

Fernando Charry Lara: poeta y crítico moderno

Fernando Charry Lara: Modern Poet and Critic

Patricia Trujillo

Universidad Nacional de Colombia

Recibido: 9 de abril de 2012. Aprobado: 8 de mayo de 2012

Resumen: este ensayo estudia los artículos y reseñas de Fernando Charry Lara para esclarecer cómo se formaron sus criterios acerca de la naturaleza y la función de la poesía moderna, sus ideas acerca de la composición del poema, de la relación entre la expresión individual y la construcción consciente de la obra, del lenguaje de la poesía y de las tareas del poeta moderno. Estas ideas se formaron, en el caso de Charry, a través de la lectura y la discusión con la obra crítica de otros poetas contemporáneos como Paul Valéry, T. S. Eliot, Luis Cernuda y Octavio Paz, en el marco de los debates sobre el modernismo, el piedracielismo y la poesía de la mitad de siglo en Colombia.

Palabras claves: Charry Lara, Fernando; poesía colombiana; crítica literaria

Abstract: this paper analyzes the articles and reviews by Fernando Charry Lara to clarify how his points of view on the nature and function of modern poetry were built as well as his ideas about the composition of the poem, the relationship between individual expression and the conscious construction of the work, the language of poetry and the tasks of the modern poet. Charry structured those ideas by means of reading and discussing the critical work of other contemporary poets such as Paul Valéry, T. S. Eliot, Luis Cernuda and Octavio Paz, in the context of debates about modernism, the Piedracielismo movement and poetry in the mid-20th century in Colombia.

Keywords: Charry Lara, Fernando; colombian poetry; literary criticism.

Introducción

Hoy en día, Fernando Charry Lara es una figura reconocida de la poesía colombiana del siglo xx. En todas las historias de la literatura escritas en los últimos veinte años se ha dedicado un buen espacio a comentar su breve obra poética, compuesta apenas por tres libros: *Nocturnos y otros sueños* de 1949, *Los adioses* de 1963 y *Pensamientos del amante* de 1981. Entre sus contemporáneos, quizá solo dos, Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis, tengan un puesto más firme en el canon actual de la poesía colombiana. La consideración que se tiene por la poesía de ambos se incrementa con la que merece su importancia como figura intelectual, en el caso de Gaitán Durán, y con los méritos de su narrativa, en el caso de Mutis. Por el contrario, a Charry se le suele reconocer ante todo como poeta, a pesar de su larga carrera como crítico literario. Es muy probable que esto se deba a que, desde el principio de su carrera, Charry siempre concibió la crítica literaria como parte integral de su labor como poeta.¹

Charry comenzó a publicar artículos críticos a los veinte años y continuó colaborando en periódicos y revistas desde 1940 hasta su muerte. Sin embargo, el volumen reunido de su crítica literaria es relativamente pequeño, sobre todo si se piensa en el tiempo y la dedicación con que fue escrito. Esto se debe a dos razones: la primera fue que Charry reescribió y reimprimió varios de sus ensayos en diferentes revistas; la segunda, que una parte considerable de sus escritos está formada por comentarios, en forma de reseñas, a libros de poesía, de crítica o de historia literarias. Charry solo compiló un volumen de sus artículos críticos treinta y cinco años después de haber comenzado a publicarlos. En él reunió estudios sobre poetas colombianos, españoles e hispanoamericanos, pero excluyó los ensayos de corte general que había escrito, en su mayoría, en la década del cuarenta. Quizá esta selección se deba a que estos artículos trataban sobre polémicas de la época que, en 1975, pudo considerar caducas. No obstante, en esos debates formó sus criterios de valoración y los principios que consideraría fundamentales en su labor como escritor.

1 Se ha escrito poco sobre la obra crítica de Fernando Charry Lara. El artículo más detallado sobre el tema es de Rafael Gutiérrez Girardot: "Poesía y crítica literaria en Fernando Charry Lara" (1984). David Jiménez también dedicó un apartado de *Poesía y canon* a la crítica de Charry (1995: 154-164). Luego de la muerte del poeta, se hizo una nueva compilación de sus ensayos, *Lector de poesía y otros ensayos inéditos* (2005), que reproduce, en parte, aquellos publicados en *Lector de poesía* (1975), en *Poesía y poetas colombianos* (1985), y recoge algunos ensayos dispersos en publicaciones periódicas.

Una de las tareas que el joven Charry pensaba que debía cumplir un poeta moderno era la de considerar las teorías de otros escritores sobre la poesía para reflexionar sobre su propia tarea. En un artículo sobre la obra literaria de uno de sus compañeros de generación formuló esta idea de forma programática, y la usó como criterio para distinguir a los poetas más jóvenes de sus antecesores inmediatos. Charry afirmó que los integrantes de su generación eran conscientes de que debían poner su obra en un plano de mayor responsabilidad estética que sus predecesores, esto es, de que debían escribir poesía a partir de una reflexión crítica sobre el arte. Por eso, sus contemporáneos tenían una mayor amplitud de miras sobre la poesía que la de un sector de la crítica literaria colombiana, basada en prejuicios sobre la tradición clásica (1948a: 5).

La actitud de Charry frente a las ideas estéticas de otros escritores no fue de una aceptación sin reservas ni de un rechazo inmediato, sino de una ponderación explícita. Así, en uno de sus primeros ensayos, publicado en 1942 y dedicado a la crítica de Paul Valéry, Charry observó que sus ideas debían suscitar reflexiones que midieran su impacto sobre la poesía contemporánea (1942: 279). Esta relación entre la práctica de la crítica literaria y la escritura de poesía fue una de sus convicciones más firmes. Cuando aludía a los escritos críticos de los poetas, a menudo señalaba que sus reflexiones eran comentarios velados a sus propias obras: una manera de esclarecer su oficio. De Luis Cernuda escribió, en 1949, que sus observaciones sobre el valor del romanticismo podían aplicarse a sus poemas. Cernuda definió el romanticismo como una poesía que no apela a los grandes sentimientos nacionales ni a la solemnidad de los grandes gestos, sino que, desnuda de artificio, busca expresar el alma del individuo. Esa era, observó Charry, la situación de la poesía de Cernuda: “la leve poesía de Cernuda guarda un aislamiento similar al de los versos de Bécquer junto a otros de sus contemporáneos románticos” (1949: 4). De Xavier Villaurrutia anotó que sus observaciones sobre la influencia del surrealismo y la poesía pura eran “una preciosa página de autocrítica”, pues Villaurrutia estaba inmerso en la contradicción que suponía apreciar, al mismo tiempo, la libertad de la exploración del subconsciente y la necesidad de escribir una poesía no desprovista de arte. En el mismo ensayo planteó la necesidad de la reflexión crítica como parte de la escritura de poesía: “quien es incapaz de discutir su propio don poético, es todavía más incapaz de saber expresarlo” (1957: 252).

Los críticos y poetas más importantes en la formación de sus ideas sobre la poesía quizá hayan sido Paul Valéry, T. S. Eliot y Luis Cernuda. Charry publicó, en la década del cuarenta, dos artículos diferentes sobre cada uno de estos autores. Además, utilizó sus ideas como criterios de valoración en sus ensayos y sus reseñas sobre autores colombianos e hispanoamericanos. La crítica literaria de Octavio Paz también cumplió un papel importante en su formación como crítico, aunque Charry comenzó a escribir sobre él a finales de los años cincuenta. En las décadas del sesenta y el setenta, publicó numerosas reseñas sobre los libros de Paz, y más adelante escribió tres artículos extensos sobre su obra. No obstante, ya en 1940, Charry estaba al corriente de las publicaciones del poeta mexicano: en un artículo sobre T. S. Eliot, comentó elogiosamente la traducción de algunos de sus poemas aparecidos en la revista *Taller*, que Paz dirigía por esos años.

