

Aguas aéreas

Inteligibilidad

David Huerta

En una de sus divertidas *Cartas filológicas*, el licenciado Francisco Cascales, erudito español del siglo XVII, deja caer de pronto la exclamación memorable: “¡Harta desdicha que nos tengan amarrados al banco de la oscuridad solas palabras!”. Sin advertir la ironía, su editor moderno, Justo García Soriano, pone una nota al pie de la página; ahí leemos la aclaración de la extraña (u oscura) metáfora de Cascales: “banco de la oscuridad”: “Frase figurativa en que se alude al banco o asiento que ocupaban los remeros y galeotes en las antiguas galeras, como *banco de la paciencia*. De aquí se llamó *banco* a la cárcel, en lenguaje germanesco”. Es decir: el defensor de la claridad, el enemigo de la oscuridad, utiliza una metáfora extravagante, necesitada de explicación; y a pesar de ésta, no queda claro si Cascales se refiere al asiento de los galeotes en las sufridas galeras o al confinamiento carcelario y sus tinieblas punitivas lo único fuera de duda es la “desdicha” de ese castigo infligido por medio de “solas palabras” a los lectores de buena fe, como él. Todo ello, culpa de los enredados poetas del momento, a saber: los líricos españoles de la segunda década del XVII.

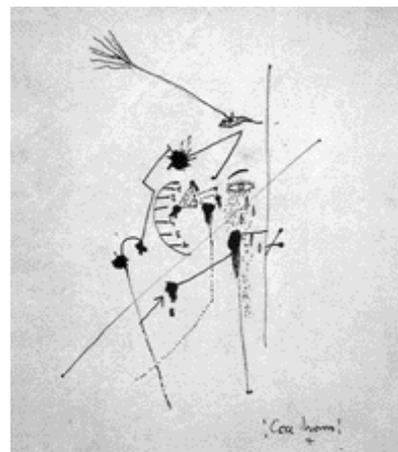
En esa imagen imprudentemente compleja, “banco de la oscuridad”, Cascales cifra su protesta en contra de los poemas ininteligibles de la época, llamada “barroca” por los siglos posteriores. Esas palabras, “barroco”, “barroquismo” y sus derivaciones, tuvieron su apoteosis en 1925, cuando el término principal de todas ellas fue aplicado por Heinrich Wölfflin a ciertos modos y maneras de las artes plásticas (en especial la arquitectura y la pintura). La discutible palabra *barroco*, normal para nosotros, no se usaba ni se conocía en esos años; en España los poetas difíciles eran los “culteranos”, en Inglaterra los “eufuistas”, en Italia “los ma-

rinistas”; eran también llamados oscuros, herméticos, difíciles, pero nadie les decía “barrocos”; no había llegado todavía el momento de ese vocablo.

Se sufre como un galeote o como un preso, dice Cascales, ante la poesía oscura; es ésta un castigo, una especie de tormento o tortura intelectual, una forma abusiva de infligir penas al prójimo por medio de los textos poéticos, de las composiciones líricas, épicas o míticas. Pero eso no es lo peor: lo verdaderamente imperdonable es la vía o el instrumento de ese castigo: las “solas palabras”. Es como si Cascales dijera:

—¿Cómo es posible este supremo engaño o desvío nada más con palabras, vocablos cuyo sentido conozco, aislado, o en otros contextos y textos; pero no entiendo, en cambio, en esta combinación intolerable con la cual el poeta oscuro, este incivil, esta abominación, me las pone ante los ojos? Engañarme a mí (¡a mí, a mí!) con palabras, con solas palabras, con *meras* palabras. Es inadmisibile.

Cascales era un tipo simpático, a pesar de todo. No seré yo quien se lo niegue. Sus ideas sobre el arte y sobre la poesía, de un preceptismo trasnochado y rígido, se avenían mal con las transformaciones de la poesía española en esos años. Esas transformaciones eran profundas y decisivas. En pleno XVII, el milagro de Garcilaso daba sus mejores frutos: la poesía en español se ponía al día con las corrientes más avanzadas —en particular con Italia—; su instrumento, el idioma castellano, se despedía de un hirsuto medievalismo y se convertía en lengua moderna. Pero el ímpetu revolucionario de Garcilaso se había torcido en manos de los ideólogos del nacionalismo lingüístico: él, poeta revolucionario del tardío Renacimiento español, se volvía el abanderado del tradicio-



García Lorca, *Ecce Homo*, 1927

nalismo y del purismo. Cascales seguía la línea trazada por el soneto de Lope de Vega donde Garcilaso y Boscán, resucitados, se encuentran con una hostelera versada en culteranismos y se aturden con esa “jerigonza” (es el famoso soneto dialogado cuyo principio dice: “—Boscán, tarde llegamos...”). En esa reacción lopesca, cuya huella sigue Cascales y resuena en múltiples páginas de las *Cartas filológicas*, la víctima principal es *la poesía oscura*.

