

El tiempo del poema

*Antonio Paoli**

Y sólo son claras las palabras
que nada designan; que no dicen
nada; sonido puro; sombras
para enternecer otro crepúsculo.
RUBÉN BONIFAZ NUÑO ¹

El transcurrir que el poema nombra es un juego de relaciones. Normalmente no fija referencias precisas como se haría en un acta notarial, donde se establece una “mojonera temporal”, un acontecimiento que pareciera inamovible. Con el acta pareciera que el tiempo se cristaliza, se hace “objetivo” y “medible”. El poeta, cuando crea poemas, funciona de otra manera.

Él sabe que está tratando con universales, con signos; con esas sustancias distintas de los hechos, de los objetos y de los transcurros, que como ha explicado Umberto Eco, “sirven para mentir”.² Es decir, no son las cosas mismas, son referentes que se ponen en vez de ellas. Significantes que podemos constatar, con ellos creemos ir a significados que nunca acaban de ser precisables del todo.

Necesitamos de alguna experiencia o de algún mito que fijen provisionalmente el significado. Nuestra cultura se constituye con esas fijaciones; con ellas operan nuestras relaciones conceptuales y a partir de ellas definimos nuestros saberes. Esto quiere decir que

* Profesor - investigador del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco

¹ Poema del libro *As de Oros*, 1981; tomado del libro *Antología Personal*; publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 1983. Cito estos versos como epígrafe para señalar a la par un gran acierto y un grave error hermenéutico. Más adelante aclararemos ambas cuestiones.

² Umberto Eco: *Tratado de Semiótica General*.

no es la palabra, y ni siquiera el sintagma, lo que define el significado para-mí. El significado, si existe, está siempre más allá.

Wittgenstein ha sido uno de los grandes pensadores que nos ha revelado la inasibilidad de nuestros significados. Tanto en el *Tractatus* como en *Las investigaciones filosóficas*, ha mostrado que la psicología introspectiva nunca puede explicar el significado y, por otra parte, la creación última del significado es indescriptible.³ Al parecer, esto es cierto en todo lenguaje conocido, especialmente en el hablado. En materia de poesía esto más claro.

“La palabra no tiene significado preciso –dice Tinianov. Es un camaleón que nos muestra matices, y aún colores distintos.”⁴

El poema, normalmente, no trata con hechos, sino con palabras que remiten siempre a cadenas asociativas. La palabra está siempre vinculada a diversos significados. Las construcciones sintácticas refieren de manera ambigua a unos u otros. Es más justo decir que la precisión sintáctica nos dirige hacia una ambigüedad semántica. Cuando el sujeto cumple funciones de notario, certifica, constata que tal hecho se ha efectuado; cuando actúa como poeta, está relativamente liberado de los hechos y juega con ellos. Sucede que el notario precisa con claridad el nivel de sus significados. Como si fuera una operación matemática, despeja otros factores que pudieran alterar el valor del elemento con que trata. No obstante, los otros factores están allí, y de hecho alteran la construcción del sentido. Y no es que el testigo notarial elimine la polisemia, sino que juega a que se hubiera eliminado.

Con el poema se ofrecen juegos, posibilidades diversas. La gran virtud del poema es que normalmente no cierra tan precisamente las múltiples posibilidades de construcción del sentido y del significado.⁵

Cuando el poeta construye sus imágenes, propicia un modo de sentir las relaciones, los espacios y los tiempos. Y el sentir es un vivenciar, un vivir como si se fuera tal cosa, como si se estuviera en

³ El libro *El legado de Wittgenstein* de Anthony Kenny, editado por Siglo XXI de México, en 1990, trata con claridad este problema en la obra de Wittgenstein. Ver la introducción y en especial las págs. 14 y 15.

⁴ Iuri Tinianov: *El problema de la lengua poética*; Siglo XXI; Buenos Aires; 1975; pág. 55

⁵ Es de hacer notar que estamos distinguiendo entre sentido y significado. El sentido tiene que ver con la finalidad de la expresión y los significados se definen según el nivel en el que hubiéramos decidido fijar la atención. Lo cual supone que la finalidad de la expresión está más allá –quizá habría que decir *mucho más allá*– de nuestros significados asumidos.

tal parte, como si el transcurrir del tiempo fuera de tal modo. El poema es una *programación lúdica para el inconsciente*, un entrenamiento de la sensibilidad.

Pero los juegos de la psique también redefinen las relaciones con las que se auto definen el yo en diversos niveles.