Poesía pura y emoción poética

En un artículo sobre Tomás Vargas Osorio, miembro de la generación Piedra y Cielo, Charry hizo un balance de la adopción de la poesía pura por parte de la generación del 27. Según él, una parte de esta generación había adaptado las ideas de Mallarmé y Valéry que, originalmente, habían surgido como una reacción contra el romanticismo. En tanto resistencia a la desmesura confesional y elocuente del romanticismo, la poesía pura había sido una lección de mesura, pero Valéry había ido muy lejos al afirmar que la poesía era, exclusivamente, un arreglo de efectos verbales. El resultado de la adaptación de sus ideas por la generación del 27 había sido una poesía de “elegancia verbal y maravillosa técnica del verso”, pero que despreciaba los elementos más humanos de la poesía. “En efecto, desde hace algún tiempo se viene contemplando que la poesía tiende a estilizarse, a reducirse a una fórmula sonora desprovista de emoción y aún de significado”, escribió en un artículo sobre Tomás Vargas Osorio (1940a: 2). Según Charry, concebir un poema como un instrumento que solo mediante sus recursos formales ocasionaba una sensación en el lector dejaba de lado su parte más humana, la “emoción poética”. Por otra parte, juzgaba que la parte valiosa de la poesía pura, es decir, escribir una poesía libre de elocuencia, no había sido aprovechada por los poetas españoles e hispanoamericanos: “tanto la poesía española como la americana son elocuentes. Alberti, Lorca, Diego, Larrea, Neruda, Bernárdez, con su séquito de imitadores, no han hecho sino una

elegante y bella poesía auditiva” (1940a: 2).

Charry reiteró esta acusación a las ideas de Valéry en sus artículos sobre el poeta francés de 1942 y 1948. El ensayo de 1948, que comenta la *Introducción a la poética* de Valéry, es el más radical en su reprobación. Charry se opuso a lo que veía como una limitación de la poesía a lo meramente formal, es decir, a sus sonidos, giros, rima y formas sintácticas, y sostuvo que la concepción de la poesía como arte combinatorio del lenguaje excluía “otros elementos, de raíces intelectuales y sentimentales, racionales e intuitivas, conscientes e inconscientes, que han actuado siempre en la creación poética” (1948b: 2).

En estos artículos, Charry también señaló como una limitación los intentos de Mallarmé de escribir una poesía que excluyera lo que no fuera estrictamente poético. Según él, Mallarmé había concebido una poesía desprovista de sujeto y de objeto, que resultaba siendo solo una “vaga combinación de vocablos, que no valían por su sentido sino, en su condición de sonidos, por su efecto musical”. Valéry había tratado, además, de conciliar la estética de Mallarmé con la especulación intelectual. Por eso había saturado la poesía de “reflexión y pensamiento”. Charry no estaba, en principio, en contra de la relación entre reflexión y poesía. Tampoco se declaró enemigo del empeño de Valéry en escribir poesía con una técnica minuciosa, “en manejar la forma rítmica” con el máximo rigor (1942: 280). Pero pensaba que la poesía no debía desechar la emoción. Debía ser una poesía “romántica, en la buena acepción de la palabra, espontánea, libre, eterna, que no sosiegue demasiado este mar tumultuoso e insondable que es el corazón humano” (281). Esta crítica coincide con las opiniones de Octavio Paz sobre Valéry y la poesía pura, pues este pensaba que Valéry también limitaba la poesía a una técnica retórica. No obstante, Paz tendía a subrayar la capacidad de la poesía para revolucionar la existencia humana, en lugar de enfatizar, como Charry, en su capacidad para explorar emociones (Paz, 1988: 114-116).

Charry apreció particularmente la presencia de la emoción en la adaptación que hizo Jorge Guillén de las ideas de Valéry tanto en la escritura de poesía como de crítica literaria. Para Charry, la obra de Guillén era un ejemplo de lo fecundo que puede ser, para la formación de un poeta, la lectura de poesía y crítica literaria en otros idiomas. En 1942 anotó que T. S. Eliot y Guillén se habían dado cuenta de la “utilidad enorme” que prestaría a la poesía de su propia lengua la influencia de Valéry (1942: 279). En 1947, anotó que Guillén había acomodado las ideas del francés a su experiencia artística,

en lugar de seguirlas sin reservas. La preocupación fundamental de Guillén era no solo alcanzar una perfección de la composición, sino encontrar “secretas facultades de expresión”. Por eso se declaraba a favor de una poesía compuesta, hecha, además de poesía, de “otras cosas humanas” (1947c: 1). Un año más tarde, afirmó que “la línea que viene de Mallarmé, en lugar de encontrar su prolongación justa en el rechazo de los elementos ‘demasiado humanos’, pasa, en las bellas palabras castellanas de Jorge Guillén, a una nueva manifestación romántica, lejos de la rigidez conceptual y de la preocupación exclusiva por el lenguaje” (1948c: 5).

Poesía de ideas, poesía humana y piedracielismo

La incorporación de elementos culturales o del pensamiento abstracto a la poesía fue uno de los temas sobre los que reflexionó Charry con respecto a la obra de T. S. Eliot. En “Los poemas de T. S. Eliot”, de 1940, al considerar la despersonalización eliotiana como procedimiento de composición, anotó que la mayor dificultad para comprender su poesía era la frecuencia de alusiones “demasiado literarias” (1940b: 472-473). Los poemas se resentían por la presencia de elementos de la cultura, pues no se concentraban en la cristalización de la experiencia individual del poeta. Asimismo, en “Vida y poesía de T. S. Eliot”, escrito siete años más tarde, destacó que los versos del poeta inglés eran difíciles por estar recargados “de elementos intelectuales”. Esto se debía, explicó, a que pertenecían a una tradición que desarrollaba “un pensamiento, una filosofía, una moral a través de las obras poéticas” en lugar de preocuparse, exclusivamente, por lograr un estado lírico (1947b: 1). Con estas palabras, Charry se oponía explícitamente a Eliot, quien expuso, en 1920, que el poema, además de tener elementos formales y de sugestión de estados espirituales, también era un vehículo de transmisión de ideas filosóficas, y que no era posible eliminar la exposición de estas ideas sin empobrecer la obra (1976: 165). Al enfrentarse a esta idea, Charry no solo estaba desafiando las opiniones del crítico inglés; también estaba encarando a los representantes de la tradición más conservadora en las letras colombianas, aquellos que, siguiendo el ejemplo de Miguel Antonio Caro, estaban convencidos de que la tendencia moderna a disolver los lazos entre verdad y belleza suponían un signo de decadencia de la cultura (Jiménez, 2002: 23-24).²

2 Estos poetas y críticos escribieron la mayoría de las historias de la literatura nacional y muchos de los libros de ensayos de crítica literaria de la primera mitad del siglo xx. Sirvan como ejemplo

A esta tradición se refería Charry cuando, en 1948, señaló que en la poesía colombiana había imperado una tendencia de “versos retóricos y declamatorios de pretensiones classicistas en cuyo prosaísmo nos hemos ahogado por muchos años”. La verdadera tradición no anima a copiar modelos antiguos, en la falsa creencia de que son intemporales, sino a continuar la “actitud innovadora de los creadores de belleza” (1948a: 5). La verdadera tradición no transmite ideas: “en la contemplación de la belleza solamente podemos alcanzar esta deliciosa exaltación, esta excitación del alma que reconocemos como el Sentimiento Poético, el cual se distingue muy fácilmente de la verdad, o sea la satisfacción de la razón, y de la pasión, que es la excitación del corazón” (1949: 4).

