TRATADO DE POETICA

Es propiedad del autor. Queda hecho el depósito que marca la ley. Prohibida la reproducción total o parcial. Derechos de traducción reservados para todos los países. Copyright by Alberto Hidalgo, 1944.

6

ALBERTO HIDALGO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CUZCO
TESORERIA

TRATADO DE POÉTICA

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
CUZCO

EDICIONES FERIA ★ Buenos Aires

UNSAAC U.C. PATRIMONIAL
20042362
CONTROL INSTITUCIONAL - LIBROS Y TEXTOS

Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco
NÚCLEO DE POSTGRADO
12 01 10 07
1 9 8 6 12
BIBLIOTECA CENTRAL
K: 9300

Este es un tratado de poética apto para personas mayores de sentimiento e inteligencia de cierta edad, es decir para aquellas en quienes funciona con desenvoltura la comprensión, las cuales pueden estar adscriptas a la juventud, sin embargo. No deben penetrar en sus páginas los aficionados al miedo, los clientes de la prudencia, los parroquianos de lo inveterado, porque en ellas se les pueden convulsionar las ideas, perder su estabilidad y caérseles más abajo del suelo, para siempre. Quiere decir que este libro es de guerra: gestiona la revolución más trascendental que se haya declarado en la ciencia de la poesía, en la poética.

Empieza, naturalmente, por el principio, acogiéndose al derecho de autodeterminación: así como es inalienable la facultad de los pueblos de gobernarse a sí mismos, los poetas no queremos que sean extranjeros quienes gobiernen nuestro territorio. Y menos cuando lo hacen con tanta ineficacia como lo han hecho hasta ahora los filósofos.

La filosofía, de acuerdo a una de las más claras, más explícitas y más felices definiciones que de ella se ha dado, por lo menos de acuerdo a una de las definiciones que a mí más me gustan, es —según Edouard Le Roy— una cierta manera de percibir y de pensar, dijérase una cierta manera de vivir y de obrar, en una palabra, una actitud, una gestión, un método, una disciplina. Lo único que se debe buscar de propio en ella, de específico, es pues una intención, una forma de saber y de ser; es un espí-

ritu, mucho más que un contenido especial o un dominio reservado. Por eso —dice más tarde el ilustre profesor del Colegio de Francia—, pensar filosóficamente es siempre, de cualquier objeto que se trate, pensar absolutamente, no de un tal o cual punto de vista y hacia tal o cual fin determinado, sino en función del sistema entero del conocimiento y de la vida, y en una perspectiva de unificación integral.

Siendo eso la filosofía, nadie puede poner en duda que la posición y el destino del filósofo sean los del más alto grado de la inteligencia que la inteligencia pueda concebir. Así, en principio, puede afirmarse que no hay nada que por medio de la filosofía no pueda ser resuelto. Si hay algo que no ha sido resuelto por la filosofía, forzoso es reconocer que ello es debido a una insuficiencia filosófica de los filósofos. Y ésta ha sido, ésta es la suerte que ha tocado a la poesía en cuanto la han tenido, en cuanto la tienen entre las manos los filósofos. Nada nos han dicho valedero y exacto a su respecto. Desde Aristóteles, que cometió el dislate de llamarla "imitación por el lenguaje", y en cuyo dislate se funda toda la exoneración de la poesía que desde la antigüedad llega hasta nosotros; muchos siglos más tarde, desde Hegel, que ni siquiera elaboró aisladamente una poética, pues la suya es sólo una instancia o capítulo de sus Lecciones de Estética; hasta los más modernos tratadistas, a los cuales la poesía se les desliza, como un jabón, de entre las manos, ningún filósofo ha podido presentarnos un código de la poesía, ninguno ha podido formular siquiera unas leyes positivas de la versificación.

¿Cómo se explica que hombres de cerebro tan bien organizado y para los cuales todo problema del conocimiento ha sido cosa siempre posible de resolver no hayan penetrado la poesía? Yo me lo explico sencillamente: es porque los filósofos no son poetas. Y digo de modo rotundo: la filosofía de la poesía debe ser hecha exclusivamente por los poetas. ¿Que ya por eso los poetas se convierten en filósofos? Y bueno, deberá ser así, dada la imposibilidad de que los filósofos se transformen en poetas. La condición de la filosofía es que cualquiera, sacándole punta a la inteligencia como a un buen lápiz, puede llegar a ser filó-

sofo; la condición de la poesía es que se viene a la vida destinado para servirla: el sabio se hace, el poeta nace, dice uno de los refranes más vulgares.

A causa del desorden, o la confusión, que reina en punto a poética, puede afirmarse que ésta, prácticamente, no existe, es decir que no hay una ciencia de la poesía, un método, una relación circunstanciada de sus elementos, de sus principios, de su esencia y ni tampoco de sus formas. La poesía es la obra más antigua del hombre, su primera realización quizás, puesto que abrir los ojos y dejarlos herir por la luz y proferir un grito al sentirse lanzado a la vida, es ya el comienzo de la poesía, y sin embargo o poco se sabe de la misma o lo único que se ha hecho es calumniarla, desviar cualquier buena pista que hubiera podido servir para entrar en amistad íntima con ella.

Mucha gente sostiene que el lenguaje es poesía, que el solo hablar es ya crearla, o sea que la poesía sale de la palabra como la mirada del ojo, que está en ella como la claridad en el agua. Yo he escrito este libro, este tratado de poética que muchos, con sobrados motivos, juzgarán pretencioso, pues lo es en grado máximo, para socavar los cimientos de esa tesis, que conceptúo una falacia, y sostener que los poetas hacen poesía a pesar de las palabras, y más aún, que la palabra, intrínsecamente, esencialmente, ontológicamente por lo que se refiere a la palabra misma, es decir, por lo que se refiere al ser de la palabra, aún no ha sido descubierta, sacada a flote, averiguada, pues está inédita todavía y lo que llamamos palabra no es sino una traidora traducción de la expresión auténtica del ser: sostengo que con esa palabra traicionada es con la que se hace la poesía.

Por ser así la poesía, por no estar asentada en elementos de percepción sensorial común o conocida, juzgo que la poesía carece de formas; careciendo de formas, carece de técnica. Si, como nos lo ha dicho Le Roy, pensar filosóficamente es pensar absolutamente, en este caso, pensando absolutamente en poesía, podemos sostener que una técnica poética es absurda. Hay, según el mundo, una técnica de la versificación, de los elementos verbales que estamos obligados a emplear —y nosotros intenta-

mos poner de acuerdo las varias teorías del verso, proponiendo la adopción de una que por lo menos tiene la ventaja de no ofrecer, como las otras, muchas posibilidades a la contradicción—, es decir, hay una técnica poética provisoria, pero una técnica poética absoluta no la hay, no la puede haber. Y bien, si la poesía carece de técnica, si la técnica poética es provisoria, si no hay una técnica poética incontingente o absoluta, la Poética no es más un capítulo de la Estética, puesto que la Estética no es otra cosa que la estimación o valoración de la técnica. La Poética es un conocimiento autónomo, una ciencia independiente, si de ciencia se puede hablar. He ahí explicada la desventura de la Filosofía con la Poesía. La Filosofía debe abandonar definitivamente a ésta. La Poética misma debe ser considerada como un poema. He ahí la poética positiva.

Esta obra, como las barras de acero, es de una sola pieza. Está dividida en partes, las partes en capítulos y los capítulos en apartados, sólo para hacer descansada su lectura y fácil el recuerdo de sus proposiciones. Pero su unidad es de tal especie que a veces el tema específico de una parte no halla cumplido desarrollo sino en otra. Por lo tanto, es preciso seguir con vigilante cautela el pensamiento que recorre el libro, pues aquél se aclara de pronto en una página azarosa, como la bola de la ruleta da vueltas alrededor de los números y los colores para detenerse donde acarrea la fortuna o la desgracia.

Algo debo decir también sobre los ejemplos escogidos para ilustrar el texto. Los que aparecen en el cuerpo principal de la obra no llevan firma ni referencia de autor, aparte casos especiales, porque estas circunstancias no hacen falta: la naturaleza del ejemplo, su ontología, es tal que su eficacia depende de sí mismo, como la calidad de una tela, en la cual no tiene intervención el sastre que confecciona el traje. Aquí el ejemplo es puro, puro él también, auténtico paradigma, y en cambio, cuando se declara su procedencia, parece como que, dudándose de su valor, se lo quisiera suplir o aumentar con la autoridad emergente de la marca de fábrica, lo cual es desdoroso para el ejemplo. Mi

procedimiento tiene además la ventaja de multiplicar los olvidos sin enojarlos.