Como nos ha enseñado Lorenzer, la creación de símbolos “es siempre producto de una función unitaria del yo que se desenvuelve en diferentes planos y puede organizar sus resultados en cada nivel”. Piensa que hay un nivel primario, “inferior”, en el que la organización del pensamiento es errática. Pero cuando los fines se precisan, las referencias tienden a la estabilidad.⁶ Y a partir de la estabilidad podemos hablar de tendencia a la armonía, al gozo.

Veamos un ejemplo en el que Octavio Paz juega con la temporalidad del día:

¡Día, redondo día,
luminosa naranja de veinticuatro gajos
todos atravesados por una misma y amarilla
dulzura!

La magia de la metáfora transforma la duración en fruta. El transcurso se convierte en nutricio, refrescante y dulce.

Un conjunto de analogías hacen más verosímil la metáfora: la “redondez” del día que refiere implícitamente a la rotación y a la redondez de la tierra. Es decir, la duración se ha transmutado en espacio redondo. Este juego genera una identidad lógica referible a naranja y a día. Es decir, partimos de mostrar una *identidad lúdica* común a los dos referentes. El poeta presenta el ser “luminoso” del día como consubstancial a naranja. Similitudes como el amarillo solar y el jugo amarillo, hacen verosímil el juego metafórico. El imaginario desde el cual se lee la metáfora genera la fuerza expresiva del poema.

Todo este artilugio sirvió para calificar la duración conocida como día. Para sentirla como nutricia, dulce y luminosa. Y a uno se le antoja que, como decía Borges en “arte poética”, la poesía puede “convertir el ultraje de los años en una música un rumor y un símbolo”. Convertir al tiempo en dulzura es una gran posibilidad de la poesía.

⁶ Ver Alfred Lorenzer: *Crítica del Concepto Psicoanalítico de Símbolo*, Amorrortu Editores, 1976, pág. 68

Las relaciones simbólicas del poema nos dan ciertas asociaciones que constituyen fórmulas psíquicas para vivenciar las cosas, los acontecimientos y los transcurros. Modelos sentimentales para percibirlos desde ellos y con ellos.

La metáfora se constituye con analogías, y normalmente dirige nuestra atención a la constatación. El verosímil poético se estructura a través de relaciones que asumen algún género de similitud. Se formula al nivel de la denotación y se transforma en diversas novedades analógicas en cada uno de los niveles de la connotación.

El día deja de ser lumínico y frutal, para convertirse en un sentir. De este modo las palabras se convierten en seres mágicos que designan algo no constatable en el ahora y en el aquí, tampoco algo a lo que se recuerde y pueda certificarse notarialmente. Remiten a una trascendencia. Dirigen la atención y el sentimiento hacia anhelos profundos.

La referencia luminosa y frutal se convierte en un calificativo que exalta al día al jugar con diversas referencias analógicas. Produce un sentir que se aplica como una didáctica. A partir de ella podemos gozar del día como dulzura de naranja. Una sensación, una sinestesia mágica nos permite “saborear” el día y apreciarlo.

El artilugio del poeta hace posible recrear la percepción, asociar experiencias agradables a fin de experimentar el entorno de una manera novedosa y enaltecida.

El maestro Bonifaz Nuño ha experimentado largamente esta realidad de sortilegio. Sabe que el poeta no se confunde como el científico que pretende “verificación empírica”; o como el notario que confunde el significado con la “realidad”. Don Rubén prefiere afirmar que “sólo son válidas las palabras que nada designan.” Y con esto confunde la oscuridad con el vacío absoluto. *Porque una cosa es que no se conozca el fin hacia el cual se orienta el sentido y otra que no haya sentido alguno.*

La programación sentimental

El escéptico dirá que esto es caprichoso, que depende de la subjetividad incontrolable del autor. En cierto sentido tiene razón. Pero una vez que al autor ha fijado el juego múltiple a partir del

sintagma denotante, las correlaciones analógicas que generan estructuras profundas operan con fórmulas precisas.

La subjetividad califica, estructura, y puede incluso definir de qué manera quiere ser afectada por el influjo de la realidad discursiva. Esto lo hace anteponiéndole una interpretación de la operación sentimental múltiple que entraña la expresión poética. Nuestra psique puede programarse y comprender por qué se programa de este o de aquel modo, gracias al análisis de las analogías transformantes.

Ser capaz de autoprogramar el propio sentir, es llegar a lo que Hegel ha llamado “autoconciencia” y ha opuesto a enajenación.⁷

Todo arte superior debiera crearse desde una autoconciencia clara, que conoce sus fines y ve qué sentimientos orientan mejor la subjetividad hacia ellos. La sabiduría de esta autoconciencia también debería saber qué operaciones generan mejor la disposición afectiva a la que aspira.