Charry no solo defendió la autonomía de la poesía en términos de su derecho a gobernarse por criterios independientes. Esto habría conducido, según él, a una concepción formalista que, como la de Valéry, excluía los elementos emotivos o inconscientes de la poesía. El ataque a una concepción formalista de la poesía también era una crítica, relativamente velada, a sus antecesores inmediatos. Los poetas de Piedra y Cielo, en las polémicas que sostuvieron con la tradición modernista, habían argumentado a favor de una poesía desnuda de artificios retóricos y más cercana a la “trascendencia vital, palpitación sanguínea y pulsos humanos” (Jiménez, 2002: 124). No obstante, habían enfatizado que su poesía era una restauración de la tradición hispánica y neoclásica, y su crítica literaria resaltaba, ante todo, propiedades como la elegancia y la ligereza del verso, cualidades formales y no expresivas. Charry calificó de positiva la adaptación que los piedracielistas habían hecho de la poesía de la generación del 27. Según él, dicha adaptación había liberado la tradición literaria colombiana de una idea de la poesía según la cual esta era la exposición clara de una serie de ideas establecidas. No obstante, Charry percibió como una frivolidad el énfasis de los poetas piedracielistas en la elegancia y la ligereza de la poesía, y su adhesión sin reservas a la obra de ciertos poetas españoles. Por una parte, pensaba que esta admiración era producto de una actitud irreflexiva (1940a: 2). Por otra, creía que la adhesión exclusiva a la tradición española era nociva para un poeta, pues limitaba el alcance de su reflexión, de su capacidad de librarse de

la *Historia de la literatura colombiana* de Antonio Gómez Restrepo (1938), el libro del mismo título de José J. Ortega Torres (1935), *Los maestros de principios de siglo* (1938) de Luis María Mora, *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* de Rafael Maya (1944) y *Panorama de la literatura colombiana* de Nicolás Bayona Posada (1951).

los prejuicios y de hacer relativos sus modelos (1948c: 5). Además, juzgaba que los poetas piedracielistas, a pesar de sus protestas de escribir poesía más cercana a lo humano, a menudo habían compuesto poesía de ocasión (1945).

Para Charry, Aurelio Arturo era el poeta verdaderamente innovador de la generación inmediatamente anterior a la suya. En un artículo dedicado a Arturo y publicado en la *Revista de Indias* en 1946, Charry descalificó la poesía de Piedra y Cielo en términos más enfáticos que en sus otros artículos críticos:

Los poetas de entonces acá [Charry se refería a 1935, fecha considerada el inicio de la generación piedracielista], han venido haciendo un esfuerzo por separar de su obra los elementos que la acercan a la vida. Se ha logrado, en un caso, una poesía de noble acento intelectual y, en otro, unos finos versos de esencias inmateriales, pero en ambos se nota un mismo intento de fuga, idéntico afán por eludir los temas que pudieran ser los del hombre sobre la tierra (1946: 141).

La poesía de Arturo, en cambio, había encontrado una solución al problema de la expresión al adaptar el procedimiento del “correlativo objetivo” de T. S. Eliot. Arturo había encontrado imágenes objetivas que sintetizaban la emoción individual, alcanzando así un nivel de desapasionamiento inexistente en la poesía colombiana. Así evitaba tanto la expresión confesional, que cae fuera de lo poético, como el alejamiento de la propia experiencia en la construcción de un verso elegante, pero carente de vitalidad (1946: 146-147).³

Charry consideraba que la “trascendencia vital” del poema era el fin de la poesía. Desde sus primeros artículos exigió que la poesía fuera resultado de la experiencia vital y de las capacidades intelectuales del individuo. Por esta razón consideraba que Valéry limitaba los alcances de lo poético al suponer que la poesía debía ser producto exclusivo de la conciencia humana (1942: 281). No obstante, le fue difícil determinar qué era lo que entendía por “trascendencia vital”. En sus artículos tempranos, citó varias veces a Rilke para distinguir entre la expresión directa de las emociones y la expresión de las

3 La lectura de Charry del “correlativo objetivo” en este artículo es interesante. Eliot había utilizado la expresión en su ensayo sobre *Hamlet* (1921) para señalar la gran diferencia que, a su juicio, existe entre la emoción experimentada por el individuo (que bien puede ser inexpressable) y la emoción evocada por la obra. “La única manera de expresar emoción en forma artística es encontrando un ‘correlativo objetivo’; en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de eventos que serán la fórmula de aquella emoción en particular” (1976: 100). Charry leyó el ensayo a contrapelo, y por lo tanto utilizó el concepto en el sentido de una mediación entre la emoción verdaderamente experimentada por el individuo y la expresada en el poema.

fuerzas interiores del sujeto. Rilke concebía la poesía como expresión de la experiencia, es decir, no de los sentimientos inmediatos del poeta, sino de lo que ha vivido encarnado en su “sangre, mirada y gesto” (1940b: 473; 1941d: 289). Esto lo obligaba a “ahondar dentro de su propia existencia” con todas sus capacidades intelectuales. Sin embargo, el concepto de experiencia todavía estaba muy cerca de la expresión inmediata. Quizá por esta razón Charry adaptó la idea de despersonalización de Eliot. En un artículo de 1940, sostuvo que la exigencia de Eliot de que el poeta debe abandonar toda subjetividad para convertirse en una especie de catalizador capaz de provocar reacciones con los elementos de la tradición no implicaba un rechazo de la experiencia:

La despersonalización de las emociones no excluye [...] la experiencia individual. Antes que negarla, la exige. Lo que sucede es que se ha ampliado el campo de la experiencia. Ya no es requisito indispensable que ella sea personal, sino que basta con que se haya compenetrado con las otras emociones por el simple medio de la lectura. Familiarizada una expresión ajena con la vida emocional del poeta, ella puede manifestar exactamente, con mayor vigor si se quiere, sus ideas personales (1940b: 473-474).

Esta acomodación del principio eliotiano conciliaba la expresión subjetiva con la absorción de la tradición. En lugar de doblar la Voz Interior del poeta a los principios estéticos de la tradición literaria, como pretendía Eliot (1944: 25), Charry subordinó la tradición a la vida emocional del individuo, al considerarla una forma de ampliación de la experiencia personal.

Poesía como medio de conocimiento y como crítica a la realidad

La necesidad de definir mejor lo que entendía por expresión subjetiva para que no se la entendiera por la expresión inmediata del sentimiento, llevó a Charry a hablar de la poesía como medio de conocimiento. Así, en 1941, escribió que la poesía de Neruda era un “progresivo ensimismamiento, que hace ahondar cada vez más en sí mismo, desentendiéndose de las realidades objetivas por atender solo a lo que es profundamente subjetivo” (1941a: 132). Las palabras ‘ensimismamiento’ y ‘ahondar’ dan una idea de la poesía como un ejercicio de comprensión progresiva de las zonas más íntimas del sujeto, una idea rectora de las reflexiones de Charry sobre poesía moderna que alcanzaría a través de la crítica de la obra de Vicente Aleixan-

dre y Luis Cernuda.

A fines de la década del cuarenta, Charry escribió dos ensayos dedicados a Cernuda y uno dedicado a Aleixandre. En ellos, definió con mayor precisión la idea de la poesía como conocimiento interior. Anotó que la poesía de Aleixandre intentaba una exploración del subconsciente sin entregarse completamente a él. El poeta sondeaba sus fuerzas irracionales en instantes privilegiados de inspiración, pero luego, en un segundo momento, la conciencia desechaba los elementos “que carecen del necesario vigor expresivo”.

Existe, pues, la indispensable intervención de la conciencia, que juzga, acepta y rechaza, según el poder de expresión que revelen, surgidos inicialmente casi al azar, los vocablos. El poeta surrealista hace su entrada al sueño y se interna en su inconsciencia explorándola, pero en el instante de entregar sus secretos obedece, irremediabilmente, a las fórmulas de la conciencia. Por eso se ha extendido el surrealismo en la aspiración de tener conciencia de la inconsciencia (1947a: 17).