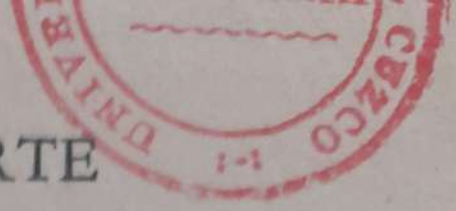
El menor mérito de obras como la presente es que incitan a la discusión, aun en forma indirecta, abren nuevos caminos a la crítica y despiertan las ganas de teorizar, incluso en quienes nunca sintieron inclinación por las disciplinas filosóficas. Todo eso sirve al esclarecimiento de nuestro misterio. Ciertas proposiciones mías, en oportunidades ofrecidas por mis conferencias en universidades y teatros, han merecido réplicas y comentarios, algunas veces agudísimos, entre los cuales puedo citar los del insigne crítico peruano Luis Alberto Sánchez y el muy alerta filósofo argentino Alfredo Coviello. Recientemente, en "El Mundo", de Buenos Aires, enderezándose contra uno de mis artículos sobre estos tópicos, un conocido poeta salió a defender lo que él y sus consocios de la estética tradicional llaman "claridad poética" y que yo estimo sólo como "ingenuidad poética". Pero el ejemplo más vivo de suscitación de inquietudes es el siguiente. En el Teatro del Pueblo, de Buenos Aires, dirigido por el grande y nunca bastante ponderado Leónidas Barletta, di en 1939 ocho conferencias sobre estas materias. Poco tiempo después, un escritor hispano-argentino empezó a publicar en "La Nación" unos artículos visiblemente inspirados en mi curso. Tales trabajos han sido reunidos después en un librito titulado *Variaciones sobre la Poesía*, el cual continúa dando la impresión de que su autor lo compuso teniendo frente a él el programa de esas mis disertaciones, quizá sólo como tutela espiritual y para preservarse de malos pensamientos y peores acciones, según hacen quienes colocan en la cabecera de la cama la imagen de la virgen o el santo de su devoción. Los lectores pueden, por lo demás, comprobar sin esfuerzo ni tardanza la exactitud de esta frase, contenida en su breve prólogo y que habla muy alto en favor de la honorabilidad de su autor: "No pretendo reclamar la paternidad de una sola de las ideas expuestas en este libro".

Quizá causen extrañeza mis frecuentes violaciones de la gramática castellana. Ellas son deliberadas. Hijo de los Andes, peruano hasta los tuétanos y heredero de agravios a la civilización

incaica, no había yo de ahorrarme el placer de faltar el respeto a la lengua oficial de los españoles, máxime cuando es pobre entre las pobres, tropieza a menudo con los semáforos de la lógica y su organización carece de toda base científica. Entregado por completo al servicio del idioma que nace en esta parte del Nuevo Mundo, me complazco en el uso de las voces extranjeras con que se está formando el indoamericano y aspiro a dotar a nuestra habla de una ortografía racional. Por eso, y sabiendo que se dice "restablecer" por volver a establecer, escribo: "rencontrar", por volver a encontrar; "redición", por segunda edición; "relegido", por elegido nuevamente, etc. De eso y mucho más se ocupa un libro que preparo con el título de Nosotros no hablamos castellano.

Sé que algunos sentenciarán en mi contra, más por disgusto con mi persona que por desacuerdo con mis conclusiones. Este es un gran libro y, como todos los trabajos de su altísima calidad, no puede substraerse a esta suerte de ley que expresara Nietzsche en su exégesis de la condición humana, demasiado humana: Todo buen libro tiene un sabor áspero cuando aparece: es el defecto de la novedad. Además, su autor le hace daño si está todavía vivo y se habla de él, pues el mundo tiene la costumbre de confundir al escritor con su obra. Lo que hay en ésta de espíritu, de dulzura o de esplendor deberá desarrollarse con la edad, gracias a una admiración creciente, a una vieja veneración que acabe por ser tradicional. Muchas arañas deberán haber hecho sus telas, muchas horas pasado. Pues si los buenos lectores hacen siempre mejor a un libro, los buenos adversarios lo perfeccionan.

Dejo, pues, formulada aquí una poética positiva. Mas para que se advierta sus buenos propósitos, para que se reconozca que por lo menos una cierta cantidad de razón no me falta, es necesario, por parte de los lectores, y en aras de una estricta neutralidad de pensamiento, hacer abandono momentáneo de los preconceptos formados por enseñanzas seculares, siquiera mientras dure el diálogo que van a sostener sus ojos y mi texto.



PRIMERA PARTE

INSPIRACION O FUERZA MOTRIZ

I

1. ¿Por qué unos hombres son poetas y otros no? — 2. Rápida historia de la inspiración. — 3. Los primeros en equivocarse: Aristóteles, Hegel. — 4. Simple cambio de palabra; Paulhan, Souriau, Croce. — 5. Atisbos de Ribot. — 6. Criterio moderno; la "ideación visionaria" de Lafora.

1

Que esta discusión se inicie con una pregunta aparentemente banal: ¿por qué unos hombres son poetas y otros no? De la mano de esta trivialidad vamos a llegar, sin embargo, a hundir nuestros remos en una de las lagunas más impenetradas del conocimiento. Y a poco que naveguemos nos acudirá el temor de caer sin remedio en lo hermético, lo inescrutable, lo agnóstico.

Podrá contestarse que unos hombres son poetas y otros no, de la misma manera que unos son químicos y otros carpinteros, por vocación. Mas sólo ha cambiado la palabra; el enigma continúa. Lo importante es averiguar la naturaleza de la fuerza motriz que orienta a los seres pensantes en la elección de sus actividades. Mas, por lo que se refiere a la poesía, el fenómeno no ha sido

negado sino en forma muy relativa y esto sólo por pocos teorizantes, pudiendo decirse que la discordancia de éstos ha tenido como sola base una suerte de enemistad con la palabra que durante siglos lo designó: inspiración, voz que, en postrera instancia, discrimina, y nada más, la vocación poética.

2

Su edad es la del hombre; pero su noción comenzó a ser verificada entre los griegos, que la consideraron soplo de los dioses o de las musas, y desde entonces ha sufrido mil y un avatares. La confesaron primero los poetas y la inquirieron los filósofos; luego han tratado de experimentarla los hombres de ciencia. Pero su diagnosis está todavía por hacerse.

3

Entre los grandes filósofos de épocas distintas, los primeros fueron: en equivocarse con ella, Aristóteles; en escamotear su exégesis, Hegel.

Si bien en todo el discurso de su *Poética* y todo el de su *Retórica* sólo hay una palabra, "delirio", con que el estagirita alude evidentemente a la inspiración, debemos pensar que la juzga como una accidencia más de los mecanismos sensoriales, puesto que para él la poesía es "imitación por el lenguaje"[1]. Verdad que sus intérpretes despojan a este vocablo de toda "idea de reproducción y copia, puesto que el poeta que imita lo que normal o

---

1. El arte de la poesía pertenece a hombres naturalmente bien dotados o a hombres exaltados: en el primer caso, aptos para pulirse a voluntad; en el segundo, para abandonarse al delirio poético.
ARISTOTELES. — *Poétique*. (Traduction de J. Hardy).

moralmente debería ser, no es menos poeta que el que imita lo que es", mas, de todas maneras, cualquier proceso imitativo comporta concurrencia de cálculo y medida, inteligencia, en suma.

Hegel escribe:

La primera cuestión que se presenta con motivo de la inspiración es la de su origen. Sobre este punto se ha emitido las opiniones más opuestas. Por de pronto, como el genio, en general, resulta de la estrecha unión de dos elementos, uno realzado por el espíritu y el otro perteneciente a la naturaleza, se ha creído que la inspiración podía ser producida principalmente por la excitación de lo sensible; pero no es un simple efecto del calor de la sangre. Del champaña no sale la poesía; un gran genio puede ir a respirar el aire fresco de la mañana y la brisa de la tarde, muellemente tendido sobre el césped, sin que por ello sienta insinuarse en su alma la más leve inspiración. Por otro lado, ésta se deja aun menos convocar por la reflexión. Quien se propone estar inspirado puede hacer un poema, pintar un cuadro o componer una melodía sin llevar en sí mismo el principio de una viva excitación, y quienes están obligados a buscar aquí y allá un tema cuya elección sea determinada por la necesidad, jamás serán capaces de dar vida a una bella concepción ni producir una obra de arte sólido y durable.