El tiempo y el espacio son *aprioris* de la percepción que tienen que definirse sentimentalmente. El poeta parece no darse cuenta de que está programando *el modo en que se gozará o sufrirá la historia subjetiva*. La meta de toda gran poesía debiera ser engrandecer la vivencia de las duraciones humanas. Regalar a su público con modelos triunfales que pueda cada sujeto receptor aplicarse con verosimilitud a sí mismo. Porque sólo la experiencia de victoria genera satisfacción. Este es el único camino del contentamiento. Esta dimensión superior no es lo que transmite la gran mayoría de los poemas. Muchos parecen *saborear la tristeza* y el dolor de no ser la maravilla superior del contentamiento. Sin embargo, de cuando en cuando algunos poetas sienten poder producir esa dimensión grandiosa del sentir, y ofrecerlo como patrimonio protector de la psique.

Dice Octavio Paz en otros versos de “La estación violenta”:

Hay piedras que no ceden, piedras hechas de
tiempo, tiempo de piedra, siglos que son
columnas,
asambleas que cantan himnos de piedra
surtidores de jade, jardines de obsidiana, torres

⁷ W.F.G. Hegel: *Fenomenología del Espíritu*; Fondo de Cultura Económica; México; 1981. Ver capítulo V

de mármol, alta belleza armada contra el
tiempo.
Un día rozó mi mano toda esa gloria erguida.
Pero también las piedras pierden pie, también las
piedras son imágenes,
y caen y se disgregan y confunden y fluyen con
el río que no cesa.

El poema no es para constatar, su función referencial es sólo uno de los elementos con los que puede jugar nuestra psique. Es creación. Proyecta la vivencia en el transcurso futuro de nuestro vivir. Frecuentemente, cuando los poemas nos hablan del pasado, pareciera que nos llevan hacia atrás, cuando su verdadera función es crear el sentimiento que se aplicará al porvenir; sentimiento con el que nos estamos programando para vivenciar nuestro transcurso. Por eso la temporalidad del poema parte de una ambigüedad semántica. Esta ambigüedad es un elemento clave de su estructura.

La objetividad interna y tiempo sentimental

Dice Paz “alta belleza armada *contra el tiempo*”. Y entramos en su juego. Definimos con esa “alta belleza” un sentimiento de satisfacción, de ser glorioso. El poeta, cuando hace poesía, no necesariamente debe ocuparse de “lo realmente existente”, sino que crea formas que tienden a constituir nuestra “objetividad” interna. El sujeto entonces proyecta ese sentir grandioso hacia el ánimo de los que lo rodean.

Pero esta “objetividad” de la grandeza también se trastoca, se desvanece, trastabilla y decae. El sujeto axiológico, centro vital del poema, no puede sostenerse en la “alta belleza”, aunque tampoco puede dejar de aspirar a ella. Si para el poeta ha sido real esta belleza sentimental, la rememora y la conmemora. La proyecta como posible, como la dimensión más hermosa del ser. Sólo evocarla le emociona. Su arte consiste en referirla con artilugios varios, en constatar su ausencia, en soñar su llegada.

Los ensayos en torno a la “objetividad interna” del poeta se refieren normalmente a contenidos diversos del discurso poético, o bien nos hablan del fenómeno que crea un ver y un sentir. Pocas

veces nos muestran el contenido fundamental del poema, de todo poema. Su finalidad básica y sus medios para tender a ella.

Explica Hegel, que la fuerza de la creación poética forma internamente un contenido sin seguir configuraciones externas, "y por lo cual transforma la objetividad exterior de las restantes artes en una (objetividad) interna, que el espíritu mismo exterioriza para la representación, como ella es y debe permanecer en el espíritu".⁸

Y ese modo de ver es un logos, un pensar que automáticamente se vincula a un modo de sentir. El poema no renuncia a la lógica. Los mecanismos del pensar continúan operando a nivel de articulaciones profundas.

"Lo interno -dice Hegel- debe reflejarse en la manifestación lingüística externa y determinar su carácter."⁹ La gran complejidad de la manifestación lingüística lanza estructuras múltiples que operan a través de sugerencias, de insinuaciones fónicas de timbre y ritmo que matizan y reformulan los significados, a la vez que los hacen entrar en fórmulas de correlación múltiple.¹⁰

Ante tal diversidad de sistemas múltiples que se interdeterminan en el discurso, parece imposible precisar exhaustivamente las estructuras lingüísticas estructurantes de la composición externa y del carácter interno.

¿En qué pretende transformar el poeta la realidad exterior al expresar la "objetividad" interior? La respuesta supone esclarecer el fin último por el que realizó el poema.