La poesía de Aleixandre era un modelo del esfuerzo por incorporar todas las capacidades interiores del individuo: era no solo la intuición de estados del inconsciente y el sueño, sino su esclarecimiento voluntario por medio de la composición del poema.

Asimismo, la poesía de Cernuda era expresión de estados interiores, pero no una transcripción inmediata de sus sentimientos. Por el contrario, el logro estético de sus poemas se mide en la distancia entre pasión desnuda y expresión: “los versos se apartan de las exigencias del corazón buscando una zona más pura o, para no utilizar un vocablo que podría suscitar interpretaciones diversas, más desinteresada” (1949: 4). Este tipo de argumentación es afín a la desplegada por Cernuda cuando describió el proceso de composición del poema. Para él, el poema tenía como punto de partida un estado excepcional del sujeto. Este estado era de naturaleza indefinible, demasiado incierto como para definirlo como sentimiento, emoción o pensamiento. Luego, mediante un proceso consciente de composición que consistía en una síntesis imaginativa entre razón y emoción, ese estado se convertía en poema (Cernuda, 1994b: 161-162).

En su ensayo de 1949 sobre Cernuda, titulado “El profundo romanticismo”, Charry resaltó la diferencia entre la emoción desnuda y la escritura de poesía. Para él, Cernuda alcanzaba un verdadero lirismo porque se apartaba progresivamente “de la pasión hasta lograr la mayor afirmación de lo espiritual” (1949: 4). No obstante, coincidía con Cernuda en que la poesía intenta-

ba asir un estado interior del sujeto que solo podía superar la mera intuición al fijarse en las palabras del poema. En este punto, ambos se apartaban de las ideas tanto de Valéry como de Eliot, que separaban radicalmente el estado anímico del poema como obra de arte. Charry insistiría, junto con Cernuda, en que el estado originario sobrevivía en el poema de forma más definida, más consciente. Por eso hablaba de la poesía como *esclarecimiento*, como *vigilancia* de los estados interiores, como lúcido *desvelo*. Porque la concebía como un proceso de conocimiento, consideraba que debía conciliar la exploración del sueño y del inconsciente con el rigor de la composición. La excelencia de la poesía de Aleixandre se debía, precisamente, a que en ella no se detectaba una escritura abandonada a la visión: “en la poesía de Vicente Aleixandre falta un elemento esencial al surrealismo: su entrega al inconsciente. Muy poca poesía existe en habla española tan pensada, tan consciente, tan nutrida de hondos procesos de la imaginación organizada” (1947d: 3). Asimismo, Xavier Villaurrutia había logrado un equilibrio entre la tendencia irracionalista y aquella “que afirma y reclama la mayor atención, la profunda conciencia del acto poético”. Este equilibrio le permitía aprovechar la ampliación de las posibilidades humanas con la incorporación del inconsciente y, al mismo tiempo, escribir una poesía que no descuidara el aspecto formal de la composición. “Nunca se alcanzaría a ponderar suficientemente la esterilidad de una poesía sin arte” (1957: 252). Más de veinte años más tarde, el equilibrio entre “las potencias nocturnas del individuo” y el razonamiento crítico sobre la propia tarea seguía siendo su criterio fundamental para apreciar la obra de un poeta. En un ensayo escrito en 1965 y recogido en *Lector de poesía*, encomió a José Asunción Silva por su “temperamento introspectivo y analítico” que “reflexiona con ardor en su propia sensualidad”. Y consideró su poesía “conciencia de la emoción, conciencia de la imperceptible armonía de lo existente con lo perdido, conciencia del ritmo del poema como efluvio del ritmo universal” (1975: 20).

El ahondamiento en el propio yo implicaba, para Charry, un descubrimiento de la raíz que pone a cada individuo en contacto con el resto de la humanidad: “el poeta, condenado al destierro, adivina que en el punto extremo de su soledad termina su condena. [...] Como la poesía moderna corresponde [...] a una situación que afecta a todos, el canto solitario puede llegar, un día, a ser palabra común a todos los hombres” (1957: 260). Esta idea de la poesía marca la comprensión de Charry del surrealismo. Él consideraba que este movimiento había sido el gran heredero del romanticismo y creía que había

sido el movimiento vanguardista más importante del siglo xx, pues era un método de exploración psíquica y de creación poética, que, de manera indirecta, ponía en contacto al individuo con el resto de los seres humanos.

Además de compartir con Cernuda la idea de que el poema tiene como origen un estado inicial de índole irracional, Charry también consideró que ese estado podía ser una intuición de una naturaleza y una realidad armónicas, diferentes a la realidad mutilada por la convención. Por eso, el afán de Aleixandre por comprender sus estados inconscientes era también una forma de explorar su conexión con el mundo. En la poesía de Aleixandre se expresaba la analogía universal que rige todos los elementos del universo. No obstante, para Charry, la intuición de la unión del individuo con el cosmos no implicaba, necesariamente, un estado de plenitud. Por el contrario, la desaparición de los límites entre el individuo y el cosmos implicaba su aniquilación en tanto sujeto, la “abdicación de su intimidad” (1947a: 28-29). Por eso no se refirió a su propia experiencia poética en términos de una unión con una naturaleza armónica y redimida, sino como un ahondamiento en su propia intimidad. Con la incorporación de las potencias inconscientes a la conciencia, el poeta accede a lo general, a lo más humano, y amplía el rango de la sensibilidad. Así, la poesía y la crítica literaria de Apollinaire habían sido fundamentales para la poesía moderna porque “se empeñaron en darnos una visión del mundo, si no rigurosamente inédita, sí tan nueva como para contribuir a modificar de alguna manera, desde esos turbulentos años en que vivía, los sentimientos, creencias y hábitos del ser humano” (1968: 99). La comprensión de la poesía como una exploración del yo lo llevaría a sostener que la poesía contemporánea solo podía entenderse como lírica: “la poesía lírica es la única que, hablando un lenguaje estricto, podemos llamar hoy poesía. Todas las demás son apenas remedos externos del verso” (1948d: 1).

En “Palabras antes de una lectura”, escrito en 1935, Cernuda consideró que su experiencia poética se había iniciado a partir de una “percepción más aguda de la realidad”, que provocó en él un deseo de fundirse con el mundo circundante. Charry no compartió ese deseo de fusión, pero adoptó la idea de la poesía como un vislumbre de un “elemento misterioso inseparable de la vida” (Cernuda, 1994a: 604-605). Para Charry, la oposición que estableció Cernuda, en su obra poética, entre la realidad y el deseo, se convirtió en el centro de la posibilidad utópica de la poesía, pues esta expresa el deseo del hombre de acceder a una existencia más plena. “Todo aquello que inquieta a la criatura humana, huye ante sus tendidas manos enamoradas y desiertas. No

logra nunca el hombre, de manera completa, la posesión de su amor. Y débil como ningún otro ser ante la inmensidad de las fuerzas exteriores, sufre la impotencia y la desolación de su destino” (1948d: 1). Al convertirse en imagen de una realidad más plena, la poesía criticaba las insuficiencias de la vida cotidiana. Se enfrentaba a “los desdenes de la vida”, que mutilaba las posibilidades del ser humano. Según Charry, la poesía no era un campo especializado de actividad, sino la expresión de la esperanza humana “en lo que nunca se verá”: la utopía de la realización de todas las potencias del individuo (1941c: 7). El amor en la poesía de Ramón López Velarde y la fascinación por el mundo de los versos de Octavio Paz son testimonios de la belleza y protestas contra una realidad donde no es posible alcanzar el amor y acceder a la plenitud del cosmos. “La poesía es una invitación a la rebelión y, por lo tanto, no una fuga de la realidad, sino un deseo de transformarla en algo menos estúpido y mecánico, en algo más libre e individual” (1957: 257).