Todavía no salimos, al menos en una porción grande de las “letras hispánicas”, de la segunda década del siglo XVII, sin duda. La más importante polémica de la literatura española, una estruendosa guerra literaria librada alrededor del año 1613, sigue produciendo ecos, elucubraciones, fulminaciones, lamentos, estridencias. No importa si sus protagonistas actuales no lo saben: ellos reencarnan a los lectores como Cascales o, en el mejor de los casos, como Lope. Los lectores refractarios a la poesía verdaderamente transformadora —es decir, a la poesía difícil— siguen quejándose de estar amarrados al banco de solas palabras ininteligibles. Lo

malo es esto, tan fácil de comprobar: no hay entre ellos un solo Lope de Vega.

Demos un salto del barroco siglo XVII al industrializado siglo XX a los Estados Unidos del general y presidente Eisenhower.

“Incoloras ideas verdes duermen furiosamente”: esta combinación de hace medio siglo, acuñada en una universidad de los Estados Unidos —sin el menor sentido, según su autor, Noam Chomsky, profesor e investigador—, está perfectamente construida: su sintaxis no tiene fallas, las palabras aparecen en orden, la ortografía es correcta; sólo su sentido o significado se nos escapa.

No es el minúsculo delirio de un poeta adicto al surrealismo o la escritura intempestiva de un escritor experimental; sino la formulación de un lingüista para documentar o ilustrar la gramaticalidad estructural de ciertos enunciados y no de otros.

No estoy muy seguro de la absoluta inteligibilidad de la frase de Chomsky, o de su falta de sentido. Cuando la leí, hace casi cuarenta años, junto con las explicaciones lingüísticas de su autor en torno de la gramaticalidad, me pareció digna de un análisis retórico. La retórica no le interesaba ni medio microgramo a Chomsky en esos momentos; con los años esto cambiaría, y de manera radical: las mentiras políticas, una de sus obsesiones, están empapadas de retórica repelente... pero efectiva. Eso no le impidió al gran lingüista cometer un error descomunal (moral, político, histórico, también retórico) cuando negó la veracidad de las informaciones en torno a los campos camboyanos de exterminio y llamó a esas historias escalofriantes (y verdaderas, como se vería) “invenciones del *New York Times*”. Chomsky, tan diferente del monstruoso Pol Pot, le “hizo el juego” a este genocida. Comoquiera, el punto de esa frase gramatical, pero “sin sentido”, es interesante, y aquí quiero ponerlo en relación con las quejas del licenciado Francisco Cascales.

La falta de sentido de “incoloras ideas verdes duermen furiosamente” es relativa. Esa relatividad sólo resulta clara a la luz de la retórica. Si las ideas son verdes, no pueden ser incoloras, y si duermen, actividad apacible por excelencia, no pueden hacerlo “fu-

riosamente”. Esto se entiende sin el menor problema; las explicaciones son claras pues revelan, inteligiblemente, la combinación de dos absurdos: uno colorístico u óptico, el otro fisiológico y, quizá, moral. Pero el enunciado plantea varios fenómenos retóricos: en primer lugar, la atribución de rasgos humanos a entidades no-personales, en este caso las “ideas”, es decir, una clara forma de la llamada *prosopopeya*; en segundo término, el *oxímoron* (u *oxímoron*), la unión de dos vocablos de significados opuestos (dormir / furiosamente), como en los pasajes justamente célebres de San Juan de la Cruz (“música callada”, “soledad sonora”), y en tantos otros pasajes de la poesía de todas las naciones, de todo tiempo.

En otro sentido, la segunda parte del enunciado —el verbo y el complemento directo; éste, un largo adverbio— aluden a una actividad en la cual la furia del durmiente sí sería posible: el sueño; sería inteligible y tendría sentido la noticia o afirmación “sueña furiosamente”, por ejemplo, si hiciera su aparición en una novela o en un cuento. El “dormir” incluye o puede incluir al “soñar”; sólo puede haber soñar, en sentido estricto, si uno está dormido (lo otro son “ensoñaciones” diurnas).