La "objetividad interior" organiza este caudal de correlaciones para expresar y generar un modo de sentir la "objetividad exterior". La objetividad interior se activa a partir de los fines por los que se ha realizado el texto. Esclarecer esta finalidad del discurso poético en general, y de un poema en particular, es la primera tarea de quien pretenda desarrollar una hermenéutica sistemática.

⁸ W.F.G. Hegel: *Estética*; tomo VIII: La Poesía; Editorial Siglo Veinte; Buenos Aires; 1985; Pag. 70.

⁹ *Ibidem*. Pag. 78

¹⁰ Ver Marcello Pagnini: *Estructura Literaria y Método Crítico*; Editorial Cátedra; Madrid; 1975; Pags. 56 a 65. Explica este autor que la "sugestividad fónica" nos lleva a una "sugestividad semántica", que a diferencia de la primera, en lugar de servirse del sonido como elemento sugestivo, se sirve del significado, que puede ser léxico y también semántico. Porque -explica este autor-, la "sugestividad semántica se controla mediante situaciones contextuales especiales, unas veces con extremada precisión de un detalle y otras mediante combinaciones arbitrarias del lenguaje." _

La finalidad del poema

¿Es posible hablar de una finalidad para todo poema? Responder sí parece demasiada osadía. Sin embargo, sin una finalidad general no es posible hablar del género ni del sistema simbólico del poema.

Al parecer, la finalidad del poema es apuntar hacia grandes ideales que le den sentido o razón de ser a la vida.

El ideal es la referencia clave. El poeta lo afirma como real o como posible, o bien lamenta su ausencia. Esta finalidad estructura la esencia misma del poema, de todo poema.

René Ménéard ha explicado que el poeta, a pesar de sus temores, encuentra en la inspiración una especie de hipnosis que es el hallazgo de una

generosidad infinita, de una paz sin duda lejana, abismal... ¿Cómo no experimentar entonces una nostalgia apremiante, cómo no romper con lo que ha sido para entregarse por entero a la espera de lo que será, cómo no adorar sólo esta libertad de ser? La experiencia poética es la del acceso a la conciliación de la mirada mental con aquello que la conciencia ha reconocido como verdadero y como inalterable para ella. A esta experiencia se sacrifica de buena gana la persona de un hombre, porque encuentra allí la alegría.¹¹

Este reconocimiento y la transubicación del sujeto a la esfera de lo “verdadero”, de la “la alegría”, de la “generosidad infinita”, de la “paz”, parece ser una finalidad clave de la poesía.

Ménéard parece estar muy cerca de Wilhelm Dilthey, que decía que la finitud “despierta en mí la nostalgia de algo permanente, no sujeto a cambio, sustraído a la presión de las cosas, y las estre- llas hacia las que levanto la vista se convierten para mí en símbolos de un mundo eterno, inaprehensible”. Esta experiencia la aplico a la vida.

En todo lo que me rodea revivo lo que he experimentado antes... Esto, y no otra cosa, es lo que la poesía nos hace ver primordialmente. Su objeto no es la realidad, tal como se da al espíritu ocupado en conocerla, sino la índole de mi yo y de las cosas que se manifiestan en los nexos vitales.¹²

¹¹ René Ménéard: *La Experiencia Poética*; Monte Ávila Editores; Madrid; 1970; Pag.31

Explica Dilthey que cuando se eleva así la vida, el valor y el significado, se halla sentido; cuando lo que acaece se convierte en símbolo de algo universal y los fines y los bienes se dan como ideales, la poesía expresa el nexo de la trama de la existencia como sentido de la vida. "Fuera de esto no existe ninguna idea de la obra poética, ningún valor estético que pueda realizar la poesía. Tal es la relación fundamental entre vida y poesía, de la que depende toda forma histórica de ésta."¹³

Sin ideales no hay sentido de la vida, por tanto no hay poesía. Y su ideal más alto es la conquista del paraíso. El discurso poético va enunciando un conjunto de fórmulas que impulsan el sentir hacia la pureza perfecta de las relaciones y los elementos. La metáfora, como "tropo moral", es el mecanismo más eficiente para estructurar este arte.¹⁴

Por paraíso entendemos perfección humana que se vive en la armonía inalterada de una naturaleza ubérrima y protectora, donde el ser humano, sin dar ni recibir sufrimiento, contempla y sustray la grandeza de sus congéneres. Así, cada uno se satisface a sí mismo y a los demás. Se trata de la utopía suprema, donde comunicar es reiterar la conciencia profunda del mutuo respeto.