Poesía expresiva y el problema del lenguaje

La afirmación de la poesía como rebelión ante una realidad limitada y la filiación romántica de las ideas de Charry sobre la poesía como una exploración y como un medio de conocimiento interior se debe, en parte, a la apropiación de las ideas expuestas por Cernuda en sus ensayos sobre Bécquer y Juan Ramón Jiménez. La continuidad que Charry veía entre el surrealismo y el romanticismo también fue expuesta por Cernuda y por Octavio Paz. Además, la distinción que hizo Cernuda entre el valor expresivo de la poesía y su valor elocuente sería fundamental en la articulación de las ideas de Charry sobre la función de la poesía. En el ensayo que escribió Cernuda sobre Juan Ramón Jiménez en 1942 y que Charry debió leer a mediados de la década del cuarenta, aquel acusó al modernismo de haber producido una poesía retórica, que medía las palabras por su efecto oratorio y no por su capacidad expresiva. Algunos poetas de la generación del 27 habían roto con esta idea elocuente de la poesía y se habían interesado no en temas convencionalmente bellos, sino en un material artístico dinámico, “que aún siendo feo está vivo” (Cernuda, 1994b: 166). Charry adaptó esta idea del valor expresivo como medida de la excelencia de un poeta. En 1945, en un artículo polémico sobre sus contemporáneos, señaló la necesidad de escribir una poesía fruto de “una labor de introspección”, que expresara las proyecciones del sueño en “el entendimiento y en el corazón”. Cualquier otro tipo de poesía sería

“cuando más, fruto del ingenio, o de la sutileza de las palabras, o del deslumbramiento efímero ante las personas o los objetos” (1945: 4a). Diez años más tarde, recalcó la idea del valor expresivo, esta vez en contraposición a la fecundidad literaria: “cada vez resulta más evidente el lugar común de que los valores literarios, al igual o acaso en mayor grado que los otros, no se miden nunca por la amplitud sino por la intensidad de su mensaje” (1957: 252).

La expresividad como criterio de la calidad de la poesía se combinó, en la crítica de Charry, con la reflexión sobre el papel del lenguaje en la composición. En sus comentarios, tendía a considerar inseparables la exploración interior con la composición del poema. Por eso, consideraba que la escritura de poesía no se podía reducir a una selección consciente de ciertos recursos verbales. En este punto, sus juicios no coincidían con los de T. S. Eliot y Paul Valéry, quienes describían la escritura como un proceso de selección y combinación de elementos del lenguaje con el fin de construir un objeto que ocasionara un efecto particular en el lector.⁴ No obstante, para Charry, las potencias del sueño no se hacían evidentes en el lenguaje de forma inmediata. La poesía también implicaba un trabajo consciente con el lenguaje, por más que no se la pudiera reducir a un arte combinatorio. Por lo tanto, el poeta debía reflexionar sobre el lenguaje, como lo habían hecho Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Eliot (1947b: 1). Solo mediante un estudio riguroso de las facultades expresivas del lenguaje se podían llegar a “manifestar los estados más intraducibles de la sensibilidad”, escribió, a propósito de la poética de Valéry (1948b: 2).

Pero, además, Charry consideró que el poeta debe adaptar el lenguaje a sus condiciones particulares. Debe hacer un lenguaje suyo, diferente al de épocas anteriores y al de todos los otros poetas. El poeta está solo ante el problema de la expresión. Por una parte, tiene una serie de experiencias inefables que pertenecen a una nueva época histórica y a un individuo particular. Por otra, tiene un medio más o menos refinado, más o menos burdo, un poco moneda común, que debe adaptar para expresar esas experiencias.

4 T. S. Eliot, en “La tradición y el talento individual”, insistió en que las emociones propias del arte existen solo en el poema. Cualquier emoción previa a la composición del poema pertenece a la persona biográfica, y es irrelevante para la escritura: “La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede alcanzar esta impersonalidad sin entregarse por completo a la obra que ha de hacer” (1944: 23). Valéry, por su parte, comparó la labor del poeta con la del ingeniero. Ambas implican un “razonamiento sobre sistemas complejos” en que la solución a un problema particular (la construcción de la máquina, la composición del poema) no se pliega a fórmula alguna (1998: 21). El producto de la composición es, a su vez, una máquina que produce un estado determinado en el lector (17).

Así, el poeta también se ve obligado a luchar contra el lenguaje, un medio convencional y empobrecido, para expresar un conocimiento individual. “El poeta vive obsesionado por el problema de la expresión, es decir, por las reducciones que el lenguaje impone a la intuición lírica. Su drama inicial, como artista, radica en el reconocimiento de que el ejercicio de las palabras apenas asoma a la región menos silenciosa de su experiencia o de su sueño” (1975: 45).

Charry consideraba la solución al dilema entre expresión y lenguaje como un balance de fuerzas. El poeta trata de encontrar un equilibrio entre ambos, inclinándose, algunas veces, hacia la expresión desnuda y, otras, hacia la claridad del lenguaje. Por ejemplo, la poesía de Neruda sacrificaba la claridad en favor de la intuición. Sus versos eran oscuros, y en ellos predominaba la imagen porque intentaban traducir la riqueza interior del poeta. La opacidad de la forma de Neruda era preferible a una poesía clara que prescindiera de los “elementos interiores”, en los que Charry localizaba lo “específicamente poético” (1941a: 133; 1943: 277). Más adelante se mostraría menos seguro en la defensa de la expresión. En su ensayo sobre Vicente Aleixandre, de 1947, sostuvo que, en un principio, su poesía tendía a privilegiar la expresión irracional, dificultando la comprensión y restringiendo su público a “una minoría fervorosa de las modernas tendencias del arte” (1947a: 21). Sin embargo, a lo largo de su carrera, Aleixandre había logrado una clarificación de la forma, aun siendo fiel a la expresión de estados interiores y complejos (34-35). Ahora bien, este logro no era tal para el escritor mismo, quien nunca podía quedar satisfecho con la composición lograda, ya que la contradicción entre expresión y forma seguía existiendo. Cualquier solución que se le diera implicaría un sacrificio, o de parte de la intuición o de parte de la forma (22).

Lenguaje de la prosa, lenguaje de la poesía

Que el poema sea la concreción del conflicto entre el lenguaje y la intuición implicaba, también, una reflexión sobre las diferencias del lenguaje en la prosa y en la poesía, otra de las discusiones fundamentales en la crítica literaria de la época. Al hacer esta distinción, Charry coincidió con las opiniones de Paul Valéry: la prosa implica un uso limitado del lenguaje, en el que se explotan solo sus cualidades significativas (Charry, 1957: 250). La prosa tiene obligaciones “que no son todas del orden estético”, es decir,

necesita ante todo transmitir un contenido determinado. Al cumplir con esta necesidad, prescinde de los aspectos más sugestivos del lenguaje (Charry, 1947d). La poesía, por el contrario, libra al lenguaje de las restricciones del uso instrumental. “El poeta, al hablar de las cosas, utiliza palabras que no se limitan a designarlas, a otorgarles un significado, sino que, por su atracción poderosa sobre las otras voces que las acompañan, son capaces, por sí solas, de constituir una fuerza como de imanación o encantamiento” (Charry, 1975: 138). Esta fuerza de “imanación o encantamiento” es afín al efecto que señaló Valéry al hablar sobre la importancia de la forma sensible del lenguaje en poesía. La prosa, dijo, hace uso del lenguaje como un medio transmisor de conceptos. Una vez transmitida la idea, las palabras desaparecen, y el lector se servirá de otras, aproximadamente iguales a las que leyó, para repetirla. El lenguaje en la poesía no tiene como fin transmitir una idea. En la poesía las palabras no desaparecen. Como en la música, en la que cada sonido “evoca, por sí solo, el universo musical”, en la poesía cada palabra resuena con múltiples ecos, crea una atmósfera particular que anuncia un nuevo orden (Valéry, 1998: 85-86). Valéry entendía este efecto de la poesía como fruto de la purificación del lenguaje, una “limpieza de la situación verbal”, en la que las obras de los poetas anteriores eran valiosos ejemplos de la resolución de problemas específicos de composición (1998: 73). Charry, por el contrario, lo comprendía, con una idea de origen romántico, como una liberación del lenguaje, una vuelta a sus orígenes, en los que había estado más cerca de la resonancia mágica. La poesía reconquistaba así “la libertad de la palabra. O sea su originalidad propia, su fuerza primera, su pluralidad de significados, su inicial gracia deslumbradora. Reconquista de la palabra, desnuda y virginal, sin las limitaciones a que la reducen la prosa y la conversación. La palabra vuelve a su naturaleza pura y recobra sus valores sonoros, plásticos, significativos, y, a través de ellos, su completa expresividad” (1957: 258). Esta idea es afín a las defendidas por Octavio Paz en varios de sus ensayos, en especial en *El arco y la lira*, de 1956:

En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta los valores sonoros y plásticos tanto como los significativos. La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro (1972, 22).

