

## LA POLEMICA CON BOUSOÑO

La importancia del libro de Carlos Bousoño *Teoría de la expresión poética*, aparecido por vez primera en 1952 y aumentado en sucesivas reediciones, no radica sólo en su valor intrínseco —muy discutible desde algunos supuestos—, sino en que ha servido de «estímulo para pensar» (la expresión es de Gil de Biedma<sup>1</sup>) a otros teóricos cuyas ideas, aunque opuestas a las de Bousoño, no habrían sido posibles sin dicha obra. Desde el ya clásico libro de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* (Barcelona, Seix Barral, 1972), hasta *Propiedades del lenguaje poético* (Oviedo, Universidad, 1975), de J. A. Martínez, la polémica con Bousoño ha resultado casi obligada.

Pero la influencia de Bousoño —debido quizás a su doble condición de poeta y crítico— ha sido mayor entre los creadores que entre los teóricos universitarios. La polémica llevada a cabo, en los años cincuenta, con los poetas del grupo catalán, en torno al entendimiento de la poesía como comunicación, resulta un buen ejemplo de ello.

En la primera edición de *Teoría de la expresión poética* daba Bousoño la siguiente definición de poesía: «Poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, *de un contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis». Desde el título de su artículo («Poesía no es comunicación», publicado al año siguiente en la revista *Laye*) se opone ya Carlos Barral a tal concepción. Bastante tiempo después, en el tomo segundo de sus memorias, ha recordado Barral aquella polémica con las siguientes palabras:

Ese nacionalismo de la formación y de la información literarias, podía llegar a ser muy irritante. Lo era, sobre todo, cuando se togaba de púrpura teórica. Poco antes de ese viaje me había desmesuradamente enfurecido la lectura de la primera edición de la

1. *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona, Lumen, 1974), p. 145.

*Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño, lectura que dio lugar a una declaración programática que publiqué en «Laye», más o menos por entonces, con el título de *Poesía no es comunicación*. El libro de Bousoño me parecía un híbrido compuesto de una mitad de excelentes observaciones sobre procedimientos poéticos expresadas en un lenguaje preestructuralista, tributario de una buena lectura de Saussure, y de una primera parte sumamente ingenua, una infantil teoría romántica del conocimiento poético, que lo ignoraba todo menos Ortega e indirectamente sus fuentes históricas y evidentemente no literarias. Pero aparte de la boba teoría acerca de la función poética, lo que a mí me alborotaba era la total ausencia en el ejemplario de muestras de poesía no castellana y la absoluta falta de referencias a las grandes experiencias poéticas no españolas de las que, en cambio, dependía directamente mi vocación y yo creía que la de todos los demás aspirantes a poeta<sup>2</sup>.

Ya en el artículo de 1953 señala Barral que las ideas de Bousoño se encuentran lastradas de un sedicente romanticismo. Según su concepción, la poesía establecería «una corriente entre poeta y lector, por la que viaja, sin haber sido abstraído por el idioma, un contenido de la vida psíquica de aquél. Por donde, a la manera romántica, sería ese contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética, y los demás que se distinguieren, y el procedimiento mismo, medios con que se operaba»<sup>3</sup>. Al criticar las ideas de Bousoño, lo que Barral pretende, en realidad, es criticar la poesía de su tiempo. Cree que la poesía se encontraba entonces «en un nuevo momento campoamoriano», debido a que, al preocuparse los autores sobre todo por el destinatario y el contenido, la poesía pierde toda inquietud estructural. «La vocación creativa» se encontraría coartada por «una serie de fantasmas teóricos», el más importante de los cuales es el de la comunicación.

Carlos Barral resulta, sin embargo, consciente de que la crítica que hace no se refiere al núcleo de la teoría de Bousoño, sino a una afirmación suya que, desligada del contexto, es susceptible de ser malentendida. Bousoño había distinguido dos momentos en el fenómeno poético: «La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres. Nosotros sólo podemos iluminar científicamente este segundo instante. A él reduciremos toda la atención del presente libro»<sup>4</sup>. Su interés, como vemos, se dirige al segundo de esos momentos, aunque subraye la importancia del primero. Pero Barral niega que exista un conocimiento previo a la expresión: «El poeta ignora el contenido lírico

2. *Los años sin excusa* (Barcelona, Barral Ed., 1978), p. 64.