Sin embargo, el portento imaginativo necesita recurrir a la imagen del paraíso y a los procesos de su restablecimiento, que supone una peculiar estructura temporal. Con estos elementos el poeta necesita referir a la voluntad del héroe que trabaja por lograr la utopía. Si no es así, el verosímil se desbarata. No habría sustento para la alta belleza. Ella podría soñarse por un momento pero no

¹² Wilhelm Dilthey: *Vida y Poesía*; Fondo de Cultura Económica; México, 1978; Pag.128. Es importante aclarar qué entiende aquí este autor por "nexos vitales": Unas líneas más arriba explica que "en la vida se me da mi yo dentro de su medio ambiente, el sentimiento de mi existencia, una posición ante los hombres y las cosas entorno; estos hombres y estas cosas ejercen sobre mí una presión o me infunden fuerza y alegría de existir, postulan en mí algo y postulan un lugar en mi existencia. De este modo cada cosa y cada persona cobran un matiz propio que prefiguran mis nexos vitales"

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ José Pascual Buxó, siguiendo los trabajos olvidados de José Gómez Hermosilla, ha explicado que el "tropo moral" supone una tensión o desacuerdo entre los signos instituidos por la lengua comunitaria y los signos de tal lengua empleados por un sujeto hablante de conformidad primordial con su intención o voluntad semántica; y este desacuerdo permite descubrir una oposición entre lo léxicamente y lo discursivamente significable, es decir, entre los signos y los esquemas de la lengua -por una parte- y las necesidades semánticas (comunicativas y expresivas) de cada lector en su discurso, por la otra. Ver el libro *Las Figuraciones del Sentido*; Fondo de Cultura Económica; México; 1984; Cap. VI

se mantendría “armada contra el tiempo”. La belleza no puede detenerse en el vacío.

El ser de la ilusión o la esperanza sólo puede llevar al gran estado cuando se apoya en la determinación. Sin ella nada existe. O más bien, sin ella no es verosímil que llegara a existir aquello que emociona. Sin la imagen espacial y temporalmente anticipada, no podría solazarse el espíritu. Diversos poetas miran a sujetos *sui generis* como seres que tienden a esa gran realidad. A veces el sujeto con ánimo firme es un héroe mítico, a veces un héroe histórico que se mitifica; a veces es una madre buena y otras es un ladrón “honrado”, o el que huye del mundanal ruido. Aquí el capricho o el sueño peculiar del poeta tiene la palabra. Puede ser también una persona moral, como la *Suave patria* de López Velarde, o el *Proletariado* de Neruda.

El sujeto generador de los valores, el sujeto axiológico, tiene que actuar. La belleza poética no es algo que pueda mantenerse en el la pura quietud y en la universalidad abstracta. Los grandes valores sólo pueden experimentarse en contexto histórico. Sin acción y sin contexto no hay posibilidad de goce estético. El gran estado supone satisfacción por el éxito, y no hay éxito sin proceso. La quietud sólo es válida como el transcurso feliz en el que se goza la plenitud de la victoria. Hay quien suspira por una quietud que salmodia tristezas. Pero esa no es tranquilidad que satisfaga. *Y la belleza no puede existir para el sujeto si no le da satisfacción profunda.*

“La gloria erguida” de la que habla Octavio Paz en su *Estación violenta*, no puede ser un monumento estático. Tiene que ser un proceso que se comprende como el triunfo de la determinación. Como una realidad a la que se llegará por el esfuerzo. Como una fe en la fuerza eficiente de la voluntad firme.

La enunciación del poema desde un presente es la única posibilidad de ejercer la voluntad creativa. Sólo desde allí puede operar la determinación. El presente es la única dimensión temporal desde la que se ejerce la libertad creadora de la “objetividad” subjetiva.

Dice George Santayana que el ahora señala la conexión de la fantasía con la acción.

Ahora es a menudo una voz de mando; se inclina hacia el futuro y parece ser la voz del presente que ordena aparecer al momento siguiente, y que se abalanza sobre él cuando así lo hace. Por cuanto el ahora tiene en sí mismo, emocionalmente, toda la alegría del cambio material; sale del pasado como si estuviera impaciente por no haber llegado antes, y pasa al futuro con presteza, como si estuviera seguro de no perder nada con moverse hacia delante. Ya que es evidente que la sucesión real no puede tener más que ahora, de manera que el ahora es, en cierta manera, inmortal.¹⁵

La experiencia humana es movimiento, llegar a ser, dinámica. La inmovilidad sólo es un ente de razón. La emoción estética supone la representación de lo que se quiere llegar a ser. O por lo menos la insinuación, referencia o implícito de aquello a lo que se aspira. El anhelo es una sustancia capital de lo que conocemos como arte. El arte poético superior se ubica en el tiempo presente, para desde allí referir al porvenir. Porvenir que es una forma de retorno, al que se arriba gracias a la determinación.