Como Charry consideraba que la tarea primordial del poeta era la expresión de estados interiores, no creía que para escribir fuera suficiente conocer

la tradición literaria. El poeta debía reflexionar sobre el arte y las ideas estéticas de su época y de otras, pero la adopción del lenguaje de la tradición impedía, en lugar de facilitar, la verdadera expresión lírica, que consistía en la cristalización de estados nuevos, aún no nombrados.⁵ Por esta razón, Charry apeló a la idea, seguramente tomada de Eliot, de que el lenguaje coloquial era el más apropiado para transmitir la sensibilidad de una época:

Un escritor inglés ha planteado la obligación que tiene el poeta de usar el lenguaje coloquial, que es aquel con el que todo individuo está más familiarizado y con el cual se puede cumplir mejor el fin de la poesía de conversar persona a persona, íntimamente, yendo más allá de donde puede alcanzar la prosa. Aquella “música de la poesía” permanece latente en el idioma cotidiano y toda revolución poética pretendería, una vez pasado de moda el lenguaje utilizado por una generación precedente, el regreso a ese idioma cotidiano del tiempo nuevo. Lenguaje cotidiano, lenguaje ordinario que expresa, con toda su vivacidad, al hombre de una época. Es este idioma el que busca para su verso el poeta y no el que le llega de la anterior creación literaria, el cual, al deslustrarse con el uso, ha perdido su virtud significativa. Sabemos, como consecuencia, que es deber de toda generación literaria encontrar su propio lenguaje (1975: 68).

Este aprecio por el lenguaje hablado se aparta de la noción de Valéry de la poesía como purificación del lenguaje y está en consonancia con las ideas de Paz sobre el empleo del lenguaje coloquial en la poesía a partir del modernismo. Paz consideraba que uno de los logros de este había sido el tomar como punto de partida el idioma hablado en la gran ciudad y no el de la tradición literaria. Darío, Lugones y López Velarde habían “enfrentado el idioma coloquial al artístico para producir un choque en el interior del poema” y habían condensado la sensibilidad viva de su época en sus obras (1991: 126). Lo que para Paz fue un criterio de valoración histórica de un período determinado, para Charry era una renovación literaria que todas las generaciones llevan a cabo. En esto sus ideas se acercaban otra vez a las de Eliot, quien planteó que es deber de cada poeta enlazar la sensibilidad de su momento histórico por medio del uso del lenguaje coloquial, con la sensibilidad del pasado, encarnada en la tradición (1957: 14-15).

Por esta razón, el alejamiento de las fórmulas literarias fue para Charry

5 Esta idea es análoga a las de Cernuda, que sostenía que el poeta debía buscar una progresiva precisión de la dicción a lo largo de su carrera. Por precisión de la dicción, el escritor español entendía un ajuste cada vez más estrecho entre el lenguaje y la expresión de una experiencia individual, que no se adquiría a través del aprendizaje de fórmulas ya intentadas en la tradición, sino que era producto de un ejercicio personal con el lenguaje (1994a: 638-640).

un criterio para medir la excelencia de sus contemporáneos. Apreciaba más a los poetas que tenían un lenguaje sencillo que a aquellos que hacían gala de una gran riqueza verbal. De Luis Cernuda comentó que su abandono de pirotecnias verbales había sido tachado de prosaísmo, pero que este era signo de una “expresión fiel de la verdadera e inconfundible pasión poética” (1948d: 1). Los versos de José Asunción Silva, que eludían “las imágenes, voces o alusiones eruditas, a las que tan dado era el gusto de la época”, expresaban de forma novedosa las sensaciones (1979: 338). La poesía de Jorge Luis Borges también tendía hacia una simplificación de la forma y un tono coloquial: “Como consecuencia del acento de la conversación y de la duda, el poema no quiere ceder a las exigencias del consabido lenguaje poético, que reclama el uso exclusivo de vocablos y fórmulas consagrados por la tradición” (1975: 147). Asimismo, la poesía de Aurelio Arturo, de Ramón López Velarde y de Xavier Villaurrutia se resistía al gesto desmesurado, los rebuscamientos de expresión y los recursos técnicos reconocibles (1957: 245, 253; 1975: 34). Por otra parte, Charry expresó su reserva frente a poetas que empleaban un lenguaje rico y complejo. De León de Greiff señaló que su empeño principal había sido, como el de Valéry, la creación de “un lenguaje dentro del lenguaje” y que, por esa razón, su obra abundaba en notas eruditas, lenguaje rebuscado, rimas obsesivas y recursos que pretendían acercar la poesía a la música, pero que reducían el vocablo a mera sonoridad (1977: 184-186).

Tradición literaria, poesía contemporánea

A pesar de que insistió constantemente en que el poeta necesitaba leer poesía y crítica literaria para reflexionar efectivamente sobre su tarea como escritor, Charry no hizo hincapié en que el poeta tuviera que conocer exhaustivamente la tradición de su lengua. No consideraba, como Eliot, que solo el conocimiento profundo de la propia tradición hace consciente al poeta de “su lugar en el tiempo y de su propia contemporaneidad” (Eliot, 1944: 13). Tampoco sintió la necesidad de relacionar las obras de sus contemporáneos con las del pasado, como sí lo hizo Luis Cernuda. Charry no sentía gran atracción por la tradición a comienzos de su carrera, sino más bien por la literatura contemporánea, porque consideraba que el poeta debía, ante todo, expresar la sensibilidad de su época. Charry subrayó, a lo largo de su carrera, esta comunión de sensibilidad, determinada por el tiempo, por encima de

una comunidad con los escritores del pasado, como había hecho Eliot en “La tradición y el talento individual”. En 1948, con motivo de la obra de Luis Cernuda, escribió: “sería el caso de reconocer que muchas de las conquistas de la poesía moderna no están ligadas a un determinado país, sino que, por corresponder al ambiente cultural de una época son, por lo mismo, universales” (1948d: 1). Treinta y cinco años después reiteró su juicio:

Las semejanzas poéticas, como las artísticas en general, se fijan menos por causas geográficas que de inmediatez histórica. Lorca, por ejemplo, fue estricto contemporáneo de Neruda. Ambos, a pesar de sus mundos tan diferentes, coinciden en más de un aspecto. Como los restantes poetas peninsulares e hispanoamericanos de esos años. Y aun se asemejan también, en similares circunstancias de tiempo, poetas de distintas lenguas (1983: 568).