3. Citamos por *Poesía Española*, n.º 21, septiembre 1953, p. 10.

4. *Teoría de la expresión poética*, 1.ª edic., p. 22.

del poema hasta que el poema existe». La situación del poeta frente a su obra sería muy semejante a la de cualquier otro lector. Parece así participar Barral de una arcaica concepción del poeta en la que éste es un mero transmisor de un fluido cuyo origen desconoce. El reproche de «sedicente romanticismo» se le puede, pues, aplicar al propio Barral. Lo que nos interesa subrayar de su artículo es la importancia que concede al lector: «La lectura poética consiste en un verdadero acto poético, como el del creador, si bien de otro signo con relación al poema. Existe una esterilidad de lectura del mismo modo que una esterilidad creadora». Jaime Gil de Biedma, a quien pasamos a referirnos seguidamente, desarrollará esta intuición.

Es en el prólogo a su traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* (Barcelona, Seix Barral, 1955), de T. S. Eliot, donde Gil de Biedma se detiene por primera vez a considerar la tesis de Bousoño. Cita también el trabajo de Barral (como posteriormente Badosa citará el suyo), con lo que resalta la coherencia interna de la polémica, que es más una polémica de grupo que de autores individuales. Jaime Gil de Biedma no niega de entrada, como hacía Barral, que la poesía sea comunicación. Encuentra, sin embargo, ambigua tal palabra y trata de precisar su sentido. Distingue tres tipos de comunicación: la transmisión, la comunicación inconsciente y un tercer tipo, al que no da nombre, que nosotros denominaremos «autocomunicación». En la *transmisión* el poema se limita a transmitir las emociones de un hombre concreto; actúa como un recipiente, como un mero vehículo neutro: «se refiere de modo inmediato —indicará textualmente Gil de Biedma— a una realidad que es previa a él». Hay transmisión en la poesía didáctica o en la comprometida; en ambas el poeta posee un sistema de verdades (científicas o morales) que trata de comunicar al lector; para ello se sirve del verso como podía servirse de la prosa (el verso se preferiría, sobre todo en los antiguos poemas didácticos, por algo tan ajeno a la poesía como pueden ser sus valores nemotécnicos).

En la *comunicación inconsciente* el poema es algo más que un medio de transmisión; antes del poema hay únicamente un estado anímico confuso, estado anímico que sólo cuajará y podrá ser conocido en el poema. La comunicación aquí ya no se produce de hombre a hombre, como en la transmisión, en la cual el contenido, previo al poema, puede comunicarse, indiferentemente, por medio de un poema, un tratado didáctico o un discurso. Ahora el contenido ya no es independiente del poema: «...lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a las experiencias que lo integran, y que desprendidas de él carecerían de sentido». El ejemplo más característico de este tipo de

comunicación se da en el surrealismo. En su obra *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid, Insula, 1950), ha descrito Bousoño con pericia, en opinión de Gil de Biedma, tal tipo de comunicación: «Casi siempre los temas poéticos aleixandrininos aparecen como figuraciones imaginativas, cuyo sustentáculo o realidad emisora fuese un difuso estado de ánimo. El tema no será, por tanto, elegido caprichosamente, sino teniendo en cuenta su capacidad para polarizar alrededor de su núcleo las dispersas nebulosidades de esa especial situación del espíritu». Claro que la comunicación inconsciente no sólo se da en los poemas surrealistas, se da también en cualquier otro tipo de poesía, pero como un ingrediente más entre muchos.

En la *autocomunicación* lo que hace el poema es poner en comunicación al autor consigo mismo. Lo que existía de manera latente en el poeta será traído a la conciencia por el poema, que además le proporciona un valor objetivo que lo convierte en inteligible. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la lectura. El poema organiza una serie de experiencias tácitas y el lector es puesto en comunicación consigo mismo. Insiste así Gil de Biedma, como ya lo había hecho Barral, en el valor creador del acto de la lectura. La emoción poética puede tener un valor muy distinto en el poeta y en el lector.

Este último tipo de comunicación, aunque quizás sea el más constante en la obra poética, no nos sirve, sin embargo, para definir a la poesía. Existen otros estímulos verbales, diferentes del poema, que pueden producir el mismo efecto. Uno de ellos es el *test de asociaciones determinadas*. Tal «test no se propone otra cosa que hacer entrar al paciente, por medios puramente verbales, en comunicación afectiva con las partes enfermas de su yo». Con este argumento pretende refutar Gil de Biedma la definición que Bousoño da de la poesía: «Por lo visto, no toda comunicación “a través de meras palabras” es poesía, a pesar de la afirmación de Carlos Bousoño». Pero en el citado test no habría comunicación de un contenido psíquico «tal cual es en realidad», según entiende Bousoño la comunicación poética, sino sólo evocación, acercamiento a la conciencia de algo que estaba en el inconsciente del enfermo.