Si se pregunta ahora en qué consiste la inspiración en sí misma, diremos que no es otra cosa que estar lleno y penetrado del tema que se quiere tratar, estar presente en él y no hallar reposo antes de haberlo marcado del carácter y revestido de la forma que hacen de él una obra de arte.

Pero si el artista debe apropiarse de su tema e identificarse con él, debe también, por otro lado, saber olvidar su propia personalidad y sus particularidades accidentales, para absorberse por entero en el mismo, a fin

MFN: 9862 NI: 20107
10725

de convertirse en la forma viviente en la cual la idea que se apodera de su imaginación se organiza y se desarrolla. Una inspiración en la cual el individuo se muestra con orgullo y se hace valer como individuo, en lugar de ser simplemente el órgano y la viva actividad de la cosa misma, es una mala inspiración[2].

Hegel, pues, en esos párrafos y en otras páginas magistrales comprueba la existencia de la inspiración, pero no da su definición, su esencia, no nos dice su consistir.

4

Como la inspiración, si no el concepto, la palabra, cae en desprestigio y hasta se la ridiculiza presentándola como un estigma psíquico, pues hay momento en que se la compara con el histerismo, los doctores de la psicología la radian de sus simulacros científicos. F. Paulhan le dedica todo un libro, pero cambiándole el nominal. Aquello se llama *Psychologie de l'Invention,* pero bien se ve que se trata de "la *inspiración* bajo su forma clásica", frase que repentinamente —¿acto fallido?— se le escapa en alguna página, aunque subrayando el vocablo tabú o vergonzante. En 1881, el profesor Paul Souriau comete un libro, *Theorie de l'Invention,* no llegado a mis manos, pero cuyo asunto presumo el mismo, después de haber leído el que publica en 1906 con el título de *La reverie esthétique,* donde tímidamente evoca a la inspiración. Ambos autores se inclinan a creer que el proceso creador está sujeto a la inteligencia razonadora, lo cual es negar la existencia de aquélla.

Infinidad de psicólogos, estetas, simples teorizadores ocasionales, se han decidido por la voz *intuición,* incluso Croce, tan utilizado en los menesteres del estetismo

---

2. FRIEDRICH HEGEL. — *Esthétique.* (Traduction de Ch. Benard).

por los prelados de la crítica oficial. Este no la nombra en su *Estética*, y seguramente ha de ser por superstición de la palabra, como parece desprenderse de una de las apostillas de su libro *La Poesía*[3].

5

Un psicólogo al que ahora se lee poco, pero zahorí, Theodule Ribot, cuenta entre quienes más se han acercado a la buena meta, si bien, según se verá, no llegó a ella. He aquí sus atisbos:

A pesar de su apariencia misteriosa y medio mitológica, este término designa un hecho positivo y mal conocido en su intimidad...

Considerada en su aspecto negativo, la inspiración presenta un carácter muy claro: no depende de la voluntad individual. Considerada en su aspecto positivo, tiene dos marcas esenciales: instantaneidad e impersonalidad. Hace una irrupción brusca en la conciencia, pero supone un trabajo lento y a menudo largo. Tiene analogía con otros estados psicológicos bien conocidos, como una pasión que se ignora y que, tras largo período de incubación, se revela por un acto, o bien una resolución súbita tras deliberaciones interminables que parecen no llegar a nada...

La impersonalidad es un carácter más profundo que el

---

3. Al lector que por ventura se maraville de no encontrar en estas páginas sobre el carácter propio de la poesía las fórmulas de "intuición lírica" o "intuición pura", con las cuales lo he definido otras veces, será bueno hacerle notar que estas fórmulas dicen perfectamente lo mismo que las que ahora empleo. Intuición "pura" importa "aconceptual" y "ahistórica" y no puede ser sino intuición "lírica", es decir afecto transformado en teorismo. Me parece conveniente variar los modos de enunciar un concepto, a fin de que sea entendido en su sentido intrínseco y, todo lo más posible, se evite la superstición de las palabras y se impida la facilidad del odioso psitacismo.

BENEDETTO CROCE. — *La Poesía.*

anterior, pues, signo de un poder superior al individuo conciente, es extraño a él aunque obre por él...

Mas, cualesquiera sean los caracteres que revista, siendo la inspiración impersonal en su fondo y no pudiendo venir del individuo conciente, es preciso, (a menos de asignarle un origen sobrenatural) admitir que deriva de la actitud inconciente del espíritu[4].

6

Los modernos casi no se ocupan ya de la inspiración; apenas suelen aludirla. Para la mayor parte de ellos, de Freud a Pfister y Jaensch, no sería otra cosa que trabajo del subconciente.

En castellano poco se ha escrito sobre el tema. Uno de los trabajos más certeros es el de Lafora, que puede leerse en su libro *Don Juan, los milagros y otros ensayos*. Pero el doctor Lafora, más que exponer una concepción propia del asunto, se consagra a pasar revista a las diversas teorías que la inspiración ha suscitado. Parará él, la inspiración es una suerte de "ideación visionaria", si bien luego declara que *la ideación poética es un género de función psíquica totalmente distinta del pensamiento realista o práctico. El* pensamiento común, que *nos es familiar por ocupar nuestra mente la mayor parte del día, va dirigido hacia la realidad externa o hacia los conflictos interiores, pero tratándolos de una manera objetiva y* práctica *coordinándolos en una serie sucesiva de representaciones ligadas lógicamente, lo que constituye la concatenación de las ideas, y encaminándolas siempre a una conclusión lógica de carácter práctico inmediato o a un fin consciente. Por el contrario, el* pensamiento poético *es de un tipo laxo e independiente*

---

4. THEODULE RIBOT. — *Essai sur l'imagination creatrice.*

de la realidad, y se prolonga asociativamente por conexiones superficiales; es fantasmagórico e irreal y tiende a cumplir nuestros deseos insatisfechos en las formas más imposibles, o traduciéndolos en símbolos desprendidos de la realidad inmediata. La poesía se origina, pues, de una manera distinta del pensamiento común. Por esta causa es muy difícil el estudio del mecanismo que preside a esta función asociativa, pues tan pronto como aplicamos el método de la introspección para darnos cuenta de la formación de las imágenes poéticas en nuestra imaginación, tenemos que aplicar nuestra atención consciente y entonces cesa el flujo del subconsciente[5].

Subconsciencista, diremos así, o sea creyendo también que la inspiración es obra de la subconsciencia, Lafora muestra la justeza de su enjuiciamiento al negar la participación de la razón en su proceso:

En todos los estados psíquicos de inspiración se produce fundamentalmente una relajación de la llamada atención voluntaria *y de la inhibición consciente o autocrítica que en el pensar común preside todos nuestros actos mentales. Libre entonces el sujeto de esa férula de la conciencia inhibidora o crítica, empieza a imaginar dirigido por la subconsciencia independiente*[6].



5. GONZALO R. LAFORA. — *"Don Juan, los milagros y otros ensayos.*
6. GONZALO R. LAFORA. — Obra citada.

Universidad Nacional San Antonio
Abad del Cusco
NUMERO DE INGRESO
101712151
M F N
BIBLIOTECA CENTRAL

II

7. Desventura de estimación; confesión personal. — 8. Repercusiones físicas. — 9. Constancias recogidas por la ciencia.

7

En las que podríamos llamar domesticidades de la vida literaria, hechas de conversaciones en los cafés, cartas y otras menudencias, la inspiración ha sufrido la misma variable fortuna. Unas veces era envanecerse de ella, pretendiéndose que se gozaba de sus favores; otras, negarla en toda la línea, como signo de inelegancia. Pero lo más frecuente es que los poetas crean de veras en ella, sólo que conjeturándola mansa como un cordero: al simple hecho de versear con facilidad le llaman ya inspiración.

De cualquier modo, yo vengo a reivindicarla. Declaro, quizás con ingenuidad, pero sin vergüenza, que jamás escribo poemas si no me hallo tomado por ella, rodeado por su atmósfera por los cuatro costados de mi ser, como una suerte de paredes que poco a poco se van acercando

hacia mí hasta darme la sensación más cabal del ahogo, de la angustia, de la falta de oxígeno, cual si empezase a sentir que ya no puedo respirar, y ello en forma de tener la noción de que aun lanzándome al aire libre no podría recuperarme. En realidad, no es aire lo que me falta sino sólo percibo la sensación de no tenerlo. Entonces me pongo a escribir, y a medida que los versos van saliendo de mi pluma mi sistema de aireación empieza a restablecerse.

8

¿Qué es la inspiración? La pregunta es un tanto apresurada todavía. Por ahora habrá que limitarse a describir sus efectos.