Queda el problema de las “incoloras ideas verdes”, de su imposibilidad y, por lo tanto, de su carencia de sentido: ¿cómo resolverlo? No es absolutamente necesario hacerlo: puede dejarse tal cual (*tel quel*), o bien *el no resolverlo* sería la verdadera solución de la dificultad planteada. Por lo demás, cabe recordar este hecho en uno de los mejores capítulos en la crítica de la poesía: Ezra Pound se oponía enérgicamente a un doblete de adjetivos como ese de “incoloras” y “verdes” para el sustantivo “ideas”.

También queda otro problema, de mayor calado todavía: lo inteligible o incomprensible puede tener sentido. Podemos no entender las páginas escritas por Ludwig Wittgenstein; pero para los especialistas en ciertos territorios filosóficos son claras. La especialización académica, científica o técnica queda, por supuesto, fuera de estas consideraciones, sobre todo poéticas.

No sería difícil concluir lo siguiente: la falta de sentido en “incoloras ideas verdes duermen furiosamente” equivale o podría equivaler sencillamente (¡y cuán compli-

cado se vuelve todo, a la vez!) a su *condición de literatura*. Una mínima operación crítica la desearía como mala literatura (a eso apuntaba la invocación a Pound al final del antepasado párrafo); pero eso aquí ya no importa.

Como no le importa a Francisco Cascales averiguar si la poesía oscura es o no es buena poesía. No la juzga como tal, sino en cuanto entidad lingüística e intelectual inteligible, fuente de sufrimientos para el galeote-lector, para el lector prisionero de esas penumbras impenetrables. Escribí: “entidad lingüística e intelectual”; ahora pregunto: ¿puede haber una cosa sin la otra? ¿No es posible, aun en situaciones de extrema complejidad gramatical o sintáctica (hipérbatos violentos, digamos) o hasta de agramaticalidad, discernir un sentido, algo así como un grado cero de inteligibilidad léxica o un mínimo de viabilidad semántica?

Los expertos como Noam Chomsky harían bien en investigar continuamente, con todas las herramientas de la ciencia lingüística, enunciados cuyo sentido es inexistente, inexpugnable, oscuro, o por lo menos abismalmente problemático. Acerca de esto, de la oscuridad siniestra de esos enunciados, lo sabe *todo* la sociedad civil de prácticamente todos los países del mundo. Los beligerantes enemigos de la sociedad abierta, continuamente amenazada, son los autores de esas formulaciones. Bien las conocemos: “Defenderemos la democracia”, “abatiremos la inflación”, “rendición de cuentas”. En el otro lado del espectro político, no están mejor las cosas: “socialismo o muerte”, “para resolver el conflicto entre el campo y las ciudades,



García Lorca, *Poema del anzueto*, 1927

destruyamos las ciudades”, “la consideración por la vida es un mito burgués”.

“No entiendo la poesía”: es la afirmación común de quienes se niegan a leer poemas. Hay variantes y hay, a veces, especificaciones: “No entiendo a Mallarmé, pero cuánto me gusta León Felipe, pues a éste sí lo comprendo sin dificultad”. “No comprendo los versos de César Vallejo pero los poemas de Mario Benedetti me fascinan”. Cuanto antes, pongo aquí mi opinión ante estas dos variaciones del tema principal (“no entiendo la poesía”): quien lee a León Felipe o a Benedetti casi exclusivamente es la clase de lector (lector *exclusivista*, agregaría yo) a quien en verdad no le gusta la poesía.

Lectores hay capaces de disfrutar *Un golpe de dados* y *Este viejo y roto violín*; no son difíciles de encontrar. La parcialidad (León Felipe sí, el otro no) apunta a un territorio estrecho: el de la poesía inteligible, con exclusión de la otra, de la poesía oscura o hermética, difícil. El otro lector, el adicto a incluir en su experiencia lectora cuantos poetas interesantes se le atraviesan, acepta la “coexistencia pacífica” del poeta claro (León Felipe) y el poeta oscuro (Mallarmé).

Otra variante con especificaciones: “Leo poetas de antes, pero los poetas modernos, digamos, de principios del siglo XX en adelante, me resultan imposibles de comprender”. Es una posición semejante a la de Lope de Vega: el poeta de antes, Garcilaso, era comprensible; los de ahora no lo son. La claridad se pone en la cuenta de los tiemposidos; es una curiosa inflexión del tópico clásico *ubi sunt*, espejo de nostalgia: ¿qué se hicieron los poemas diáfanos y los versos transparentes?

Un ejemplo de poesía moderna y muy difícil u oscura serían los versos de un poema de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*, una de las grandes obras del surrealismo literario:

Yo vi la transparente cigüeña de alcohol
mondar las negras cabezas
de los soldados agonizantes
y vi las cabañas de goma
donde giraban las copas
llenas de lágrimas.