Los tres tipos de comunicación mencionados pueden aparecer en el poema, pero ninguno de ellos define a la poesía. ¿Dónde radica entonces la peculiaridad del fenómeno poético? Simplemente, en la intención del autor de *hacer* un poema y en la correspondiente intención por parte del lector de *leer* un poema. Gil de Biedma resulta así precursor de la concepción semiológica del hecho literario. No existiría un principio general (mímesis, comunicación de un contenido anímico, recurrencias

fónicas) válido para definir a la poesía. La transformación de ciertos discursos en textos y de ciertos textos en literatura es producida por un sistema de valencias sociales, distintas para cada época.

Gil de Biedma no extrae todas las consecuencias posibles de su concepción del fenómeno poético. Los tres tipos de comunicación presentes, en mayor o menor grado, en el poema, se pueden reducir a un único tipo, la *comunicación estética*, en la que «lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de realidad propia». Gil de Biedma resume su tesis lejos de todo dogmatismo: «La comunicación es un elemento de la poesía, pero no define a la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de transmisión, de comunicación, en la poesía clásica; hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta surrealista. La poesía es muchas cosas; un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras».

En 1974 publica Gil de Biedma su *Diario del artista seriamente enfermo*. La escritura del mismo se remonta, sin embargo, a 1956; por ello nos referimos a él aquí. En ese diario, si bien muy brevemente, vuelve Gil de Biedma a referirse a las ideas de Bousoño. Donde Bousoño habla de «poesía», cree Gil de Biedma que debería hablar de «actividad poética». Un análisis completo del fenómeno poético ha de constar de tres partes: «un estudio de la expresión poética —que Bousoño hace muy bien—, un estudio de la experiencia lectora y un estudio de la relación en que ésta se encuentra, mediante el poema, con respecto a aquélla». La relación entre la expresión poética y la experiencia lectora radica en el poema. Curiosa resulta la definición que del texto poético ofrece Gil de Biedma: «El poema es una relación entre dos modos, muy especializados y determinantes, que adoptan a veces los seres humanos: el modo de poeta, el modo de lector». La poesía no es lo que el poeta experimenta al componer, eso es sólo «el material poético»; poesía sería «el poema en tanto que asumido en la lectura».

Al hacer hincapié Bousoño en la idea de comunicación, encuentra una esencial afinidad entre el hecho de escribir un soneto y el de llamarle a alguien «burro»; en lo que no hay ninguna afinidad, replica Gil de Biedma, es entre leer un soneto y que le insulten a uno. La diferencia radicaría en que, en el segundo caso, el injuriador y el injuriado se encuentran previamente determinados por una circunstancia que resulta previa al hecho comunicativo. La relación entre el poeta y el lector sólo se establece, sin embargo, a través del poema, el cual, a la vez que es la

expresión de esa relación, resulta, paradójicamente, anterior a ella. En el momento de escribir el poema, el lector se encuentra indeterminado, determinándose sólo en el acto de la lectura. La indeterminación del lector constituye la razón de las convenciones literarias. Al inscribir su obra en un género literario o en otro, el autor le está indicando al lector qué actitud ha de tomar ante ella.

Termina Gil de Biedma estas páginas con una afirmación que a nosotros nos parece enormemente fecunda: «La expresión poética por sí sola no define a la poesía: es necesario que alguien se sitúe ante ella de un modo especial». En un argumento semejante se apoyará Bousoño, en ediciones posteriores de su libro, para «demostrar que la poesía es esencialmente comunicación»<sup>5</sup> y no expresión; por la ley del asentimiento, el autor ha de tener presente al lector desde el momento mismo en que comienza a escribir su poema.

En 1958 publica Enrique Badosa su ensayo «Primero hablemos de Júpiter / La poesía como medio de conocimiento» en la revista *Papeles de Son Armadans*<sup>6</sup>. Para Badosa el arte, en general, es un medio de conocimiento; dentro del arte, la poesía sería el medio de conocimiento más importante debido a que utiliza la más intelectual de las formas sensibles, la palabra. Algunos pensadores niegan que la experiencia lírica sea un conocimiento. Ello se debe a que filosofía y poesía ejercitan dos maneras distintas del conocer: «La filosofía se interesa preferentemente por la esencia, y el filósofo especula. La poesía se interesa más por la existencia, y el poeta intuye y crea». Cuando la filosofía se ha ocupado también de la existencia, ha resultado más difícil negar el valor cognoscitivo de la poesía (para demostrarlo remite Badosa a Heidegger y a sus análisis de Hölderlin).

