

DOS METAFÍSICAS DEL TEXTO POÉTICO (JIMÉNEZ, RODRÍGUEZ, CELAYA)

PAUL R. OLSON

Tomo aquí el término *metafísica* en un sentido que comprende tanto el concepto heideggeriano de la metafísica como un preguntar por el fundamento de los entes, como el de la filosofía analítica o lingüística, para la que la metafísica no es más que cierto tipo de lenguaje, el que se emplea para hablar de lo que es, en el mundo de los hechos, del todo indecible. Por cierto que conviene recordar que de acuerdo con cierta estética del humanismo tradicional se supone que el texto poético, al crear unos objetos imaginarios, constituye de por sí un universo metafísico—más allá de lo físico—en el sentido más literal del término, pero aquí a lo que se dirigen algunas consideraciones es a una metafísica en el texto poético que es una metafísica del texto poético. Precizando más, lo que se procura hacer es comentar una serie de textos poéticos determinados para poner de manifiesto la coincidencia en ellos entre el problema de la metafísica y el de un *yo* en el texto poético que es al propio tiempo el *yo* del texto poético.

En estos poemas se plantea, pues, la cuestión de la condición y fundamento ontológicos del *yo* y del texto—es decir, del *yo/texto*—cuestión que es equivalente a la del fundamento del poema como ente, como cosa que *es*. El poema de Juan Ramón Jiménez que cito aquí es “El otoño,” de *La estación total*, libro publicado en 1936, aunque recoge obras de unos doce años de creación poética: “Estoy completo de naturaleza, / en plena tarde de áurea madurez, / alto viento en lo verde traspasado. / Rico fruto recóndito, contengo / lo grande elemental en mí (la tierra, / el fuego, el agua, el aire) el infinito. / Chorreo luz: doró el lugar oscuro, / trasmiso olor: la sombra huele a dios, / emano son: lo amplio es honda música, / filtro sabor: la mole bebe mi alma, / deleito el tacto de la soledad. // Soy tesoro supremo, desasido, / con redondez de limpio iris, / del seno de la acción. Y lo soy todo. / Lo todo que es el colmo de la nada, / el todo que se basta y que es servido / de lo que todavía es ambición.”

Estos versos son un ejemplo muy notable del así llamado egocentrismo (llamado así porque literalmente es así) muy frecuente en la obra juanramoniana—sobre todo, de la poesía de la segunda época. En cierto sentido podría decirse que la plenitud en totalidad de que goza el *yo* de este poema ha sido realizada después de un largo proceso de transcendencia interior. En “El otoño” se ha alcanzado lo que en tantos versos como éstos que cito de la colección *Poesía* (1923) no era más que objeto y blanco del deseo: “¡Concentrarme, concentrarme, / hasta oírme el centro último, / el centro que va a mi *yo* / más lejano, / el que me sume en el todo!” Parece, en fin, que en los dos casos (como en otros muchísimos) de lo que se trata es del egocentrismo narcisista e impresionista que tanto criticaba Luis Cernuda en la poesía de Jiménez, y que era abominada con tanta vehemencia general en la época de la poesía social. Pero si, en vez de leer el poema como un documento autobiográfico

—es decir, interpretando el *yo* en un sentido referencial—nos permitimos hacer una lectura que interprete el *yo* en un sentido más literal y al mismo tiempo menos ingenuo, podemos decir que el pronombre, de acuerdo con la tan conocida fórmula de Benveniste, se refiere ante todo a “la presente instancia del discurso,” o sea, al poema mismo, en un movimiento auto-referencial que tiene el efecto de constituir y afirmar el poema como ente en sí, “desasido, / con densa redondez limpio iris, / del seno de la acción.” El *yo* implícito en los seis verbos de primera persona de los cinco versos centrales es el centro ontológico y el fundamento metafísico del poema entero, que hacen posible su puro “estar ahí” en la presencia simultánea de su estructura temporal. Es cierto que no revela este poema el tipo de simetría formal que en otro lugar he estudiado como signo de recogimiento e interiorización transcendentales,¹ pero no por eso deja de ser profundamente centrípeto el movimiento implícito en el juego auto-referencial del poema.