En el capítulo once del Quijote, Cervantes nos habla de esa "edad dorada". Esa "dichosa edad y siglos dichosos...", en los que, al parecer, el arte no es la representación de los anhelos sino la auto contemplación de las vivencias. En esa edad el arte no expresa el anhelo de llegar a ser, sino el gozo del estar siendo. El transcurso entonces no fascina por el llegar a ser, sino por el ser. Y hoy que "la alta gloria erguida" no aparece clara y actual en nuestras vidas, la auto-observación no puede ser fuente de la gran emoción estética.

En nuestro mundo, el tiempo se interpreta como nostalgia, como experiencia, o bien, tristemente, como conjunto de referencias malsanas en las que el poeta, al estilo notarial, constata "objetivamente" amargura y miseria.

Santayana ha sido especialmente lúcido al explicar este ser de lo que él llama "el tiempo sentimental", que es "una versión genuina, aunque poética de la marcha de la existencia..."¹⁶

La esencia del cambio para Santayana "incluye la noción de la ausencia anterior de algo ahora dado, y la presencia anterior de

¹⁵ George Santayana: *Los reinos del ser*; Editorial Fondo de Cultura Económica; México; 1985; Pag. 229

algo ahora ausente. Este es el sentido mismo de la existencia y del tiempo, y la clave de toda inteligencia y dominio de la realidad”.¹⁷

Cuando la presencia anterior fascina, cuando el ánimo no se resigna a vivir sin ella y el humano entender prevé la recuperación del paraíso perdido, se enciende la determinación y el sueño. Este es el ímpetu que conocemos como inspiración.

La tentación del tiempo cíclico

Es frecuente que los poetas sinteticen esta doble dimensión en la presentación de un tiempo cíclico. Por ejemplo, Pablo Neruda dice:

Paz desterrada que regresas, pan
compartido, aurora, sortilegio
del amor terrenal, edificado
sobre los cuatro vientos del planeta.¹⁸

Neruda ofrece una imagen de la paz como ser primigenio, como “aurora”. La identidad entre pasado y futuro es la síntesis globalizante que permite al poeta perfilar sólidamente una imagen poética del tiempo.

Al parecer esta síntesis globalizante es una tentación frecuente en muchos poetas que les permite fijar la totalidad del movimiento, mientras, paradójicamente, contemplan la aventura sentimental del tiempo. Los románticos han gustado de añorar lo que ya no es, y los utopistas de perfilar lo que vendrá. Y Neruda, romántico y utopista, dividido entre estas dos dimensiones del anhelo, no tiene más alternativa que pensar en la identidad de ambos. O quizá no de pensarla, sino de prescribirla como un *lapsus* poético. Y así afianzar automáticamente la determinación por lograr lo que será y el amor por lo que fue en una sola fórmula llena de implícitos.

Volvamos a la cita de Santayana para continuar con la explicación del cambio en este “tiempo sentimental”: “Contiene el *principio* del conocimiento transitivo, puesto que el presente tiene con-

¹⁶ George Santayana: *Opus Cit.* Pag. 227

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Pablo Neruda: *Canto General*; Editorial Losada; Buenos Aires;

ciencia del pasado, y yo, en esta convicción, me pienso a mí mismo en otra condición.”¹⁹

Para Santayana, el conocimiento transitivo se refiere como ser verdadero,

porque la esencia de la transición dada en la intuición elucida directamente por transiciones parciales reales en el estado de la psique, y esta psique es una parte congruente de la naturaleza; de manera que cuando la esencia de la transición dada se proyecta sobre todo el tiempo físico, se proyecta plausiblemente y advertimos que tiene todas las posibilidades de ser cierta.²⁰

Santayana no afirma una estructura cíclica del tiempo. Los poetas, cuando hablan como filósofos, tampoco suelen afirmar tal cosa. Sin embargo, desde el sistema simbólico del poema lo hacen con frecuencia, porque esta imagen les permite la ilusión de dominar el tiempo, de integrar la totalidad de la historia.

Así “la paz desterrada que regresa” es lo que fue y volverá a ser en la madeja cíclica del tiempo.

¿Cómo puede hablársenos con certeza de lo que no es, o de lo que aún no es? El poeta no pretende certezas, sólo juega a vivenciar una síntesis que le da una autoimagen de dominador del tiempo, de controlador de sus transiciones psíquicas, como si fuéramos amos y maestros de ellas.