Duda Badosa entre considerar a la poesía «medio» o «método» de conocimiento. Se inclina por la primera posibilidad debido al carácter intuitivo de la poesía y a su presencia «súbita, desordenada y extemporánea». La necesidad de la poesía vendría implicada por el hecho de que «el llamado “lenguaje directo” es el menos directo de los lenguajes, el que menos nos acerca a las cosas». El único y verdadero lenguaje directo sería el poético, ya que es el único que sirve para la intuición y el conocimiento. El conocimiento al que Badosa se refiere no es, por supuesto, la anécdota particular o el estado de ánimo de un determinado poeta. Para explicar lo que entiende por conocimiento poético, se vale de su noción de símbolo. Llama símbolo a «la resultante espiritual-verbal del poema que trasciende

5. *Teoría de la expresión poética*, 5.ª edic., t. II, p. 64.

6. N.º 28, julio 1958, pp. 32-46; n.º 29, pp. 135-159.

la palabra y —¡palabra nueva!— nos une en conocimiento con la realidad existencial hacia la que el poema culmina, en su ascensión significativa». El símbolo se encuentra a otro nivel que la imagen o la metáfora, no es un mero elemento técnico, «sino un resultado de la combinación de todos los elementos técnicos y espirituales del poema que el poeta, por don inusitado y misterioso, sabe y puede, en ocasiones, obtener». Los elementos técnicos del poema constituyen también símbolos, pero en otro sentido: «los símbolos menores son la “anécdota expresiva” de la realidad, mientras que el símbolo-poema es la “categoría expresándose” de la realidad». Toda esta teoría del símbolo-poema resulta, como podemos comprobar, sumamente confusa y metafísica. Para Badosa, «el símbolo hace que la poesía sea el arte más ecuménico». No explica si entiende el término «ecuménico» en algún sentido especial, ya que no resulta clara la razón por la que la poesía ha de ser la más universal de las artes. El símbolo-poema, continúa Badosa, surgiría del encuentro del «tiempo y el espacio» del poema. Dentro del tiempo, habría que distinguir entre un tiempo exterior y un tiempo interior. La diferencia entre ambos sería semejante a la que hay entre el tiempo cronológico y el «tempo» interior del hombre. Al primero pertenecerían la palabra, el verso y la rima. La explicación que nos proporciona Badosa del «tiempo interior» del poema no tiene desperdicio: se trataría de «un absoluto presente que comprende pretéritos y futuros, que detiene las saetas del reloj en un estatismo maravillado y, no obstante, dinámico en creación, en contemplación y en perfeccionamiento. La poesía aboca a una pre-eternidad». Resulta difícil efectuar una consideración científica, o al menos medianamente rigurosa, de tales afirmaciones.

Al espacio del poema pertenecerían la metáfora, la imagen y el ritmo. El por qué la rima ha de ser un elemento temporal y el ritmo uno espacial es algo que Badosa no nos explica y nosotros no alcanzamos a descubrir. Las contradicciones son abundantes: «Por otra parte, el espacio y el tiempo exterior del poema, constituyen, en líneas generales, lo que podríamos llamar los “límites del poema”. Límites interiores y límites exteriores. Estos se nos manifiestan en la primera percepción del poema en su apariencia más inmediata: palabra, verso, ritmo determinados, etcétera. Aquéllos desembocan en el símbolo-poema y son la “barrera” entre lo mecánicamente formal y lo significativo del poema». ¿En qué quedamos, el «ritmo» pertenece al espacio —límite interior del poema, al parecer— o al tiempo —límite exterior—? Si no hay contradicciones en el pensamiento de Badosa, por lo menos hemos de reconocer que su sintaxis no resulta particularmente afortunada.