Por otra parte, lo que sí revela la estructura lingüística de estos versos es un predominio notable—sobre todo en los versos centrales—de la vocal *o*; en muchos casos, desde luego, como desinencia de la primera persona singular del verbo (que sin embargo puede tener un significado más que casual), pero también—valga la hipótesis—como signo y *Leitmotiv* musical de la misma plenitud ontológica que constituye el tema principal del poema, puesto que la vocal misma es una manifestación del círculo, símbolo milenario del Ser, del *totum simul*, y de la presencia en sí y para sí del poema como ente idéntico a sí mismo y fundado en su propio ser. Poesía en que unos signos generados por la acción simultánea de unas capas de la gramática poética tan distintas como son la fonología y la semántica crean el efecto de una transcendencia interna, de movimiento centrípeto, cuyo término final sería un serse estable, fijo, y eterno.

Poesía metafísica por fonocéntrica, y esto en un sentido topológico rigurosamente exacto, si volvemos a leer el central del poema (“emano son: lo amplio es honda música”), en que la *o* ontológica aparece justamente en la palabra *son*, nombre del sonido—es decir, sonido del sonido—que si bien no es la sílaba central de la estructura métrica del verso, sí lo es de la estructura sintáctica. Por casualidad—pura casualidad, desde luego—resulta que el sonido *son* también forma parte de la gramática del *ser*, y si la sintaxis del verso no permite que funcione con verdadero doble sentido, el olvido de esta relación con el Ser que se exige al lector tiene que ser, por lo menos en parte, un olvido consistente.

Contrastando de manera muy notable con este movimiento del *yo/poema* hacia su propio centro en los versos de Jiménez, se encuentra en un poema muy conocido del primer libro de Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad* (1953), un *yo* de movimiento profundamente centrífugo

—es decir, un yo/poema que es un gesto de dispersión del texto mismo mediante la entrega de su yo a aquella totalidad cósmica que son el aire, el agua, el viento y la luz: “Como si nunca hubiera sido mía,/ dad al aire mi voz y que en el aire / sea de todos y la sepan todos / igual que una mañana o una tarde./ Ni a la rama tan sólo abril acude / ni el agua espera sólo el estiaje./ ¿Quién podría decir que es suyo el viento,/ suya la luz, el canto de las aves / en el que espelnde la estación, más cuando / llega la noche y en los chopos arde / tan peligrosamente retenida? ¡Que todo acabe aquí, que todo acabe / de una vez para siempre! La flor vive / tan bella porque vive poco tiempo / y, sin embargo, cómo se da, unánime,/ dejando de ser flor y convirtiéndose / en ímpetu de entrega. Invierno aunque / no esté detrás la primavera, saca / fuera de mí lo mío y hazme parte,/ inútil polen que se pierde en tierra / pero ha sido de todos y de nadie. Sobre el abierto páramo, el relente / es pinar en el pino, aire en el aire,/ relente sólo para mi sequía./ Sobre la voz que va excavando un cauce / qué sacrilegio éste del cuerpo, éste / de no poder ser hostia para darse.”

En estos versos, pues, una expresión del deseo casi panteístico de unión con la naturaleza (deseo panfísico, si no panteístico); deseo de pérdida de “lo mío”—es decir, de la individualidad—para convertirse en puro ímpetu de entrega; hasta realizar una relación sinecdocal entre el yo hecho parte y la totalidad cósmica. Pero ¿podemos decir que, es centrífugo este anhelo de entrega? ¿Hay centro alguno de que huye el movimiento del poema? En la capa lógico-semántica de su lenguaje podemos decir que sí, puesto que entregarse a la totalidad es entregarse en todos los sentidos y en todas partes, igualmente, siempre con un punto de partida que es el centro implícito de todo movimiento. Pero ¿podemos decir lo mismo en cuanto al aspecto sintáctico de su gramática? Una lectura detenida de la poesía de Jiménez nos acostumbra a preguntar por lo que hay o lo que pasa en los versos centrales de los poemas, y efectivamente, vemos que en el poema de Rodríguez lo que hay es la imagen de la flor como símbolo de entrega a la totalidad, y lo que pasa es que ocurre en el verso exactamente central un desgarramiento en el sistema de asonantes que integran la estructura prosódica del poema. Nos encontramos de repente ante un silencio de la rima, es decir, dentro de una discontinuidad que es signo de la ausencia del yo—para el yo, y para el poema mismo. Y sin embargo tanto vale un signo de la ausencia como uno de la presencia para señalar el lugar del centro, y por eso mismo para afirmar el concepto del centro como tal. De modo que sí, hay en la estructura sintáctico-métrica del poema un movimiento centrífugo, precisamente porque hay un centro de que se huye—un yo de que se huye, y por eso mismo la ontología poética implícita en este movimiento revela una estructura equivalente—aunque con signo negativo—a la que se encontraba en el poema de Juan Ramón Jiménez.

