresión, por lo tanto: *re so vuelto*. Tenemos pues la base; vamos a ver la dimensión imaginaria: sabemos que el poema camina por el sendero de la hipérbola: *tras*, y habla de la muerte con las imágenes clásicas: *ante*, y que es entrestante por cuanto el poeta se introduce por el interior de sí mismo como si se paseara. Así pues, el sentido completo del poema sería: *tras ante entre socontra socon motivo re 2º re 3ºsoconvuelto*. Tanta forma junta merece el fondo proporcionado que tiene, como vamos a ver.

La propiciación defiende la memoria contra el no ser. Perder es ganar, como en la noche oscura juaneana, es el pensamiento de la muerte el que acrecienta este amor, que en el tránsito, constituido por los dos tercetos con los versos en correlación, se hace canción. Tal fue la intensidad amorosa que vencerá a la muerte, hasta el punto de que cuanto más muerte, más vida habrá. Esta contradicción se halla en la forma misma de los tercetos, pues de 'alma' se pasa a 'venas' y a 'medulas': la inficción amorosa fue penetrando en su momento más y más en el interior del amante; pues bien, esta progresión de la caducidad lo será también de la eternidad, puesto que la progresión de 4) es inversa: no dejará su cuidado; su ceniza tendrá sentido, y su polvo estará enamorado. Conforme se acrecienta la destrucción aumenta la inmortalidad: lo más muerto de todo se hace la mayor vida, que es el enamoramiento, al que el poema llega sólo en este final, precisamente cuando el pasado no es ya más que el más miserable polvo, entonces es cuando aparece la palabra más pura, más fresca, más linda que nombra el amor. El poeta "deja como insignificante, la constancia y perduración de partida, y empieza representando la realidad desde el momento de la inútil muerte; indestructible a pesar de la muerte"(A

Alonso 15); pero el papel de la muerte aquí es más importante, pues este amor crece con la muerte, igual que el espíritu en Juan de la Cruz, pero en sentido contrario. Éste es su amor:

“Del vientre a la *prisión* vine en naciendo,
de la prisión vine al sepulcro amando
y siempre en el *sepulcro* estaré *ardiendo*”

De una prisión a otra, el eros no será para él más que ansia, es un amor sin completamiento, un eros unal, el amor de un encarcelado. Es ilustrador compararlo con el de Machado, que también vivió un amor solitario, pero en él siempre aparece la amada:

“Siempre fugitiva y siempre
lejos de mi...”.

Era una amada ideal y su amor puro anhelo, por eso en él no hay muerte, hay a veces sobre todo saudade primordial. En Quevedo, en cambio, el amor aparece siempre unido a la muerte y allí crece su desesperación; el de Machado es hacia afuera, y el de Quevedo no sale de sí:

“En los claustros del alma *la herida*
yace callada, mas consume hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida”(520).

Este amor es un morir de soledad; el eros es un impulso hacia la amada, pero en Quevedo es un recogimiento y un agotamiento. Por eso la muerte está siempre en esta desunión, porque amar es morir, al revés de Juan, en el que morir es amar, sólo se ama muriendo, cuanto más muerte más amor; pero aquí, al revés, cuanto más amor, más muerte, porque en el trasfondo se trata de un amor a la muerte misma. Entonces la mixtión final querrá decir que hasta que no se sea polvo no se vivirá el amor, que sólo en la muerte nacerá su amor. El quisiera que fuese al revés:

“Si *hija de mi amor* mi muerte fuese
¡qué parto tan dichoso que sería
el de de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria que el morir de amor naciese!”(503),

tal como en Garcilaso:

“Yo acabaré, que *me entregué* sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme...”(107)

Pero aquí es la revés: el amor es hijo de su muerte. Quevedo no puede separar el amor de la muerte, porque en su muerte nace, por eso es un amor solitario, que sólo se mira a sí, la amada estuvo solo al comienzo como la espoleta de este incendio interior. Es necesaria la muerte para que nazca la vida, porque el mismo morir es ya amor, pero en Quevedo al revés: es necesaria la vida para que nazca la muerte: el amor en Quevedo es su tortura, ‘polvo enamorado’ no quiere decir que el polvo se hace amor sino que del único amor que sabe es del amor desde del polvo, que el espíritu, al revés de Juan, es para la noche. Son lo mismo polvo y amor, pero en favor del polvo; no a favor del amor. En el fondo no se trata sino de una pasividad:

“No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido

a un tiempo con la vida y el cuidado”(516).
Le encanta:

“su llama fiel en la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese...
y *el no ser por amar* será mi gloria”(503)

Es un amor que nace de la muerte, allá dentro; fuera está sólo el inicio que lo desencadena y lo consume, por eso el verso ‘polvo seré, mas polvo enamorado’ quiere decir que sólo puedo vivir el amor muriendo (Juan sólo puede morir amando).