De las anteriores nebulosas afirmaciones desciende Badosa a criticar directamente a Bousoño. Cita su famosa definición de poesía: «Designamos con el nombre de acto lírico a la transmisión puramente verbal de una compleja realidad anímica (unión de lo conceptual, lo afectivo y lo sensorio), previamente conocida por el espíritu como formando un todo, una síntesis, a la que se añade, secundariamente, una cierta dosis de placer. La variada proporción de los elementos que integran ese todo es lo que singulariza el habla de cada poeta. La poesía es así, en su primera etapa, un acto de conocimiento (conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía) y en su etapa postrera, un acto de comunicación, a través del cual ese conocimiento se manifiesta a los demás hombres». En lo de «previamente» y en la manifestación «a los demás hombres» discrepa Badosa. El conocimiento no sería algo que precede al poema, sino que lo sigue, y no se comunica *a los demás* hombres, sino *a todos* los hombres, incluido, y en primer lugar, el propio poeta. El análisis que efectúa Badosa de la psicología de la creación artística resulta muy semejante al realizado, algún tiempo después, por Valente en su poética de *Poesía última*. Escribe Badosa al respecto: «En el acto de la creación, el poeta sólo tiene una vaga noticia, no concretada en precisiones verbales, del “asunto” de su poema. Vaga noticia que es el fruto de una emoción, de un sentimiento, de una idea, de una intuición, de una impresión sensorial y de las varias combinaciones de estos elementos; de una primaria sorpresa e incipiente contemplación. El conocimiento poético que va más allá de esta vaga noticia sólo es posible ir hallándolo en el poema, a medida que el poema crece y se resuelve. Ciertamente es que el poeta lo intuye en sí mismo, pero no es posible afirmar que el poeta posea este conocimiento, siempre arcano antes del poema, y luego se proponga comunicarlo verbalmente». Bousoño, en opinión de Badosa, confundiría el conocimiento con la vaga intuición que el poeta tiene de lo que podría ser su obra. No se niega la intencionalidad consciente del poeta. El poeta sería consciente de la intencionalidad total de su obra, pero no de lo que va a ser el contenido de cada poema.

Por otra parte, niega rotundamente Badosa que la poesía sea comunicación, debido a que se trata de un «descubrimiento», de un «conocimiento nuevo». Pero —preguntamos nosotros—, ¿hay contradicción de tales términos? ¿No puede ser la poesía comunicación de ese descubrimiento nuevo? ¿Qué interés tendría comunicar lo ya sabido? Añade luego Badosa que, si la poesía fuera «comunicación de un estado interior del poeta», como quiere Bousoño, «perdería su capacidad de ser medio del conocimiento». No llegamos a entender por qué: la poesía sería entonces un acto



de «conocimiento de lo singular psíquico», que es lo que afirma Bousoño. Otra cosa es que ese conocimiento le parezca a Badosa poco importante.

Badosa se encuentra igualmente en desacuerdo con la mención de la fantasía que hace Bousoño en su ya citada definición. La facultad utilizada por el poeta sería la imaginación y no la fantasía. Ello es debido a que «la fantasía es desorden y carece de dirección y de significado»; la imaginación, en cambio, es en sí misma «una intuición y una avanzadilla hacia el conocimiento poético». Coincide Badosa con muchas de las afirmaciones que formula Gil de Biedma en el prólogo que antes hemos considerado, pero no está de acuerdo con que la comunicación, aunque no definiría a la poesía, sea un elemento de ella. Niega reiteradamente «la participación del poeta en toda posible comunicación», ya que nadie puede comunicar lo que ignora. De haber comunicación, no la efectuaría el poeta, sino el poema. Pero tampoco se puede decir que el poema nos comunique un conocimiento poético, ya que el verbo «comunicar» supone una cierta distancia y la intimidad entre el poema y el lector es tan grande que entre ambos «no hay espacio ni tiempo, sino fusión». Por ello entre el poema y el lector no se establece una «comunicación», sino una «comunió». Lástima que Badosa no nos explique lo que entiende técnicamente por cada uno de esos términos. «Comunicar» y «comulgar» poseen un mismo étimo latino (*communicare*); en el primer caso, se trata de un cultismo; en el segundo, de una voz popular. Cada una de dichas expresiones pertenece a un determinado campo semántico. «Comulgar», en la acepción no religiosa, que es la que aquí nos interesa, significa, según el Diccionario de la Real Academia Española, «coincidir en ideas o sentimientos con otra persona». «Comunicar», por su parte, significa: «Hacer partícipe a otro de lo que uno tiene»; «descubrir, manifestar o hacer saber a uno alguna cosa». Que el poema nos descubra o manifieste algo, parece evidente; que el lector coincida en ideas o sentimientos con el poema, es cosa que, secundariamente, puede o no darse. No parece así muy acertado decir que en el poema no hay comunicación, sino comunió. Badosa se ha dejado llevar por la resonancia religiosa del segundo término y lo prefiere seguramente porque lo cree más trascendental. Entre poema y lector, por otra parte, no hay fusión ni confusión posibles. Se trata de realidades de distinto orden. Resulta evidente que el lector de un poema, por mucho que se identifique con él, jamás se convertirá en un poema.

Discrepa seguidamente Badosa de una conocida frase de Dámaso Alonso: «La poesía no tiene como fin la belleza, aunque muchas veces la busque y la asedie, sino la emoción». Pero la emoción, incluso la propia

emoción poética, no sería para Badosa un fin, sino un medio. Para aclarar esto, distingue tres tipos de emociones relacionadas con la poesía:

1. La emoción del poeta; se trata simplemente de un factor causal del poema que no necesita ser compartido por el lector.