Radicalmente distintos parecen ser los poemas de Gabriel Celaya en el libro *Lírica de cámara*, publicado en 1969, en plena época estructuralista, y cuando iba de crecida la ola arrasadora del post-estructuralismo. La “cámara” en que se realiza esta lírica no es un salón musical sino una

cámara de Wilson, aparato en que la física moderna identifica las partículas elementales de la materia. Aquí sirve como modelo y símbolo de un espacio descentrado en que se realiza un juego eterno de combinaciones y recombinaciones, de transformaciones y movimientos diferenciales. En el poema “ALFA-1” se lee lo siguiente: “La instantánea intensidad de lo radiante./ Esta Lírica de Cámara: La Cámara de Wilson / donde, al chocar, se transforman millones de micro-objetos,/ y los tantos o los *quantos* como un yo, tan inestables / y veloces que transcurren invisibles./ Esta Lírica de Cámara tan cerrada y más que abstracta / no es el equivalente de la delicia abstracta / que solía llamarse música de cámara./ Se parece por vacía y por su nada en cascada./ Pero el vacío, hoy en día, es por limpio más sin alma.”

Se ve que ya desde el primero de estos poemas el ataque contra los conceptos tradicionales de centro y fundamento ontológicos se relaciona con la negación de cualquier concepto de un yo estable, fijo, y fundado en el Ser metafísico. Es precisamente por inestables que se parecen tanto el yo y los *quantos* de la física moderna. En otros poemas vemos que el ataque contra el concepto del yo tiene como consecuencia una ideología “anti-humanista” con toda probabilidad inspirada por ciertas tendencias de los estructuralistas, y quizá sobre todo por algunos escritores que niegan serlo, como Foucault y Althusser. Escribe Celaya en el poema “BETA-2”: “No hablemos como hombres, sólo como elementos,/ quizá micro-sujetos,/ y aun así pasajeras fijaciones de un campo / de ondulación perpetua./ No más cordialidad, sinceridad en ascuas,/ no más humanidad supuesta, ni mentiras./ Tratemos de entender la minúscula parte / que somos en el todo./ No vayamos a los otros comiendo corazones./ No ofrezcamos el nuestro./ Tratemos de entendernos con menos humanismo, con menos porquería, y mucha más asepsia de lirismo.” Para realizar este programa poético de “asepsia de lirismo” hay que continuar el ataque contra el yo sentimental y de pretensiones metafísicas. En el poema “BETA-6” la ironía es disolvente: “¡Oh poetas intimistas, líriqui-si-si, en ¡oh!./ os adoro! Por desgracia, deliciosos, sólo fuisteis un error / de cálculo, un dolor,/ un jugar al yo-yo, ¡ay! Tanta música y estabais aún tocando el violón / porque os creíais solos,/ y hasta le hablabais a Dios,/ y tan sólo existía a vuestro alrededor / la estructura en que estabais como un bello detalle / sin gran honor.”

Por ser la gramática de las lenguas indoeuropeas fuente principal de la ideología del yo, hace falta subvertir la gramática misma, rompiendo los conceptos de regla y régimen en las relaciones entre verbos y pronombres, destruyendo el logos sintáctico, y aboliendo el concepto del lenguaje como comunicación. El poema “LAMBDA-2” empieza con los versos: “Ello es nube. Yo es cielo./ Ser, sería nosotros,/ o nunca,/ era tú, vosotros es, ¡tanto azul, ozono! Esa nube. Esa, esa. Eso ello.” Pero el proyecto y sus motivos—quizá tan políticos como poéticos—se hacen mucho más claros en el poema “LAMBDA-3,” que empieza con un breve prólogo en prosa, en que se lee: “Si hay que romper el sistema, empecemos por romper el idioma, pero com-

prendiendo que del juego aparentemente divertido a la tragedia no hay más que un paso." Y los versos son los siguientes: "Campo cuántico: Poema / sin tiempo, ni espacio. / Nadie es nadie; todo, cero, / cualquiera, tú, se transforma, / yo transformará, transformar, / trans, no-for, mar, ni ía, / ver tanto *quanto*, sí, qué, / que ellos vería, ve, no, / vio, ver tú, vimos él, / fue seríase, se sí, / soy tú, yo; él somos, eso, / todo puede ser es-no, será fue, / o no todo, nadie, ser, / puede yo, puedo él, no puedes yo-nosotros, / querías él, ello, / decir digo, dice yo, dices tú-él, / diré que dirías / eso. O es. O se Ese-o-e."