No siempre hay angustia respirativa. Las formas que asume para hacerse presente son muy diversas. En ocasiones se ha manifestado en mí por una especie de malestar físico. He sentido de pronto que mi pulso se hallaba agitado, que el corazón me crecía, como si de súbito se hubiera hinchado, que sus latidos eran irregulares, que la sangre se me agolpaba en la cabeza, que unas ondas de calor, verdaderas llamaradas, me flagelaban la cara, algunas produciéndome una suerte de pasajero vértigo. Imagino que en circunstancias parecidas, a cualquier hombre se le ocurriría llamar a un médico en solicitud de calmantes. Muchas veces, yo mismo, después de haber salido de uno de esos estados, he pensado que hubiera debido hacerlo. Pero la verdad es que, durante su decurso, no recordaba ni siquiera la existencia de galenos y medicinas. Maquinalmente, cogía la pluma entre los dedos, agarraba una hoja de papel y escribía. El alivio llegaba con las primeras palabras. Al poner las últimas, el síndrome había concluído.

Aún más, en alguna ocasión la inspiración se ha he-

cho sentir en forma aun más desagradable. Yo soy, en general, hombre sano, y me he acostumbrado a creer que algunos episodios que otros pudieran estimar como alteraciones de la salud no son tales sino meros signos anunciadores de la visita de la inspiración. Cefalalgias, mareos, los he resuelto más de una vez escribiendo unos versos, una prosa encendida. Y siempre, después del trance, he tenido la impresión de que algo que había entrado en mí me abandonaba, moviéndome de consuno a pensar que la inspiración debe ser un cuerpo extraño cuya presencia interrumpe hasta las más sencillas funciones orgánicas.

9

Estas repercusiones del esfuerzo creador, alada influencia, en el organismo físico del poeta, han sido, por lo demás, claramente establecidas por las ciencias experimentales[7]. No es cosa de llamarse a asombro ante precisiones como las anteriores, destinadas a aportar nuevos datos para el esclarecimiento del hecho poético.

---

7. Se ha preguntado con razón si los estados fisiológicos coexistentes con el trabajo de la imaginación creadora son causa, efecto o simple acompañamiento de ese trabajo. Probablemente se dan las tres circunstancias. La concomitancia se constata primero en el hecho y se la puede considerar como una manifestación del organismo, paralela a la del espíritu. Por otra parte, el empleo de medios artificiales para provocar y mantener la efervescencia de la imaginación asigna un rol de causa o antecedente a las condiciones fisiológicas. Y por último, el trabajo psíquico puede ser inicial, producir cambios en el organismo y, si existen ya, aumentarlos y prolongarlos.

Los casos más instructivos se traducen por manifestaciones claras y modificaciones profundas en el estado del cuerpo. Tales son los momentos de inspiración o simplemente de ardor en el trabajo que surgen en forma de pusés bruscas.

El hecho general y dominador consiste en cambios en la circulación sanguínea. El crecimiento de la actividad intelectual supone un aumento de trabajo en las células de la corteza, que ella misma depende de un estado congestivo, algunas veces de una anemia pasajera. La hiperemia parece, más bien, la regla; pero también se sabe que una ligera anemia aumenta la excitabilidad cortical. "Pulso bajo y contraído, piel pálida y fría, cabeza hirviente, ojos brillantes, inyectados, extraviados", tal es la descripción clásica, a menudo reproducida, del estado fi-

siológi o durante el trabajo de la creación. Son numerosos los inventores que han anotado por sí mismos tales modifi aciones: irregularidad del pulso en Lagrange; congestión de la cabeza en Beethoven, que usaba duchas frías para aliviarse, etc. Esta elevación del tono vital, esta tensión nerviosa se traduce también en el orden motor por movimientos análogos a los reflejos, sin fin propio, repetidos maquinalmente y siempre los mismos en el mismo hombre: agitación de pies, manos y dedos, golpetear una mesa o un brazo de sillón, como Napoleón cuando elaboraba un proyecto, etc. Se trata de una derivación hacia lo demasiado lleno de influjo nervioso, y se admite que este modo de dispendio no es inútil para conservar la inteligencia en toda su lu idez. En suma, aumento de la circulación cerebral a costa de la circulación lo al: tal es la fórmula que resume el mayor número de observaciones en esta materia.

THEODULE RIBOT. — Obra citada.

III

10. Externidad de la inspiración. — 11. Su vigencia inexcusable; semejanza con el sueño o estado segundo. — 12. Apremio poético; el pensamiento y la poesía. — 13. Discrepancia con el superrealismo.

10

Ahora queda por inquirir de dónde procede la inspiración. ¿Es extrínseca o viene de adentro? Sin vacilar, respondo que es ajena a la persona del poeta, es decir a su persona ostensible, a la que todo el mundo toma por el yo del poeta y que no es tal, según se ha de ver en el estudio que cierra el libro, *El yo, clave de todo*. La inspiración es el acto por el cual el yo real y desconocido desplaza momentáneamente al yo permanentemente asido, engarfiado al ser, como un íncubo ardoroso e insaciable, entendido esto en forma tal que, si se ha de seguir con la comparación, el íncubo sería el yo verdadero, y por lo tanto la inspiración ajena a la persona del poeta, sentido que tiene la respuesta dada a la pregunta iniciadora de este párrafo.

Es iluminativo observar cómo la misma denominación acordada en la antiguedad al fenónemo arbitra ya un in-

dicio sobre el carácter externo del mismo: inspiración, o sea acto de tomar algo de afuera, pues se aspira el aire ajeno a uno, el cual ya por eso es inspirado, y se espira el que habiendo entrado en uno es ya de uno, llamándose respiración a la totalidad del movimiento. Por la inspiración, pues, el animal vive; por ella escribe el poeta.

11

No hay poeta sin inspiración, y con esto aseguro que hay, que ha habido muy pocos poetas en el mundo. Muchos pueden dar la sensación de tales, y aun de grandes poetas, porque poseen o poseyeron todos los recursos de la poética, que es una ciencia como otra cualquiera; pero si en verdad no fueron inspirados, es decir, si en los momentos de la creación no abdicaron de su yo ordinario, de su personalidad común, para que en su ser se enseñorease la poesía por medio de la inspiración e hiciera de ellos un mero instrumento expresivo, en tal caso, digo, no son, no fueron realmente poetas. Con esto voy asegurando de paso que la inspiración es como un estado segundo, algo parecido a un doble ser que renaciera a menudo en el hombre marcado con ese privilegio, una suerte de entidad paralela a su persona física y psíquica, algo como el "estado intermedio entre el reposo y la vigilia", según Freud llama al sueño. Y a propósito, si Freud sugiere la hipótesis de que un hombre nuevo se gesta en el sueño y nace en cada despertar, con mayor razón puede sostenerse que un ser duplicado obra en el poeta y máxime si se reconoce que la conciencia poética entra en funciones automáticamente al producirse ese estado segundo[8].

---

8. El reposo es un estado en el que el durmiente no quiere saber nada del mundo exterior, del cual ha desligado todo su interés. Apartándonos del mundo exterior y protegiéndonos contra sus excitaciones es como nos sumimos en el repo-

12

Un hombre que todos los días escribe un poema a una hora más o menos determinada, como quien se higieniza o se sienta a almorzar, no es un poeta, por más perfectos y hermosos que sean sus versos, por más poéticas que sean sus labores. Y no es poeta porque su obra, en tal caso, sólo es producto de su conciencia (su creída conciencia) y de sus artes literarias. Más todavía, afirmo que la función de "pensar en imágenes", como Goethe definía el arte poético, es contraria a la poesía. El pensamiento nada tiene que ver con la poesía; hoy forman legión quienes creen que la inteligencia, con una de sus principales funciones, que es el pensar, daña a la poesía, la estorba o la invalida.