2. La emoción estética; es la emoción que el poema produce en el lector; se trata de la primera emoción que se encuentra en el poema (la anterior era previa al poema).

3. La emoción lírica, que es «coexistente en relación mutua y constante de causa y efecto, con el conocimiento poético».

El fin de la poesía sería el conocimiento y la emoción sólo es importante en tanto que causa de dicho conocimiento.

A continuación se analiza la experiencia propia en la lectura de un poema. Tal experiencia consiste en el enfrentamiento con una compleja realidad existencial cuyo único nombre es el poema, que puede ser considerado en su conjunto como una palabra nueva. De ahí que la única explicación posible de un poema sea una relectura del mismo. El poema es plurisignificativo, lo cual, en opinión de Badosa, estaría negado por Bousoño (en el apartado siguiente veremos que eso no es cierto). Todas las interpretaciones del poema serían igualmente válidas; tales interpretaciones nunca resultan contradictorias, siempre acaban por tener un núcleo común.

Para algunos lectores, «comprender» un poema es hallarle un equivalente anecdótico. Cuando no lo consiguen, hablan de oscuridad. Pero la oscuridad no depende del poema, sino de la capacidad del lector: «Ni el poeta ni el lector —afirmará Badosa— pueden reducir la poesía a su propia experiencia personal, sino que deben ampliar la propia experiencia personal con la poesía». El conocimiento poético es intuitivo, aunque el poema a veces se basa en una idea; el llegar a admitir el valor emotivo y sentimental de las ideas es una de las conquistas de la sensibilidad moderna. Badosa tiene una concepción metafísica de la poesía, con ciertas resonancias «rilkianas»: «La poesía nos pone en contacto sensóreo-afectivo-conceptual y en fusión espiritual con determinada realidad. Pero no en cuanto esta realidad es algo “práctico”, sino en cuanto es realidad cuyo conocimiento y posesión enriquecen el espíritu. Por lo tanto, el conocimiento poético se realiza con la aprehensión de aquellos elementos que limitan y forman una realidad determinada, y que al ser aprehendida alcanza una existencia en mí y una mayor y nueva existencia en sí misma. Es decir, que la poesía perfecciona la existencia». En el orden temporal, el conocimiento poético es adivinación, profecía. La poesía nos ayuda a encontrar el «tempo» interior en el que se verifica el absoluto presente. En

el «tempo» todo lo desconocido nos es futuro. El conocimiento poético nos conduce a ese futuro. En tal sentido puede decirse que la poesía es profética.

Para explicar el origen de la poesía, Badosa recurre al mito del pecado original, de la expulsión del paraíso. El hombre, que lo tenía todo, todo lo ha perdido. Mediante el conocimiento de lo que ya no es suyo intenta reparar esa pérdida. El poema es uno de los medios con que el hombre cuenta para vencer al tiempo.

Muchas afirmaciones de Badosa resultan difícilmente justificables: «La poesía es el arte superior entre las artes todas...». ¿Sobre qué escala de valores se establece tal jerarquización?

Había escrito Gil de Biedma que «un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras». Tal aserto le parece a Badosa peligroso y poco real, ya que implicaría que la casualidad puede ser origen de un poema, mediante la combinación de palabras llevada a cabo por un hombre o por un robot. La poesía sólo resulta auténtica cuando «es fruto de una consciente voluntad de arte y de una consciente voluntad de conocimiento lírico».

A propósito del compromiso del arte, opina Badosa que «no hay que poner la poesía al servicio de la doctrina». A la poesía le interesaría la existencia, no la verdad, aunque pueda llegar a ésta a través de aquélla.

La división de la poesía en diversos géneros (épica, lírica, etc.) carece de importancia. El conocimiento poético puede darse en cualquiera de ellos: «La poesía auténtica trasciende toda clase de géneros». En su defensa de la poesía satírica, considerada tradicionalmente como menor, parece estar adivinando Badosa su posterior dedicación al género: «Por otra parte, uno de los dones o facultades del poema, del conocimiento poético, es el de elevarse vertiginosamente y con absoluta propiedad, de la anécdota a la categoría. Así, en un poema satírico, pongo por ejemplo, puede hallarse una estrofa, un verso, que de pronto nos aporte el estremecedor conocimiento poético de una realidad en apariencia ajena al ámbito del poema en cuestión, pero verdaderamente sustentadora de la última consecuencia de conocimiento y de lógica poética a que este poema puede llegar».