Este sería el sentido del título ‘amor constante más allá de la muerte’, pero hay también otro movimiento en el trasfondo que nace soterradamente y que ahonda más en lo anterior. El algoritmo nos muestra que son dos los momentos más importantes. El mayor son los versos finales que alcanzan la mixtión y señalan la culminación del fondo, pero antes ha habido otro formado por el contrasentido biversal de 1) que se corresponde con un consentimiento idéntico de 2); en esta relación es donde germina el trasfondo. La palabra clave es ‘memoria’: el soneto tiene por misión salvar ‘la memoria en donde ardía’; antes hemos dicho que este amor realmente es un amor a la muerte, puesto que es un amor que nace y crece en la muerte. Las dos cosas están relacionadas, pues la memoria es el pasado y este amor está allí preso, por eso la amada no es más que un pretexto, como hemos visto también aquí en Baudelaire y, en *Poética de fondo* en este poeta y en otros tan preclaros como Hölderlin, Rilke, etc. y podríamos ver también en Leopardi, Pessoa, etc., todos ellos poetas de ‘la memoria’. Aquí los dos cuartetos tienen por misión levantarla como bandera, y después los dos tercetos exaltarla: el primer terceto es todo pasado y el segundo consiste en abrirle caminos hacia el futuro a ‘la memoria en donde ardía’, al desentrañamiento primordial, que es actualmente un amor solitario, que reclama, no el ardor erótico mismo, sino su recuerdo del antiguo, que es lo que se pretende salvar:

‘su cuerpo dejará, no su cuidado’ (no su memoria);
‘será ceniza, mas tendrá sentido’ (el que le presta la memoria);
‘polvo será, mas polvo enamorado’ (polvo memorioso).

Aquí esta el bajo continuo de esta sinfonía. Y la memoria es de lo perdido, traspasado al eros actual, el trasfondo desentrañal. Se trata de un amor que necesita de la muerte para \pm /crecer y afirmarse; un eros amasado con la muerte, que no se dirige a ninguna amada, ¿o es que la amada es la misma muerte? En parte sí, pues es el amor a ‘la vida anterior’ en palabras de Baudelaire, un amor eterno, inmóvil, imposible. Lo esencial del poema es:

‘Cerrar podrá mi ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día (...)
mas no de esotra parte en la ribera
dejará la *memoria* en donde ardía’

Este es el meollo, y todo lo demás, poco más que adorno. El trasfondo está aquí, es la nostalgia de un pasado irremediamente ya pasado y que se está empeñado en que no sea así. El poema es un sermón a la gloria de la memoria eterna. Que la memoria permanezca para siempre; y es la verdad, porque el anhelo desentrañal no morirá jamás. Se trata de un solitario que vive con un amor y una muerte y soterradamente la muerte asoma en el poema no como enemiga, sino como amiga: en 1) se le llama al amor ‘afán ansioso’ y a la

muerte 'lisonjera'; en 4) el amor es su 'cuidado'. Es un eros unal, pero no tampoco como el de Rosalía Castro, que soñaba igualmente con amores imaginarios. La comparación con su poema XXIV –que está bajo su influjo– puede ayudarnos a comprender mejor ambos:

“La copa es de oro fino,
el néctar que contiene es de los cielos!'/#/
dijo, y bebió con ansia
hasta el último sorbo de veneno.
¡Era tarde! Después ardió su sangre
empozoñada, y muerto, /±/
aún rojiza brillaba en su sepulcro
la llama inextinguible del deseo”

Aquí se habla de un 'deseo' que sobrepasa la existencia y llega también hasta después de la muerte. Pero no nos engañemos, ninguno de estos dos poetas era tan ingenuo que pensase que realmente sucedía tal cosa. Se trata de una antestancia de algo que mira hacia atrás pero que es tan insoportable que uno piensa que ni siquiera después de la muerte acabará. También el XII, el XIV, XLIX tratan de este ilusorio amor ultraterreno; pero lo hacen indirectamente, en cambio aquí, como en el que comentamos, fuera de anécdotas, se habla de ello directamente. Los dos poetas expresan aquí su más doloroso existir, la una desde el anhelo, el otro desde el desarraigo.

En cuanto al sentiente, que acrecienta el sentido, podemos destacar, en el poema de Quevedo, el encabalgamiento en 1) 1, que hace más nostálgica la muerte y el desangelamiento en que quedan los versos de 3) hasta que no son completados por 4), lo cual acrecienta el entresentido; esto respecto a la cadencia. En cuanto a la sonancia: 'postrera' rima con 'lisonjera', con lo cual se subraya la ambivalencia de esta muerte; en 3) los sustantivos que comienzan los versos serían los tres trocaicos, y para darles variedad, se dice 'medulas' el tercero, de esta manera se conciertan con los comienzos de 4) en donde, al revés, son yambos los dos primeros y trocaico el tercero. Aquí se repite 'polvo', para después 'enamorarlo'.

Y ahora podemos ya escribir el rito de la definición:

Fondo: 'amor constante más allá de la muerte'; (TF: desarraigo erótico);
forma: ante entre so contra con motivo re 2º so con vuelto;
ligazón: P T

(397-final).

“(Poética formal

Bibliografía

Una poética integral pertenece a *Poética formal* (www.xoseazar.es); otros libros del autor relacionados con este tema:

Vida masculino/femenina (dos tomos)(id.)

Poética de fondo (id)

Rosalía erótica y existencial. Ed. Manuscritos. Madrid, 2010, ampliada en

Rosalía Castro desde una poética integral(Xoséazar.es)

Otros autores:

ADLER, A., *El sentido de la vida*. Miracle. Barcelona, 1959.

ALONSO, D. y BOUSOÑO, C., *Seis calas en la expresión literaria española*. Gredos, 4ª ed. Madrid, 1979.

ARISTÓTELES, *Física*. Gredos. Madrid, 1995.

CÉZANNE, Doran, ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid, 1977.

CHOMSKY, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Aguilar. Madrid, 1965.

HUSSERL, E., *Investigaciones lógicas*. Revista de Occidente. Madrid, 1976.

Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. FCE, 2ª ed. México, 1985

JAKOBSON, R., *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid, 1998

KANT, E., *Crítica de la razón pura*. Porrúa. México, 1976.

LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética*. Turus. Madrid, 1986

LEVIN, S.R., *Estructura lingüística en la poesía*. Cátedra. Madrid, 1990.

LUZÁN, I., *La poética*. átedra. Madrid, 200