---

so. Dormimos cuando nos hallamos fatigados del mundo exterior y de sus excitaciones, y durmiendo le decimos: "Déjame en paz, quiero dormir". Por el contrario, el niño suele decir: "No quiero irme a dormir todavía; no estoy cansado y quiero seguir jugando". La tendencia biológica del reposo parece, pues, consistir en el descanso y su carácter psicológico en el desinterés por el mundo exterior. Uno de los caracteres de nuestra relación con este mundo, al cual hemos venido sin que se nos consultara, es el de que no podemos soportarla en forma ininterrumpida, por lo cual quisiéramos volver temporalmente al estado en que nos hallábamos antes de nacer, en la época de nuestra existencia intrauterina. Por lo menos, nos creamos condiciones por completo análogas a las de esta existencia, o sean las de calor, obscuridad y ausencia de excitaciones. A más de esto, muchos de nosotros nos envolvemos en las sábanas y damos a nuestro cuerpo, durante el reposo, una actitud similar a la del feto en el seno materno. Diríase que aun en el estado adulto no pertenecemos al mundo sino en dos terceras partes de nuestra individualidad, mientras en la restante es como si no hubiéramos nacido. En estas condiciones, cada despertar matinal es para nosotros como un nuevo nacimiento, y por ello, cuando nuestro reposo ha sido tranquilo y reparador, decimos al despertar que nos encontramos como si acabáramos de nacer. Claro es que, al decir esto, nos hacemos una idea en extremo falsa de la sensación general del recién nacido, pues es de sospechar que éste se sienta muy a disgusto. Mas con igual impropiedad llamamos al acto del nacimiento "ver por primera vez la luz del día"

SIGMUND FREUD. — *Introducción a la Psicoanálisis.* (Traducción de Luis López Ballesteros, algo adecentada en esta transcripción).

13

Sería equivocado emparentar estas ideas con las de los superrealistas. El superrealismo consiste, al fin de cuentas, en escribir en estado de inconciencia, por una suerte de automatismo mental. En el *Manifiesto del Superrealismo,* André Bretón aconseja: *Póngase en el estado más pasivo o receptivo que se pueda... Escríbase rápidamente sin preconcepto, bastante rápidamente como para no sufrir detenciones y no tener la tentación de releerse, y continúese así todo el tiempo que se quiera.* No. No creo que la poesía sea producto de la inconciencia. Sería preferible hablar de otra conciencia, de una interpolación de la conciencia del poeta sobre la del individuo. ¿Qué fantasía es esa —podrá preguntarse—, cuántas conciencias tiene el hombre? La respuesta se ha de conocer más tarde: no se dé a estos términos sino una vigencia puramente provisional, necesaria para una, acaso no rápida, pero sí segura elucidación de este cuestionario.

La falta de espontaneidad del superrealismo es evidente. El autor puede ponerse voluntariamente en estado de pasividad o receptividad, ni más ni menos que quienes deciden escribir un soneto sobre la manzana en el momento en que se les antoja, considerando que saben la ciencia del verso y aun el arte de cazar imágenes. Pero aun poniéndose en tal estado, es indiscutible que la inteligencia se halla en pleno trabajo, aunque aparentemente no resulte así. Esto lo tiene confirmado la más clásica pragmática psicológica, según podrá colegirse incluso por la cita que luego va a hacerse. Ya en los tiempos de Pierre Janet se conocía la "escritura automática" y ya al sonambulismo se lo provocaba artificialmente, tal como está dicho en su libro *Les Nevroses,* de igual modo

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CAUCA TESORERIA

que los superrealistas alcanzan, por acto de volición, el rango de sueño, preciso para recibir las lecciones del "superreal"[9]. El superrealismo no es, si aún existe, o no era, sino una adaptación a la poética de los métodos sonambúlicos, espiritistas, telepáticos y aun catalépticos, amén de los intentos, y logros, de despersonalización, realizados por los hindús, en el proceso de todos los cuales interviene la razón, por un mero desdoblamiento de la personalidad[10]. El doctor Chabaneix, en la breve cita que de un texto suyo hace Ribot, realiza con dogmática firmeza un curioso paralelo entre el juego de la inspiración y el proceso sonambular. Lo estimo más aplicable a la analogía existente entre este último y el trabajo superrealista y no a la inspiración. Dice así:

La inspiración no es sino el menor grado de un estado segundo, el sonambulismo en estado de vigilia. En la inspiración hay como un extraño que dicta al autor; en el sonambulismo, es este mismo extraño el que toma la palabra o la pluma, habla y escribe, en una palabra, hace la obra.

---

9. Volvamos a los fenómenos que son única y completamente subconcientes: un carácter fácil de constatar es la inteligencia que puede manifestarse en períodos hechos por separado del espíritu normal del sujeto...

Estamos en presencia de un sonambulismo parcial, en que los actos son determinados por percepciones inteligentes...

Le pongo (a Leonie, una sonámbula) un lápiz en la mano derecha, y la mano aprieta el lápiz, como sabemos, pero en lugar de dirigirle la mano y hacerle trazar una palabra que repetiría indefinidamente, le hago una pregunta: "¿Qué edad tiene usted?", "¿En qué ciudad estamos?", etc., y he aquí que la mano se agita y escribe la respuesta, sin que durante ese tiempo Leonie se haya detenido para hablar de otra cosa. Le he hecho hacer también operaciones aritméticas por escrito, que fueron correctas, y dar respuestas extensas que manifestaban evidentemente una inteligencia bastante desarrollada.

Este género de escritura es conocido con el nombre de escritura automática, expresión bastante justa, si se quiere decir que es resultado de ciertos fenómenos psicológicos, pero por lo cual no debe entenderse que dicha escritura no esté acompañada de una especie de conciencia.

PIERRE JANET. — *L'automatisme psychologique.*

10. Las propias manifestaciones espiritistas nos ponen en el camino de los descubrimientos, mostrándonos la coexistencia en el mismo instante y en el mismo individuo de dos pensamientos, dos voluntades, dos acciones distintas, de una de las cuales tiene conciencia y no así de la otra, que atribuye a seres invisibles.

El fracaso del superrealismo quedó patentado, por otra parte, cuando se quiso hacerlo compatible con la doctrina marxista, siendo ya un serio indicio de tal fracaso la curación en salud que se hace Breton en su *Segundo Manifiesto*. La práctica ha demostrado lo contrario: los poemas sociales de los superrealistas no son superrealistas; los poemas superrealistas de los superrealistas adictos al comunismo no son sociales. ¿Y cómo podría ser de otra manera si la realidad social no es "superreal", no es interior y secreta sino exterior y notoria, si la injusticia, si la desigualdad que rigen las relaciones de los privilegiados y del pueblo son palpables y ostensibles y no cosas de *sueño*?

Hay una persona que hablando o cantando escribe, sin mirar el papel, frases seguidas y aun páginas enteras, sin tener conciencia de lo que escribe. A mi juicio, su sinceridad es perfecta. Luego, ella declara al fin de su página que no tiene idea de lo que ha trazado en el papel: Cuando lo lee, queda asombrada, quizá alarmada. Ciertamente, se constata aquí un desdoblamiento del yo, la presencia simultánea de dos series de ideas paralelas e independientes, de dos centros de acciones o, si se quiere, de dos personas morales yuxtapuestas en el mismo cerebro.

HIPPOLYTE TAINE. — *De l'Intelligence* (citado por Janet).



IV

14. Confidencias personales. — 15. Impersonalidad de la inspiración: caso de Rilke. — 16. Carácter esporádico. — 17. Carácter urgente. — 18. Carácter congestivo.

14

La inspiración aparece en forma esporádica y en espacios de tiempo siempre variables. Se perdonará que ponga ejemplos personales, pero ¿cómo podría hablar de los demás con la misma certeza con que hablo de mí mismo?

Aunque he publicado diez tomos de poemas, debo confesar que sólo los cuatro últimos encierran mi verdadera personalidad, me contienen a mí. Son *Descripción del Cielo, Actitud de los Años, Dimensión del Hombre y Edad del Corazón.* Se ha dicho que yo me encontré, que llegué a mi maduración en el segundo de los libros nombrados[11]. Pequeño error. En verdad, buceador impenitente,

---

11. Para mí, Hidalgo, garra capaz de aprehender tesoros, escafandra lista a sorprender misterios de inconocidos piélagos, se encontró, después de admirables

yo me descubrí en *Descripción del Cielo,* obra desde la cual corre la sola y ya definitiva línea perceptible en todas mis realizaciones. Cuando en 1928 publiqué los doce poemas que componen ese volumen, tuve la sensación de haber alcanzado la mayor altura de mi expresión y balbuceé la posibilidad de no escribir más versos. Por eso, en el breve prólogo que lo abre, dejé estampadas estas frases: "Después de un viaje de treinta años he llegado a este libro. Sé que podría ser el final. Sé que me otorga el derecho de callar, aunque no es probable que ya lo ejercite". Pero lo ejercité. Lo que sugerí como posible lo realicé como acto. Guardé un silencio largo de cuatro años, que me proponía no interrumpir nunca, y eso no por arbitrariedad personal sino por estar convencido de no tener ya nada que decir y de que, como me declarase Milosz años más tarde, cada hombre sólo trae un mensaje sobre la tierra, debiendo callar luego que lo entrega. Pero en junio de 1932 tuvo lugar un suceso que transformó mi vida por completo y me conmovió hasta los sótanos del alma: murió mi mujer.