En el campo cuántico de poema, así como en el de la cámara de Wilson, ocurre, pues, un juego perpetuo de combinaciones, transformaciones, y movimientos diferenciales de las partículas elementales, en un juego regido por un principio de indeterminismo como el de Heisenberg. Entre las partículas elementales del idioma, la sílaba *yo* no tiene privilegio alguno. Más significativa que cualquier posible (pero dudosa) función referencial que tenga este *yo* es su función diferencial, pero no más significativa es la diferencia entre *yo* y *tú* que la que distingue *fa* de *fu*.

"Nadie es nadie," insiste el poema. "Todo, cero." Pero ¿Todo? ¿Cero? ¿Es que ha vuelto a aparecer el concepto de totalidad dentro del campo cuántico del poema? Y este cero, ¿no será el equivalente del círculo ontológico de Juan Ramón? Es cierto que la forma elíptica del cero evoca la imagen de un círculo agónicamente estirado, pero círculo en el fondo, a pesar de la tensión interior que produce el desequilibrio. En un principio parece casi forzoso objetar que no se puede admitir que sea tan significativa una palabra que no aparece más que una vez en estos versos, pero lo que sí hay que reconocer es que en la negatividad total del juego transformativo y diferencial todo pasa bajo el signo del cero. Todo pasa, y el cero es también signo de la totalidad de lo pasajero, lo fugaz y contingente. Por eso mismo podemos decir que el cero define los límites del campo cuántico del poema (post-)estructuralista de Celaya, precisamente como el círculo parmenideano de Jiménez define y fija la totalidad de lo centrado, lo fijo y continuo. Más aun, hay que reconocer que tan punto de referencia para su totalidad es el *yo*-ausencia de Celaya

(igual en este respecto que el de Rodríguez) como lo es el *yo*-presencia de Juan Ramón. En fin, que tan metafísica es la metafísica de esta ausencia como lo es la metafísica de la presencia poética en la obra de Jiménez.

Lo que moviliza los textos que hemos considerado aquí, de tres poetas muy distintos entre sí, es un ímpetu hondamente trascendental de huida más allá de lo dado e inmediato hacia unos términos que no aparecen en el texto mismo, pero que tienen una existencia como proyección fuera—o por debajo—del espacio imaginario del texto. Hemos visto que la transcendencia interior de Juan Ramón supone una presencia, un ser imaginario que sería el centro ontológico del *yo*/poema en lo más interior del espacio poético. El poema "panfísica" de Rodríguez y—en forma mucho más radical—el poema post-estructuralista de Celaya suponen, por el mismo hecho de constituirse como transcendencia exterior, la ausencia de (o la ausencia como) un centro ontológico del mismo. Pero es más: en el acto propio de negar la presencia del centro se afirma la de una *circunferencia imaginaria que es la de una totalidad*. Totalidad de un mundo orgánico, fluido y continuo en el texto de Rodríguez; de un espacio abstracto del mundo de "cuantos" discontinuos fundado por el poema de Celaya. Pero siempre una totalidad circunscrito por el texto del poema, apropiada y poseída—dominada—por el *yo* del poema. Las dos transcendencias—interior y exterior—los dos movimientos (de sentido contrario) son realizados por un lenguaje que es, sin embargo, tan metafísico en el poema de la dispersión como lo es en el poema del recogimiento ontológico, puesto que tan fundamento de la frágil existencia del poema es la circunferencia de la totalidad como lo es el punto de infinita intensidad ontológica concebido como centro y fundamento del poema de Juan Ramón.

El fonocentrismo—es decir, centralidad del sonido—es decir, lirismo musical—que hemos observado en "El otoñado" tiene su equivalente en el juego de asonantes que se encuentra en el poema de Rodríguez y en los muchos (estocásticamente poco probables) de los versos de Celaya. Fonocentrismo, pues, de una metafísica permanente: siempre imposible para el lenguaje científico; para la poesía necesaria siempre.

The Johns Hopkins University

¹ Véase *Circle of Paradox: Time and Essence in the Poetry of Juan Ramón Jiménez* (Baltimore, 1967).