Entre 1952 (fecha de la primera edición) y 1970 (fecha de la quinta, anunciada como definitiva) la obra de Carlos Bousoño *Teoría de la expresión poética* ha ido sufriendo una constante refundición. Las críticas que hemos ido enumerando se refieren a la edición inicial. Resumiremos ahora las ideas de Bousoño en la edición definitiva para ver en qué medida acertó a resolver las objeciones que le fueron formuladas. No menciona

directamente Bousño a ninguno de los poetas del grupo catalán a los que nos hemos referido. Se hace eco, sin embargo, en general, de las numerosas críticas recibidas por su concepto de la poesía como comunicación: «Esta palabra (comunicación), usada por mí ya en la primera edición de este libro, ha sido tan erróneamente interpretada por algún crítico, que me veo forzado a dedicarle varias páginas aclaratorias». Cuando Bousño habla de comunicación, no se refiere a la «comunicación real del autor». En algún momento el poema puede comunicar vivencias efectivas del autor, pero aún en ese caso habrán sido sometidas a una reelaboración de carácter imaginario. Conviene distinguir entre la persona que habla en el poema y el yo empírico del autor. Se trata siempre de cosas distintas, aunque la semejanza entre ambos pueda ser en algunos casos muy grande.

Frente a la novela, donde los relatos autobiográficos resultan numéricamente escasos, en la poesía resultan muy abundantes los poemas autobiográficos, de ahí la frecuente confusión —por parte del lector normal e incluso de algún crítico— entre personaje-poemático y autor.

En la creación intervienen factores extrapersonales (condicionamientos métricos, lingüísticos, convenciones propias del género en que se inscribe la obra, etc.) que sólo constituyen reparos a la idea de comunicación si se entiende ésta como comunicación real del autor.

Sin citarlo, Bousño acepta la idea de Barral de que la poesía consiste «en el resultado de la confluencia de la vida interior del poeta con la posibilidad infinita del idioma, obrada por la voluntad de crear». Bousño desarrolla más extensamente tal intuición:

Esta «belicosidad» que observamos en el lenguaje, se percibe, en sentido más estricto aún, si nos detenemos un instante a considerar el desarrollo de un poema en el instante de su creación. Cada verso que el poeta escribe acucia su imaginación emotiva y le mueve a nuevos hallazgos, que, a su vez, le despiertan otros, y así hasta el final: Son, pues, las palabras mismas del poema, las que, operando sobre su autor, originan la sucesión expresiva. Un primer sintagma lírico actúa como la piedra que, arrojada a un estanque, provoca un movimiento de hondas concéntricas. Mas no sólo el poema es agente activo en el hecho de su composición bajo especie de excitante, pues obra al mismo tiempo en manera opuesta como recio sistema de prohibiciones. Cada frase que el autor concibe como definitiva imprime al movimiento poemático una dirección irrevocable, que, naturalmente, excluye, por su mera existencia, muchas otras posibles en aquel momento, a partir de las cuales podrían haber nacido impulsos diferentes, inasequibles ya. El poema en su desenvolvimiento ordena en proporción cada vez mayor el esquema general de su desarrollo, y el poeta lo único que hace es particularizar ese esquema, elegir una carta de la baraja, a cada momento menos gruesa, que se le ofrece<sup>7</sup>.

7. *Teoría de la expresión poética*, 5.<sup>a</sup> edic., t. I, p. 32.

Más limitado se encuentra el autor que continúa o corrige la obra de otro (el anónimo autor de las variantes de un romance, por ejemplo). Todas estas objeciones las admite Bousoño y, a pesar de ellas, sigue manteniendo su idea de la comunicación. Tales hechos, en todo caso, ponen lindes a la comunicación, no la niegan: lo que el poeta imagina y pretende comunicar sería «aquello que las palabras y las más diversas constricciones le permiten imaginar y comunicar».

Admitido el componente imaginario del contenido anímico a comunicar, se plantea el problema de si la comunicación es o no también imaginaria. Por «comunicación real» entiende Bousoño, no comunicación de «las pretensiones del poeta antes de ponerse a escribir», sino de «la representación que el poeta fue sucesivamente contemplando mientras escribía». La «manera romántica» que Barral reprochaba a Bousoño, según la cual sería el «contenido preexistente al poema el elemento sustancial de la emoción poética», no tiene mucha validez aquí. Tajantemente afirma Bousoño: «Lo que se comunicaría, en el caso de que hubiera comunicación “real”, habría de ser el poema y no el espectáculo, más o menos atractivo, de su vago preuncio». Por «comunicación imaginaria» entiende aquella en la que no existe autor personal. Sería el caso de una errata casual, luego aceptada por el poeta o de los versos que podría componer un hipotético cerebro electrónico (recordemos la máquina de trovar machadiana). Para la poesía no importa que la comunicación sea «real» o «imaginaria», en los sentidos antes indicados, basta con que se produzca la ilusión de que hay comunicación.