Estamos asumiendo lógicamente que volverá a ser lo que fue.

Presentadas así las cosas es como si estuviéramos haciendo una síntesis de Heráclito y Parménides. Es el ser que pasa y que sólo puede precisarse y gozarse en su transcurrir, al mismo tiempo que es y será siempre en el ser inalterado de su perenne repetición. Puedo estar en la seguridad del ser eterno, al mismo tiempo que contemplo el fluir inasible del río del ser espacio-temporal que se va.

Y uno recuerda aquel fragmento del *Little Gidding* de T.S. Eliot, que dice:

No cesará nuestro explorar
Y al final de todas nuestras exploraciones
Volveremos al lugar donde iniciamos

¹⁹ George Santayana: *Opus Cit.* Pag.227.

²⁰ *Ibidem*

Y lo conoceremos por vez primera.
Al través del ignorado y recordado umbral
cuando el más recóndito lugar por descubrirse
es aquél que es el principio.²¹

También se le antoja a uno releer *Altazor*, de Vicente Huidobro:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en la llanura de tus ojos como
el adorno de un dios?

Huidobro insinúa de múltiples maneras que aquel paraíso perdido retornará: “Vuela el primer hombre a iluminar el día”, dice en el canto tercero. Y dice también:

Que el arco iris se hará pájaro
Y volará a su nido cantando.

En el canto cuarto habla de la golondrina que trae el verano:

Ya viene la golondrina monotémpora
Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan.

Y en el canto quinto dice:

Festejemos el amanecer con las ventanas
Festejemos el amanecer con los sombreros
Se vuela el terror del cielo
Los cerros se lanzan pájaros a la cara
Amanecer con esperanza de aeroplanos
Bajo la bóveda que cuele la luz desde tantos siglos
Amor y paciencia de columna central
Nos frotamos las manos y remiso
Nos lavamos los ojos y jugamos.

²¹ We shall not cease from exploration/ And the end of all our exploring/ Will be to arrive
where we started/ And know the place for the first time . Through the unknown,
remembered gate/ When the last of earth left to discover/ Is that which was the beginning

Sería esto como si la “paz desterrada” entrara otra vez por la puerta de la sonrisa. Como si el “ángel malo” se hubiera ido, derrotado quizá. Es la síntesis del tiempo, es la “golondrina monotémora”, porque el tiempo total se ve como una unidad, como una sola realidad referida que deja sabor de omnisciencia histórica. Hay en estas figuras poéticas la osadía de hacer sentir al hombre superior a toda precariedad que el tiempo pudiera imponernos.

Pasemos ahora a César Vallejo. El parece a veces obsesionado por el ser cíclico del tiempo. En el poema “los anillos fatigados”, del libro los Heraldos Negros, dice:

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestras con la espina dorsal del Universo.

El hombre, el cosmos y Dios son repetitivos y paradójicos para el gran poeta peruano. Al morir, el hombre parece que se acaba y se renueva, como si saliera del tiempo para volver a entrar en él. Se aferra, se obstina en quedarse en este tiempo conocido, pero sabe que se irá y volverá.

Comenta James Higgins al estudiar el tiempo en la poesía de Vallejo “...irónicamente, el hombre al morir contribuye a la renovación de la vida. En *Marcha nupcial* el poeta declara que será consumido y volverá a la tierra.”²²

Luego, haciendo del átomo una espiga,
encenderé mis hoces al pie de ella
y la espiga será por fin espiga.

Con menos nitidez que Huidobro, que Neruda, que Eliot, César Vallejo postula esta misma estructura del tiempo cíclico a veces de manera explícita y otras de manera tácita.

Los utopistas suelen asumir estas figuras definitorias de la estructura total del tiempo, mientras dejan un sentir de soberanía y esperanza. En América hay muchos de ellos. Miguel Ángel Asturias, poeta y novelista, rescata estas estructuras cíclicas del tiempo mítico de los mayas y lo plasma en sus novelas y en sus poemas.

²² James Higgins: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*; Siglo XXI editores; México; 1975; pág. 80

Toda la añoranza del Gaspar Ilom es recobrar el paraíso, el de los hombres que no quemaban el sueño vegetal de la tierra de Ilom.²³

Y en *Las meditaciones indias*, dice Asturias al hablar de la renovación paradisiaca de América:

Esperando a que vuelvan tus ciudades,
la del humus verde y fragante,
la del día con color de sol ya ciego de oro.²⁴

En esta concepción del tiempo que retornará a la edad de oro, cualquier tópico se ubica en el contexto de lo utópico, cualquier tema se enmarca, se contextualiza, por la dimensión de la esperanza. Así la vivencia se sueña en el suelo magnificante de la maravilla. Anticipar ese ecosistema físico y moral idílico es la función capital de la poesía.