Estos versos aparecen en un poema titulado “Iglesia abandonada” y subtulado, con una frase parentética, “Balada de la Gran Guerra”. En algunas ediciones de *Poeta en Nueva York* esta composición aparece con variantes, publicadas a menudo en un apartado al final del libro; aquí no interesan pues son cambios en la versificación, sin alterar o cambiar una sola palabra.

El poema lorquiano es el monólogo de un padre. Ha perdido a su hijo Juan; lo dice con toda claridad al principio mismo del poema. Las imágenes de esos cuatro versos son extrañas, sin duda; pero la verdaderamente extraña es la Gran Guerra, desencadenadora de esas imágenes alucinatorias: el vendaval bélico hecho de metales y fragores engendra una “cigüeña de alcohol” y ésta se afana con las “negras cabezas de los soldados agonizantes”: es el alcohol de las curaciones en los hospitales de campaña, uno de cuyos frutos es ese inolvidable vendaje en la cabeza “mondada” de Guillaume Apollinaire, combatiente en las trincheras de la Gran Guerra. Los refugios (“cabañas de goma”) contienen “copas llenas de lágrimas”. El poeta ha expresado un dolor directo; lo ha hecho con medios indirectos. En esa elaboración indirecta, visionaria, alucinada —como la experiencia misma de ese dolor inmenso— no deberíamos buscar la crónica del historiador o el objetivo testimonio del soldado: es un texto a la vez divergente de aquéllos; converge con ellos, no obstante, en la noticia total de la guerra, la documental y la trágica: la historia junto a la poesía.

Todos estos temas están constantemente sobre la liza de las discusiones literarias y de las polémicas intelectuales. Tienen una vigencia total. Haríamos bien en tenerlos presentes cuando se trata de nuestras comunicaciones habituales tanto como cuando nos enfrentamos a comunicaciones más especializadas.

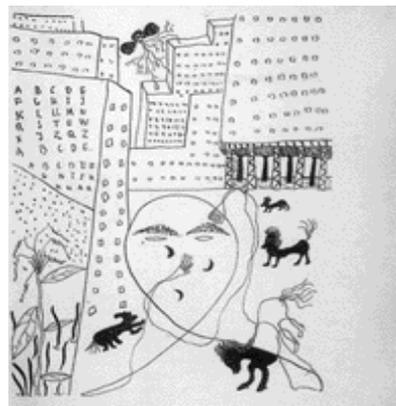
La poesía es importante aun cuando no sirva para nada. En el hecho de no servir para nada estriba, precisamente, su importancia; es una actividad desinteresada y al margen del utilitarismo, del pragmatismo, de la crudeza de los intereses, lejos, muy lejos, de la mano invisible del mercado hun-

dida en las aguas heladas del cálculo egoísta. No es el patrimonio de una clase social ociosa y explotadora; no es el terreno exclusivo de las porciones ilustradas de nuestras comunidades. Es la sangre misma del idioma, su aliento vital, la matriz de sus transformaciones más fértiles.

En los “limbos matriciales” (M. Tournier) de la fecundidad poética suele haber oscuridad. No es inexplicable el hecho de esa oscuridad; ni son impenetrables esas penumbras creadas con “solas palabras”. Existen: están repletas de sentido, pero ese sentido les ha sido otorgado a esas palabras por sus ritmos poéticos.

He aquí unas palabras pertinentes de Ezra Pound en 1915: “El ritmo debe tener significado”. Es el significado de los poemas modernos y de otras épocas, aun de las futuras, si la poesía sobrevive; no es el sentido o aun el sinsentido de otras formulaciones, de los enunciados no-poéticos; es un significado peculiar, singular, irreductible a explicaciones de otra índole, como no sea la específicamente poética. En poesía, el significado está depositado en la forma, en el confín abierto de cada poema. La significación es, en esta perspectiva, la porción más cerrada e infértil de la composición poética.

A menudo la lectura de poesía exige esfuerzos de orden intelectual y sensible, simultáneamente; la mayoría de los lectores no están dispuestos a hacer ese esfuerzo, a emprender esa aventura, a jugar ese juego; prefieren el juego seguro del significado cerrado sobre sí mismo, optan sin cesar por el sentido de las comunicaciones habituales, de los mensajes rutinarios. Es una de las explicaciones más tristes acerca de la poca popularidad de la poesía. ■



García Lorca, *Autorretrato en Nueva York, 1929-1930*