La comunicación real, aunque no exista en muchos casos, suele darse por sentada en la mayor parte de los autores y lectores ingenuos. Ello se debe a la coincidencia de dos ilusiones: el autor pretende emocionar a un público como él mismo se emociona; el lector tiene la impresión de que el autor se comunica verbalmente con él. El deseo de comunicarse aparece tanto en el autor como en el lector, por ello se tiende a identificar tal comunicación con la esencia de la poesía. Y no es errónea tal identificación: la comunicación existe, aunque lo que se comunique no sea siempre lo que se pretende comunicar.

Otro argumento a favor de la comunicación poética lo encuentra Bousoño en una de las leyes de la poesía, en la que él denomina «ley del asentimiento». Para que el lector pueda sentir un contenido como poético es necesaria su aquiescencia, esto es, resulta necesario que lo vea como algo legítimamente nacido en el protagonista poemático; el contenido interior a comunicar ha de ser la respuesta adecuada al objeto que lo provoca. En caso contrario, lo que se produce no es poesía, sino chiste o absurdo (la

poesía y el chiste tienen en común la mayor parte de sus procedimientos: se diferencian en que en un caso se da el asentimiento y en el otro no). La necesidad del asentimiento se debe a que «el lector va a hacer suyo por contemplación lo que el poeta enuncia», y el lector no puede solidarizarse con un estado de alma que considera impropio. Ello implica la esencialidad de la comunicación en la poesía: «Por ser el “asentimiento” una *ley del poema*, quien va a escribir un poema ha de tenerla en consideración desde un principio, ya desde la sucesiva forma interna, previa a la externa. Desde la forma interna, el lector es un coactor, un co-autor alguien a quien *esencialmente* se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo sustancial de ella. El arte está configurado *para* los demás hombres, y en consecuencia *por* los demás hombres: es *social* desde su raíz, desde la nebulosa confusa y muda que gira confinada en la mente solitaria del poeta que quiere expresarse».

El hecho de que el poema fuera plurisignificativo estaba, en opinión de Badosa, negado por la tesis de Bousoño. Bousoño niega que haya comunicación real del autor, pero no comunicación real del personaje que figura en el poema. La multiplicidad de las intuiciones lectoras (el carácter plurisignificativo del poema, de que habla Badosa) no contradice tal afirmación. Por un lado, hay que distinguir entre lecturas válidas y erróneas, el que un lector entienda deficientemente un texto, no niega que el poema comunique; en tal caso la comunicación es errónea, pero por fallo del receptor). Por otro, pueden existir lecturas distintas todas ellas válidas, cosa que ocurre, por ejemplo, en los poemas sin anécdota, tan típicos de la poesía contemporánea. Pero las distintas lecturas no empecen que el poema tenga una sola significación: es la intuición emocional el *significado* del poema y no la concreción anecdótica que cada lector hace de esa intuición adaptándola a sus propios intereses o experiencias (caso semejante se da en una fórmula matemática cuyas variables pueden ser sustituidas por infinitos valores reales, sin que ello niegue que la fórmula tenga una sola significación). Lo mismo viene a decir Badosa: «En realidad, todas las interpretaciones del poema acaban siendo del mismo orden. La diferencia estimativa sólo depende del ángulo de visión en que peculiares circunstancias coloquen al lector respecto del panorama de conocimiento poético. Pero el paisaje es el mismo siempre». Resulta frecuente que enfrentamientos totales (Badosa afirma que sus ideas y las de Bousoño resultan «incompatibles») terminen reduciéndose a decir las mismas cosas pero con distintas palabras. Esto es, a una cuestión léxica (o «semántica», según la jerga periodístico-política).

Lo que Bousoño no rebate es la muy inteligente observación que hace Gil de Biedma en su diario sobre la diferencia esencial existente entre leer un soneto de Shakespeare y que le llamen a uno burro. Bajo el epígrafe «Función del género literario», afirma Bousoño que la diferencia entre el lenguaje poético y el coloquial no es de *cualidad*, sino de *cantidad*: «Ambos tipos de lenguaje, el imaginario del poema y el real *de la expresividad* cotidiana, coinciden cualitativamente en ser comunicación sin falsía de una intuición, y por tanto, en ser poesía». Nos parece más acertada la tesis de Gil de Biedma.