No podría constatar, como hace un notario, no podría escudriñar documentos y relativizar interpretaciones, como hace un historiador. Tiene que partir de sentires que adoptan lenguajes, y jugar con sus convenciones sintácticas, con sus matices fónicos, con el vaivén de sus posibilidades rítmicas. A partir de allí, el poeta tratará de postular contextos a partir de los cuales pretende que se genere el sentir que busca –casi siempre sin saberlo– producir en sus receptores.

El poeta así, propicia un modo de vivenciar el tiempo. La estructura cíclica de la historia que se inicia y culmina en el paraíso es una de sus grandes referencias.

Esta tendencia de volver al tiempo primigenio, tan común en poesía, podemos hallarla en muchas prácticas y ritos de la humanidad. Mircea Eliade ha mostrado, e intentado explicar, los cómo y los por qué de la gran frecuencia con que se presenta en la vida de los pueblos. Por ejemplo en los rituales de construcción,

el hombre sintió la necesidad de reproducir la cosmología en sus construcciones, fuesen de la especie que fuesen; pues esa reconstrucción lo hacía contemporáneo del momento mítico del principio

²³ Estas son referencias a la novela *Hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias.

²⁴ Ver en *Torotumbo*, de Miguel Ángel Asturias, los versos "Meditaciones Indias".

²⁵ Mircea Eliade: *El Mito del Eterno Retorno*; Edit. Origen/Planeta; Barcelona; 1985; Pag. 73. En el capítulo segundo, que se titula "La Regeneración del Mundo", el autor

del mundo, y sentía la necesidad de volver con toda la frecuencia que fuera posible a ese momento mítico para regenerarse.²⁵

Y esto que describe Eliade como antropología, lo recrean los poetas como anhelo que transforma las relaciones del presente e integra al yo de una manera renovada y fascinante.

Eliade explica que "el hombre arcaico" podía enfrentar las condiciones adversas por una forma de vivir.

¿Qué significaba "vivir" -se pregunta- para un hombre perteneciente a esas culturas? Ante todo, vivir según modelos extrahumanos, conforme a los arquetipos. Por consiguiente, vivir en el corazón de lo *real*, puesto que lo único verdaderamente real son los arquetipos. Vivir de conformidad con los arquetipos equivalía a respetar la "ley", pues la ley no era sino la hierofanía primordial, la revelación *in illo tempore* de las normas de la existencia, hecha por una divinidad o un ser mítico.²⁶

El mito alivia en este contexto. El dolor, si lo hubiera, se resemantizaría con la imagen mental del tiempo primigenio que se recrea. El 'vivir' sería vivenciarse según las normas de las divinidades magnificentes del tiempo puro, según el ser de los señores del éxito.

Refiere Eliade diversas mitologías y sistemas rituales de distintas culturas, donde periódicamente la comunidad refiere al tiempo primordial, al tiempo 'puro' del principio de la creación.

Lo que fue nuevo se hace viejo y se degrada, las relaciones se confunden con el paso del tiempo y los seres humanos añoran el regreso.

Es como volver al tiempo de las deidades puras que sueña Lezama Lima en su *Paradiso*:

La mar violenta añora el nacimiento de los dioses,
ya que nacer aquí es una fiesta innombrable,
un redoble de cortejos y tritones reinando.

señala muchos ejemplos como éste de los rituales de construcción.

²⁶ Mircea Eliade: *Opus Cit.* Pág. 88

²⁷ José Lezama Lima: *Poesía Completa*, Instituto del Libro, La Habana, 1970, Pág. 84 (Citado por Felix Cruz Alvarez, en su artículo "José Lezama Lima: Poesía y Paradiso", en la Revista *Umbral XXI*, No. 5, Universidad Iberoamericana, 1991.

La mar inmóvil y el aire sin sus aves,
dulce horror el nacimiento de la ciudad
apenas recordada.²⁷

Y pareciera ser que sólo las palabras del anhelo, referidas más allá de lo verificable empíricamente, constituyen la verdad del poema. Y con la verdad, la nueva integración de la psique, *la recreación de la persona y de su entorno.*

La utopía, contrapuesta a la realidad notarial, a la constatación “objetiva”, es la tensión que polariza el entendimiento del poeta cuando hace poesía. Tal vez esta es la contradicción de todo artista cuando hace arte y nos permite enamorarnos de lo no existente aún, aunque haya existido siempre.