Eliot había considerado que el deber de un escritor, en tanto crítico literario, era señalar aquellas obras de la tradición que tienen una conexión vital con el presente. Charry consideró que era más importante discriminar, entre las obras de sus contemporáneos, aquellas que plasmaban la sensibilidad de su época. Así, en su primer artículo sobre Luis Cernuda, señaló la necesidad de hacer un estudio comparativo de los poetas de la generación del 27 para encontrar entre ellos “dos o tres nombres de significación universal en el conjunto de la poesía moderna” (1948d: 1). Y no dejó de señalar los nombres que él consideraba más significativos en la poesía y la crítica del momento. En su artículo de 1942 sobre Valéry señaló que “al lado de Rilke y Eliot se le cataloga entre los tres líricos contemporáneos más prestigiosos” (279).

Por esta razón, Charry se preocupó, a principios de su carrera, más por leer literaturas en otros idiomas que por conocer la propia tradición. Al insistir sobre la necesidad de reflexionar sobre las ideas de Paul Valéry o de difundir la poesía en lengua inglesa, estaba tratando de deslindarse de las admiraciones de sus antecesores inmediatos, los poetas de Piedra y Cielo. Éstos proclamaron su adhesión incondicional a la poesía de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Pablo Neruda. Charry sostenía, mientras tanto, que “la difusión de los modernos poetas norteamericanos se hace cada vez más necesaria” porque “existe una sensibilidad común, una sintaxis uniforme y una retórica obligatoria, que han impuesto los imitadores incondicionales de los tres o cuatro grandes poetas actuales de España y América” (1940b: 472).

No obstante, a lo largo de su carrera, Charry se dedicó, principalmente, a la crítica de poetas contemporáneos españoles e hispanoamericanos. Sobre salen, entre sus artículos de crítica, el ensayo sobre Vicente Aleixandre de 1947, los dos que dedicó a Luis Cernuda en 1949 y 1962, el titulado “Tres poetas mexicanos” de 1957, el que escribió sobre Borges en 1972, y los que trataron sobre la poesía de César Vallejo, Octavio Paz y Vicente Huidobro, de 1987, 1992 y 1994, respectivamente. Con esta serie de ensayos, Charry presentaba los nombres que, a su juicio, tenían mayor significación en la poesía moderna escrita en español. Su criterio de selección fue el de la originalidad. El mayor elogio que Charry le dedicaba a un poeta era señalar que su obra no podía encasillarse dentro de ningún movimiento o grupo poético. Para criticar a los miembros pertenecientes a la generación de Piedra y Cielo, que se preciaban de escribir poesía perteneciente a una tendencia coherente, citó, en 1948, a Juan Ramón Jiménez, uno de los modelos de los piedracielistas: “Una escritura unilateral, repetida, parecida siempre a un modelo, como lo es el encaje hecho a máquina, precioso de antipática perfección... Los escritores de esta fase proceden en línea, en grupo, para su creación y su crítica. No existe en ellos individualidad entrañable” (Charry, 1948a: 5). Individualidad era el objetivo principal de la lírica. Si la poesía es un ahondamiento en aquello que es más particular de cada sujeto, la calidad poética debe medirse por la originalidad. “La llamada de la tradición”, escribió en el mismo artículo, “no nos incita a copiar modelos antiguos, sino a continuar en la [...] actitud innovadora de los creadores de belleza” (5).

Al considerar que la originalidad surgía de la experiencia personal, Charry se oponía a la noción de originalidad sostenida por Eliot y Valéry. Para los dos, la originalidad del poema no radicaba en la singularidad del sujeto que lo produjo, sino en el trabajo con los recursos del lenguaje. Para Charry, el poema no podía prescindir ni de la experiencia del individuo ni del lenguaje. En este sentido hay que leer su declaración acerca de la generación de Piedra y Cielo, escrita en 1941: “Si se examinan unos cuantos poemas, en prosa o en verso, de los escritores jóvenes de Colombia cuya aparición sea posterior próximamente a 1935, pueden advertirse en ellos ciertas características que les son comunes, en lenguaje y fantasía. Existen formas peculiares de expresión de las cuales se hace un uso común” (1941b: 129).

Los criterios de experiencia vital y excelencia poética los usó Charry, como lo hizo Cernuda, para discriminar la poesía más viva de su época, como lo hizo Luis Cernuda. La poesía rescatable era, para ambos, la de los

representantes de una lírica verdaderamente vital, frente a una tradición que entiende la poesía como ornato del lenguaje. Para Charry, esta idea de una tradición vital era muy útil para enfrentarse polémicamente a Piedra y Cielo y a las dos ideas imperantes sobre la tradición en la época en que comenzó su carrera como crítico: la tradición conservadora clásica y la tradición modernista. La tradición conservadora clásica concebía la literatura como la expresión clara y distinta de una serie de convicciones religiosas o filosóficas, mientras que la tradición modernista (que en la década del cuarenta tendía a ver en la figura de Guillermo Valencia su máximo representante) consideraba el modernismo como un modelo estético que debía ser imitado en sus dimensiones de rigor y claridad formales.

Charry acusó a ambas posiciones de ver la poesía como artificio retórico, y les opuso la renovación del lenguaje y la concentración sobre la experiencia poética. Valoró así las vanguardias y los poetas que, como Luis Cernuda, Ramón López Velarde o Aurelio Arturo, habían optado por una tendencia más sencilla y más íntima de la poesía. Del primero, afirmó que “quien se ha propuesto [...] el imperio del lirismo, tiene que huir de la sonoridad y del colorido de los vocablos. En esta fuga se afirma más la confianza en el hallazgo de las esencias poéticas” (1948d: 1). Del segundo, que su poesía “en la apariencia de ser elemental, envuelve una complejidad que es su esencia verdadera. No me refiero a los rebuscamientos expresivos [...]; se trata de un conflicto espiritual, exclusivamente” (1957: 245). Observó que Arturo tenía una de las voces más originales de la lírica colombiana, pues rechazaba los recursos técnicos reconocibles y buscaba un ritmo “como el del hombre que por un momento olvida lo circundante y habla consigo mismo”. Este valor coloquial de la poesía de Arturo implicaba que este estaba llevando a cabo una renovación fundamental en la poesía colombiana: marcaba el punto de ruptura con el modernismo, “un avance definitivo, pero fuera de los ‘ismos’, hacia una nueva poesía” (1975: 34). La poesía de Arturo no era artificiosa, pues no buscaba la metáfora innovadora, como los seguidores de Vicente Huidobro o del surrealismo. La imagen, en ella, servía para expresar lo inexpresable: “la palabra no se entiende aquí por su solo sentido, ni por su plasticidad, sino por su naturaleza evocativa, por su capacidad sugeridora” (35).⁶

6 Las repetidas menciones elogiosas que hizo Charry de la poesía de Arturo a lo largo de su carrera como crítico literario contribuyeron en gran medida a la canonización definitiva de la poesía de este en la segunda mitad del siglo xx (Jiménez: 194-195).

Poesía moderna

A principios de la década del cuarenta, Charry se refería a los poetas contemporáneos posteriores a la vanguardia como los verdaderos revolucionarios de la expresión. En España e Hispanoamérica, estos poetas habían liberado la poesía de la retórica decorativa del modernismo y de la idea de que esta es expresión de una serie de convicciones a través de un lenguaje ornamentado. No obstante, a finales de la década, y siguiendo las ideas de Luis Cernuda, Charry situó el comienzo de la época moderna en el romanticismo, porque durante este periodo se había concebido la poesía, por primera vez, como lírica, es decir, como expresión de la experiencia del individuo. “Los deseos que oscuramente han agitado a los hombres de un tiempo para acá siguen animando aún el espíritu de la sociedad contemporánea”, escribió, refiriéndose a los tiempos de Bécquer (1949: 4). Con esto, Charry incurrió en una contradicción, porque seguía considerando el modernismo como un movimiento principalmente retórico, ajeno a la sensibilidad contemporánea. Por ejemplo, en 1957, juzgó que la poesía moderna en Hispanoamérica se había iniciado con Ramón López Velarde, quien había rechazado la sensualidad formal del modernismo, y había escrito una poesía de “tonalidades de intimidad y de transparencia de la emoción” (244-246).