(Podría pensarse que me aparto de la cuestión y que la referencia a hechos como ese sería más adecuada en trabajos de carácter lírico o subjetivo que en los de carácter científico e impersonal, como el presente. Sin embargo, es todo lo contrario; la muerte de mi mujer fué un "hechó poético", y en tal medida, que la misma génesis de este libro ha dependido de él. No obstante, haré una relación de los aspectos de ese episodio, determinantes del fenomenalismo poético, o sea de lo que quiero llamar la fuerza motriz del verso).

Por espacio de casi dos años, los dos últimos de su

---

cateos, en *Actitud de los Años*. El juglar iluminado tropezó con el dolor, y se hizo sombra toda la claridad acumulada. De esa sombra amanece la poesía que desde entonces destila, alquitarándola, con suavidad de asceta y contenida protesta muchas veces.

LUIS ALBERTO SANCHEZ. — En revistas.

vida, no estuve dedicado a otra cosa que a ser su enfermero. Mi compañera había caído, golpeada por una dolencia que jamás pudo ser diagnosticada claramente. Los mejores poemas que yo haya producido deben ser los de aquella época de mi vida, poemas sin palabras, construídos con el material de la ternura, consistentes sólo en atenderla. ¿Cómo podía *escribir* poemas si los *hacía?* Poco a poco, a través de los días y los países, la enfermedad de mi mujer acabó siéndome necesaria, pues se habría dicho que ocupaba su lugar. Ya no vivía para mi esposa sino para su mal, y así como muchos maridos adquieren la costumbre del matrimonio, por lo cual defienden la estabilidad de éste a capa y espada, magüer adulterios y sevicias, yo adquirí la costumbre de su enfermedad. Soy hombre de una ternura casi morbosa, y los sufrimientos de ese ser querido se prestaban perfectísimamente para servirle de cauce, eran vitales para mí, eran, diré, artículos de primera necesidad. En esa especie de estado de ensoñación en que yo vivía, y en el cual los incidentes de la existencia cotidiana, como la procuración del sustento y la relación social, eran secundarios, llegué a olvidar que el final obligado de las enfermedades incurables es la muerte. Por eso, cuando el 6 de junio de 1932 mi compañera lanzó, entre mis brazos, el último suspiro, quedé perplejo en los primeros instantes. Luego el dolor se transformó en indignación y sin creer en Dios me dediqué a la tarea de increparlo:

Tanto le clamé al cielo que me quedé sin brazos

escribí más tarde. Pero en realidad ese deceso no fué sentido por mí en toda su magnitud sino en los días siguientes, cuando fuí palpando la importancia de la ausencia. Esas dos entidades que para mí representaban mi mujer, ella misma, y su enfermedad, ambas mis fie-

les compañeras, me faltaron de pronto, y, por primera vez, comprendí que mi existencia carecía de objeto. El fetichismo en que caí luego acariciando sus trajes, su caja de costura, sus prendas más íntimas, y que me producía incluso una sensación de saciedad sexual, no fué suficiente, sin embargo, para hacerme perder la noción de la soledad. En busca de su presencia, pasaba frente a las casas donde habíamos vivido, me sentaba en los cafés en que estuvimos juntos alguna vez, recorría de nuevo las calles por donde marchamos unidos, y en todas partes se hacía ostensible en mí una quemante humedad de ojos. Presa de una desesperación indescriptible, concebí la idea del suicidio y día tras día fuí madurando propósitos de evasión del mundo. Transcurrieron así casi dos meses, y debo hacer constar que a medida que pasaba el tiempo, era más firme mi decisión de ir voluntariamente a la muerte. Una mañana, por fin, desperté con ánimo de terminar. Cargué el revólver y me levanté con absoluta serenidad, dirigiéndome a mi mesa de trabajo para escribir algunas cartas y poner orden en mis papeles. No sé exactamente lo que siguió después. Sólo recuerdo que al tomar la pluma en la mano sentí nublárseme los ojos, y pensando que fuera un fenómeno de lipotimia, incliné la cabeza hacia adelante, apoyando la frente sobre el block de papel. ¿Qué pasó entonces? ¿Me quedé dormido o simplemente me sumergí en un oasis de inconciencia? No lo sé, pero al cabo de un buen rato, que debo calcular en un par de horas, recobré las fuerzas y me sentí extrañamente lúcido, aunque con la vaga impresión de haber vuelto de un sueño. El lapicero estaba aún entre mis dedos y entonces me pasó por la mente la idea de que antes de escribir las protocolares cartas de explicación y despedida, podía fijar en unas líneas, sin ánimo de hacer un poema precisamente, el valor adquirido después de la muerte por el nombre de

mi mujer, como si, herencia suya, fuese todo el capital de mi vida. Pero me salió un poema:

SER DE SEIS LETRAS

Para crearlo, el sentimiento sube del pecho y usa la palabra.
Brota de mí como el cariño, musgo de las tardes.
Luego acontece la evocación de los párpados,
y en lágrima seguida lo repite la pena de no verla.

Hilo o conjuro la recogió desde el otro misterio.
No se pudo parar el resorte de atracción, no pudo detenérsela.
Se fué en ternura viendo en torno llanto.
(Mis brazos se arrancaron del cuerpo y asumieron una conducta de alas.
¡Tanto le clamé al cielo que me quedé sin brazos!)

Pero allí mismo, de ese instante nació, como la noche nace del día terminado.
Ya para siempre es forma de seis letras, nuevo ser, integrado de recuerdos.

Sólo es decirlo y aparecen actos, lugares y momentos dormidos no sé donde.
Pero no están sus manos, ni sus senos, ni su calor; ese cuerpo sabido de memoria; esa sonrisa, tratado del alivio.
¿Por qué no guardé un poco de los espejos suyos, tan volados de pájaros por sus ojos mirones?
¿Y por qué no me puse su voz en la garganta, para escucharla ahora que estoy solo?

Yo no lo sé, pero conservo sus seis letras, crecidas como vida en esta ausencia.

Me está doliendo aquí, donde lo digo.

No salió de golpe. Más de una hora debo haber estado escribiendo esas pocas líneas, cambiando sus adjetivos, modificando sus giros, tachando renglones y suplantándolos, en fin, luchando terriblemente con los medios del idioma, tan falto siempre, cualquiera que sea, de los vocablos necesarios para traducir los matices más sutiles del espíritu poético. Cuando escribí la última palabra, apenas pude levantarme de la silla, el sudor me corría a torrentes por el rostro, los dientes me castañeteaban y a tumbos llegué a la cama para caer en ella. Mis familiares me encontraron delirando, con cuarenta grados de fiebre.

No queda todo ahí. Inmediatamente fué llamado mi médico, el doctor Alfredo O. Raffo, aquel a quien está dedicado *Actitud de los Años,* uno de los hombres más nobles y más grandes de corazón de cuantos he tropezado y a cuya muerte debo una elegía. Raffo, ignoro lo que diagnosticó, pero me hizo administrar purgas y somníferos, bolsa de hielo a la cabeza y abolición de alimentos. Ocho días duró mi mal y en los ocho días Raffo, que me visitaba mañana y tarde, debió hacer la curiosa observación de que mi temperatura se elevaba hasta el extremo del termómetro sólo en las primeras horas del día, y que, en cambio, por las tardes era baja, circunstancia que sin duda, constituía una anormalidad. Por lo demás, los informes que él reclamaba a mis familiares sobre mi sueño eran satisfactorios: yo dormía de un tirón. Pero no es cierto: durante esos ocho días, o mejor, durante esas ocho noches, jamás pegué los ojos. Fingía

entregarme al reposo para alejar a quienes me rodeaban, mas en realidad algo en mí trabajaba pertinazmente, y en cuanto me hallaba solo, me incorporaba en el lecho y escribía uno, dos, tres poemas. Al final quedaba en un patético estado de agotamiento, sudoroso, febriciente, semidelirante, del que sólo me reponía poco a poco durante el día. Cuando al volver la noche recobraba mi plenitud, pensaba con una suerte de euforia en los nuevos engaños de que haría objeto a los demás. Mas no puede hablarse por eso de que obedeciera a una suerte de automatismo: yo tenía la plena conciencia de que nada me hacía tanto daño como escribir en semejantes condiciones, de que me bastaría un poco de sosiego espiritual para recuperar mi salud. Pero en cada altanoche volvía a la carga. Sabía que me producía un estrago enorme, y la constante bolsa de hielo en el cráneo me indicaba que se temía un derrame cerebral, pero nada: seguía excitándome noche a noche en la gestión poética. Mi obsesión era como un reloj al que yo mismo daba cuerda. Así, en esa semana terrible, nacieron quince de los dieciocho poemas que componen *Actitud de los Años*.