Esta contradicción no la resolvería Charry sino años más tarde, con la valoración de la obra de algunos modernistas y con la adopción del criterio de Octavio Paz de que “el modernismo ha sido nuestro verdadero romanticismo” (Paz, 1991: 18). Esta afirmación no implicaba que renegara de sus juicios anteriores. Sus ideas sobre la tendencia artificiosa del modernismo solo se mesuraron. En 1962, en un artículo sobre el modernismo en Colombia, señaló que había dos tendencias del periodo: la una, parnasiana, afecta al “cultivo de la expresión y la palabra”, y la otra, simbolista, derivada de la tradición romántica, que había consistido en una verdadera exploración de la intimidad (5). Los escritores de esta segunda tendencia habían sido verdaderamente modernos. Así, en 1965, declaró que la poesía de José Asunción Silva “representa ya un paso decisivo hacia lo moderno” (1975: 23), y dos años más tarde defendió la obra de Rubén Darío de los ataques de Cecil M. Bowra y del mismo Luis Cernuda. La poesía de Darío, argumentó Charry, si bien poseía su cuota de “derroche sonoro” y “sensibilidad cromática”, también expresaba una sensibilidad a tono con la época contemporánea (1967: 665). Además, la renovación del lenguaje de Darío había implicado una expansión del idioma y una forma auténtica de expresión:

Sería bastante desproporcionado y necio desconocer la importancia histórica y el valor artístico de su poesía, la universalización que con él vuelve a alcanzar la lengua española, al haber señalado un rumbo distinto a nuestra expresión y el continuar superviviendo a través del tiempo, por lo tanto, en el idioma de quienes incluso, con un u otro argumento, pretendan rehuirle o negarle (667).

En esta revaloración del modernismo, Charry resultó en gran parte responsable de que José Asunción Silva terminara siendo reconocido, en nuestros días, como el iniciador de la poesía moderna en Colombia. Resulta paradójico que el crítico que comenzó su carrera insistiendo en la importancia de estar al día con respecto a la poesía contemporánea antes que examinar la propia tradición, terminara, a partir de la década del sesenta, haciendo precisamente esto: una revaloración de las obras del pasado cuyo valor sigue vivo para los lectores contemporáneos. Al describir la poesía de Silva, en el ensayo que le dedicó en 1965 recogido luego en *Lector de poesía*, Charry señaló las cualidades fundamentales de un poeta moderno. En primer lugar, su obra era una crítica a una realidad estrecha, una serie de “concepciones del orden social y frente al comportamiento que, siguiéndolas, exhiben los hombres” (1975: 18). En segundo lugar, el trabajo de Silva con el lenguaje implicó tanto la expresión de las “vagas formas del deseo” y de las sensaciones huidizas como la incorporación de giros prosaicos que mostraban un contraste violento entre lo metafísico y lo cotidiano (19-20) . Además, la poesía de Silva era un verdadero proceso de conocimiento interior: “sus mejores poemas [...] nos llevan tan de repente a otra imprevista realidad, a otro mundo insólito y no obstante indudable, que no podemos calificar de fácil una obra inspirada por una esencial búsqueda de lo desconocido” (25).

Esta descripción argumentada, razonada, atenta al tratamiento del lenguaje y de la forma en el poema fue una de las características del método crítico de Charry. Este método se formó, como ya se ha visto, a través de la confrontación con las ideas sobre poesía de otros poetas y críticos, y a través de la consolidación de sus ideas sobre la poesía. Entre estas ideas, la más importante quizá fue la de la obra poética como expresión individual, y esto puede verse en la forma de composición de sus ensayos. Si el mayor valor que puede tener la obra de un poeta es la expresión de su carácter único como individuo, solo un ensayo independiente acerca de las cualidades verdaderamente originales de una obra podría ser una interpretación adecuada de ella. La colección de estos ensayos, hoy solo parcialmente recogidos, forma, en última instancia, un grupo de nombres verdaderamente ejemplares

para la poesía moderna y, al mismo tiempo, traza un mapa de lecturas, de obsesiones y de reflexiones de uno de los poetas colombianos más importantes de la segunda mitad del siglo xx.

Bibliografía

- Cernuda, Luis. (1994a). *Obras completas*. Vol. II: “Prosa I”, Derek Harris y Luis Maristany (eds.). Madrid: Siruela.
- . (1994b). *Obras completas*. Vol. III: “Prosa II”, Derek Harris y Luis Maristany (eds.). Madrid: Siruela.
- Charry Lara, Fernando. (1940a). “Tomás Vargas Osorio”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 11 de agosto, 2.
- . (1940b). “Los poemas de T. S. Eliot”. *Revista de las Indias*, XVII(22), 472-474.
- . (1941a). “Introducción a Neruda”. *Revista de las Indias*, X(30), 130-133.
- . (1941b). “Ellas, los días y las nubes, de Eduardo Carranza”. *Revista de las Indias*, XII(36), 129-131.
- . (1941c). “Realidad y sueño de la poesía”. *Generación (El Colombiano)*, 4 de febrero, 7.
- . (1941d). “Los cuadernos de Malte Laurids Brigge”. *Revista de las Indias*, X(31), 288-289.
- . (1942). “Valéry en la polémica por la poesía”. *Revista de las Indias*, XII(37), 278-281.
- . (1943). “Polémica imposible”. *Revista de las Indias*, 49, 276-278.
- . (1945). “Presentación y defensa de los post-piedracielistas”. *Sábado*, 79, 13 de enero, 4a.
- . (1946). “Poesías de Aurelio Arturo”. *Revista de las Indias*, 85, 143-148.
- . (1947a). “La poesía neorromántica de Vicente Aleixandre”. *Cuatro poetas del siglo xx*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 12-36.
- . (1947b). “Vida y poesía de T. S. Eliot”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 27 de julio, 1 y 4.
- . (1947c). “Examen de la poesía”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 14 de septiembre, 1.
- . (1947d). “Espadas como labios”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 21 de diciembre, 3.

- . (1948a) “Un poeta y su generación”. *El Espectador*, 3 de octubre, 5.
- . (1948b). “Poética de Paul Valéry”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 26 de septiembre, 2.
- . (1948c). “Los nuevos poetas colombianos”. *El Espectador*, 22 de febrero, 5.
- . (1948d). “Luis Cernuda, un poeta de la soledad”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 28 de marzo, 1 y 4.
- . (1949). “El último libro de Luis Cernuda. El profundo romanticismo”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 20 de marzo, 4.
- . (1957). “Tres poetas mexicanos”. *Mito*, 2(10), 244-262.
- . (1962). “Sentido del modernismo en Colombia”. *Lecturas dominicales (El Tiempo)*, 1 de abril, 5.
- . (1967). “Rubén Darío en Oxford”. *Eco*, 14(6), 663-667.
- . (1968). “Recordación de Apollinaire”. *Eco*, 18(1), 98-113.
- . (1975). *Lector de poesía*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- . (1977). “León de Greiff: la creación de un lenguaje”. *Eco*, XXXI(188), 181-192.
- . (1979). “Poesía colombiana del siglo xx”. *Eco*, XXXV(4), 337-389.
- . (1983). “Eduardo Carranza en la poesía colombiana”. *Eco*, XLIII(6), 561-579.
- . (1985). *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura.
- . (2005). *Lector de poesía y otros ensayos inéditos*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Eliot, T. S. (1944). *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé.
- (1976). *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. Londres: Methuen.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1984). “Poesía y crítica literaria en Fernando Charry Lara”. *Revista Iberoamericana*, 50(128-129), 839-852.
- Jiménez, David. (2002). *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Paz, Octavio. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1988). *Primeras letras (1931-1943)*. México: Vuelta.
- . (1991). *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral.
- Valéry, Paul. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.