15

¿Y qué fué eso sino la presencia en mí de un factor extraño, la presencia de la inspiración, es decir, de la alucinación poética? Ocho días bastaron para que escribera quince poemas de una densidad que otro hombre, de una sensibilidad distinta y en condiciones diferentes de las mías, no habría podido verter en menos de un año de paciente labor. Un dolor tremendo, un desgarrón, una muerte, fueron la causa determinante de la visita de la inspiración. Mas la forasteridad de ésta es incontrastable. Siempre he sentido que la poesía me viene de

otro yo, pero de otro yo que surge dentro de mí mismo, cual si alguien, un recóndito ser, me la susurrase.

No soy, por lo demás, ni el único ni el primero: el yo poético era tan ajeno a su persona que Rainer María Rilke, estimado en general por la crítica como el mayor de los poetas alemanes modernos, pretendía que sus versos le eran murmurados al oído por fantasmas. *La inspiración era como exterior a él mismo, a tal punto que se opuso hasta su muerte a que se publicara con su nombre algunos poemas suyos, porque le habían sido enteramente dictados por un personaje sentado frente a él*[12].

16

Por otra parte, no concibo que la inspiración sea una costumbre, es decir que se allegue cotidianamente a los poetas. Diría, más bien, que la inspiración es una sola en el mundo y que va visitando por turno a los elegidos, a los que nacieron con la aptitud de recibirla, dependiendo la calidad de las cosechas de las condiciones particulares de cada sujeto, si bien es fácil observar que entre los inspirados no caben jerarquías; ningún poeta es mejor que otro; es sólo la resonancia en el espíritu, siempre vario, de los diversos lectores, lo que varía. Los grados de superioridad o inferioridad no caben entre poetas; esto no es un ejército con jefes y soldados. Pero no obstante puede usarse, y usamos, el adjetivo *grande* para calificar a algunos: no hay en ello contradicción, pues un adjetivo no es un grado y menos ése: lo grande no disminuye la importancia de cuanto no lo es, de lo pequeño; dijérase que *grande* es un adjetivo estático, señala un tamaño, pero no calidad, una jerarquía.

Lo preanterior es tan evidente en mí, que nunca he

---

12. Citado por A. Rolland de Reneville en *L'Expérience Poétique*.

escrito versos con regularidad. El componer poemas es como una especie de crisis que me ataca de cuando en cuando. (Los directores de revistas que me los solicitan inéditos parecen resistirse a creer que no tenga alguno, y es cierto: es muy difícil que haga poemas aisladamente. Hago una serie y en seguida los publico en volumen, pues también me sucede tener la necesidad perentoria, apremiante, compulsiva, de imprimirlos, para evitarme torturas físicas, cual si el no hacerlo me causara empacho, como un alimento ya digerido y demasiado tiempo retenido en el organismo).

17

Y ahora una referencia más apodíctica todavía. Desde 1932, en que escribí *Actitud de los Años* (publicado en 1933), no volví a producir poemas hasta 1938, en que, en quince o veinte días seguidos, más o menos, escribí *Dimensión del Hombre*. Y para esto no hubo un principio directo de fijación poética, como en el caso anterior. Sólo puedo decir que, horrorizado por la guerra española, las sanguinarias tropelías de los japoneses en China y las criminales amenazas del fascio-nazismo contra nuestra civilización, un día recé sobre las cuartillas la *Oración completamente colorada*. Ese poema tuvo efecto de mecha: inmediatamente se encendieron los otros. Pero también en dicha ocasión sufrí penosos trastornos somáticos, si bien de otro carácter: fobia de la luz, irritabilidad, recluimiento voluntario, incapacidad para ingerir alimentos. Durante esos días salí muy poco a la calle y, por la propensión a monologar, debí dar a la gente la impresión de un ser evadido del manicomio. Si algún amigo me detenía en mis marchas a través de las noches o de las tardes, debí haberle parecido un malcriado por mi comportamiento sumario, cortante. Significado:

la inspiración, es decir, la adquisición de la conciencia poética, hace de mí un hombre intratable, insoportable, áspero.

18

¿Y qué es este ardor, no sólo sentido en topografías espirituales sino en la mezquina carnadura? A poco de comenzar a escribir, no digamos versos sino prosas con temas ofrecidos como incentivo a mis voracidades por cuanto signifique una emocionalidad integral, me ataca una sed incoercible, como cuando se engulle alimentos muy salados. Casi abstemio y nada aficionado al café ni bebidas sucedáneas, sólo el agua me apacigua, y la bebo en cantidades fantásticas, ligeramente acidulada con limón. Una sola tarde, cuando pergeñé mi libelo contra Sánchez Cerro, debo haber ingerido de cinco a seis litros de ese bálsamo. No es un fuego de la carne provocado por la naturaleza del tema, afán de castigo o venganza, catilinaria en suma, pues idéntico malestar determinó la confección de poemas destinados al encomio de las virtudes, como los que escribiera en honor de Lenin y, más recientemente —éste aún inédito—, de Stalin.

En general, tengo la impresión de que el funcionamiento de las imágenes en el organismo poético determina la sensación de sed en el organismo físico. Lo cierto es que, en ocasiones, se me antoja que no sólo debo hidratarme interior sino exteriormente: una ducha fría, después de una prolongada gestión productiva, pone fin a enardecimientos con síntomas de incendio. ¿Es que, cuando se escribe, el cuerpo se deslicua o se hacen virulentas sus cales y sales?

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
CUZCO

V

19. Mentira de Poe. — 20. Modalidades que asume la inspiración en algunos creadores. — 21. Calificaciones de Nordau y Ribot.

19

Poe es sin duda uno de los mayores culpables del desprestigio de la inspiración en estos tiempos. En busca de un efecto deliberado, denunciador de que no le eran extraños los recursos de la estrategia literaria, la niega rotundamente y se indigna contra quienes "no componen sino en estado de furia", a los que de paso insulta de "histéricos literarios". Pero mentía o simplemente despistaba. Todos sabemos que era un alcoholista y también que era un verdadero poeta, un inspirado, sólo que alcanzaba el estado de gracia únicamente cuando su cuerpo se ponía en condiciones temperaturales parejas a las requeridas por el fuego poético, ya existentes, sin él saberlo, en su espíritu. Y luego, el haber escrito en su novelesco relato de la génesis de *El Cuervo*: *Mi propósito es demostrar que ningún punto de la composición puede*

ser atribuído al azar o a la intuición y que la obra marchó, paso a paso, hacia su solución con la precisión y la rigurosa lógica de un problema matemático, nada prueba contra la inspiración, pues sabemos que dicho poema lo escribió, in mente o gráficamente, en prosa, y sólo después se puso a componerlo en verso. La deliberación o inteligencia la puso, pues, en la *composición;* en la primera parte actuó la *inspiración.*

Todo su relato sobre el proceso de ese poema es pues una superchería profesional. Poe mintió lisa y llanamente, y ya vemos con cuán poco éxito, pues no logró engañar a nadie: la humanidad ve en él a un poeta inspirado. Podrá afirmarse, con arreglo a mi manera de dogmatizar respecto a la honradez, o inhonradez, de la confesión poeniana —estimación que también hacen otros [13]—, que yo miento asimismo en cuanto a las particularidades del proceso creador en mí, o que al menos lo exagero. ¿Qué gracia habría en una conducta semejante, sabiendo que, después de todo, tales ardides no influyen para nada en la apreciación de los méritos de una obra y que la posteridad los desnuda? Ribot dice que *las excentricidades de los inventores, estudiadas en detalle y con cuidado, son quizás finalmente la materia más preciosa e instructiva para penetrar en su más íntima individualidad,* y para impetrar le revelación del enigma, añado. A ese exclusivo fin sirve lo escrito.

20

Además, la historia literaria está plagada de confirma-

13. Cuando Poe, en la *Filosofía de la Composición,* desmonta, pieza por pieza, su más célebre poema, pretendiendo que todas sus bellezas resultan de cálculos fríos, el lector está en su derecho de hablar ante todo de paradoja.

A. ROLLAND DE RENEVILLE.——*L'Expérience Poétique.*

ciones del modo como actúa la inspiración, tanto en el antes como en el ahora. Recordemos algunas:

La invención —dice Alfredo de Musset— me conturba y hace temblar. La ejecución, siempre demasiado lenta para mis gustos, me ocasiona tremendas palpitaciones, y es llorando y conteniéndome para no gritar que desembarazo la idea que me embriaga, aunque a la mañana siguiente me sienta mortalmente disgustado y avergonzado de ella. Si la transformo es peor, porque me abandona. Más vale olvidarla y esperar otra, pero esta otra me llega tan confusa y tan enorme que mi pobre ser no puede contenerla. Ella me oprime y me tortura hasta que toma proporciones realizables y vuelve el otro martirio, el del alumbramiento, un verdadero martirio físico que no puedo definir[14].

María Czapska, en su *Vida de Mickievicz,* refiere que este poeta polaco escribía en idéntico estado. *Una noche, dice, los vecinos de pieza de Mickievicz lo oyeron hablar a horas muy avanzadas, con acentos muy extraños en la voz. Luego siguió el ruido de una caída. A la mañana siguiente, Odyniec halló al poeta desvanecido y yacente; sus nervios no habían podido soportar la extrema tensión a la cual habían sido sometidos. Era la noche de la* Improvisación, *la noche de la lucha con Dios. "Creí que me moría —confesó Mickievicz a su amigo—. Fué porque traté de anotar lo que me inspiraba, pero me faltaron las fuerzas*[15].

Distinto es el sufrimiento de Rilke al crear, pero no menos significativo. Rainer María Rilke amaba la soledad en forma casi enfermiza, a causa de que realmente creía vivir en una laya de supramundo. Los más fecundos años de su existencia los pasó en la aldehuela suiza de Musot, en una casa bautizada con el nombre de "to-

14. Citado por Ribot.
15. Citado por Duval.

rre encantada", tan solitaria que el sólo verla ponía los pelos de punta. Y allí el autor de los *Sonetos a Orfeo* dejaba transcurrir casi todas sus horas en plática corrida con los más extraños fantasmas, los cuales, aunque hayan sido catalogados por un crítico como "proyecciones de su propia sensibilidad", no eran por eso menos fantasmas. Rilke ha contado que escribió las *Elegías de Duino* en tres días y que durante ellos no probó bocado ni durmió un solo segundo.

21

La inspiración se vale de los más varios y curiosos pretextos para infiltrarse en el creador. A esos pretextos, a esos modos de la inspiración, Freud los clasificaría como "actos fallidos". El torpe, a voluntad, lo cual es peor que serlo por naturaleza, el torpe Max Nordau habló de "degeneraciones". Ribot las llamó "extravagancias" y llegó a encasillarlas en dos categorías. Es tan ilustrativa esa etiquetación que vale la pena exhumarla:

1ª *Extravagancias inexplicables que dependen de la constitución del individuo y más probablemente de ciertos sucesos de la vida cuyo recuerdo se ha perdido. Schiller, por ejemplo, guardaba manzanas podridas en su mesa de trabajo.*

2ª *Otras, más numerosas y fáciles de explicar, son medios fisiológicos, conciente o inconcientemente elegidos, para facilitar el trabajo de la creación; son auxiliares, coadyuvantes de la inspiración.*

El procedimiento más frecuente consiste en aumentar la afluencia de sangre al cerebro por medios artificiales. Rousseau meditaba con la cabeza al sol; Bossuet trabajaba en una pieza fría, envuelta en pieles la cabeza; otros hunden los pies en agua helada (Gretry, Schiller). Numerosos son los que meditan "horizontalmente", es de-

cir tendidos y algunas veces acurrucados bajo una manta (Milton, Descartes, Leibniz, Rossini, etc.).

Algunos tienen necesidad de excitaciones motrices; no hallan lo que buscan sino caminando o bien preludian el trabajo por el ejercicio físico (Mozart). A título de variante, recordemos a los que tienen necesidad del ruido de las calles, la muchedumbre, las conversaciones, las fiestas, para inventar. Otros necesitan pompa exterior y una mise en scene *personal (Maquiavelo, Buffon, Guido Reni, que no pintaba sino magníficamente vestido, alineados sus alumnos en redor suyo y sirviéndole en respetuoso silencio). Por el contrario, hay quienes tienen necesidad de recogimiento, de claustración y aun de las tinieblas, como Lamennais. En esta categoría se hallan sobre todo los sabios y pensadores. Tycó-Brahé salió muy pocas veces de su laboratorio durante veintiún años; Leibniz podía quedarse tres días en un sillón sin moverse.*

Pero la mayor parte de los procedimientos son o demasiado artificiales o demasiado enérgicos para no hacerse rápidamente nocivos. Todo el mundo los conoce: abuso de vinos y licores, narcóticos, tabaco, café y vigilias prolongadas, menos por aumentar las horas de trabajo que por provocar un estado de hiperestesia y susceptibilidad mórbida, cual hacía Goncourt[16].

16. RIBOT. — Obra citada.



VI

22. La causa determinante ¿es forzosa? — 23. La poesía y la locura. — 24. Definición de la inspiración.

22

Es digno de notar que la inspiración, aun cuando tenga una causa determinante, como en *Actitud de los Años*, no es dependiente de ésta. Si lo fuera, el tema del poeta sería siempre el mismo. Y aunque la mayor parte de los poemas de ese libro estén consagrados a la evocación de una muerta, algunos hay que le son ajenos por completo. La inspiración constituye como un estado de conciencia poética, como un clima, y en ella pueden reavivarse de pronto los asuntos, o intereses de la inteligencia, como podremos llamar a los temas, quedando así explicada la variedad de los mismos en un único proceso de fiebre, o sea de inspiración.

23

Si no temiese ser mal interpretado, diría que la poesía se parece a la psicosis. O si no la poesía, al menos la inspiración, que es su mediadora o intermediaria. La locura, pues, en algunos casos, imita a aquélla. Esclareceré esta proposición diciendo que en ocasiones la poesía se introduce en el cerebro de los locos y lo ilumina como un rayo que se les metiese por las venas; pero los abandona en seguida, y de allí la fugacidad de la excelsitud en los estados demenciales, a causa de no hallar terreno propicio, pues la locura no da lugar, en la práctica diaria, a creer que pudiera ser la sublimidad de la inteligencia, como insinuara Erasmo. Las manifestaciones poéticas en los locos deben estimarse como excursiones equivocadas de la inspiración. Generalmente, ella sabe elegir: entra en los espíritus capaces de servirla. Esto me mueve a retomar la referencia a un cuerpo extraño, o íncubo, hecha al comienzo.

¿Podrá decirse, entonces, que la inspiración, es un íncubo psíquico? Exactamente, pues la poesía es, en esencia, algo ajeno a la condición humana común, aun a la condición humana acostumbrada en el poeta. Esto no comporta decir que sea antinatural, pero sí sobrenatural, siempre que se despoje a este vocablo de su sentido religioso. Es subnatural o supernatural, una comarca del existir en que el espécimen ontológico corriente se siente tan extranjero como los peces en el aire o los hombres dentro del agua, es decir que sólo soporta ese medio transitoriamente.

24

Exactamente hablando, la inspiración es un íncubo

psíquico, puesto que sólo es el recuerdo de los demás hombres transferido al poeta, una suerte de supervivencia de los muertos, a través de las generaciones, insólitamente despiertas en un individuo. La inspiración es un existir de otros en uno, una reminiscencia humana universal, hermanada a un sentimiento personal, momentáneo o remoto, la forma que el pasado tiene de estar presente, pues ningún pasado es un pasado absoluto; es la penetración del mundo en el hombre, es decir, en el poeta. Por eso es un íncubo.

Pero esto lo fijaremos con algún ahinco al estudiar la naturaleza del poeta, al describir su fisiología poética, si esto puede decirse, al hacer su historia natural.

SEGUNDA PARTE

EL JUEGO DE LA TECNICA

I

25. El "oficio" poético. — 26. Poesía y belleza. — 27. El "oficio", artificio de química. — 28. El caso Valery. — 29. Poesía y juego.

25

Cual en todas las artes, cual en todas las ciencias, cual en todas las actividades, tanto en las de la inteligencia como en las manuales, en poesía hay lo que llamaremos el "oficio". De un pintor que pinta bien decimos que tiene "oficio", y sabemos que al demostrarlo puede ser un gran pintor, pero también puede no serlo sin dejar de parecerlo en grado altísimo. Porque el oficio no es otra cosa que el dominio de los recursos formales, el cual suele alcanzar tal potencialidad que puede producir una emoción pareja a la determinada por el creador verdadero, por el nacido creador, el dotado, o sea el inspirado, y en ocasiones hasta sobrepasarla. Citaré un ejemplo cercano: Leopoldo Lugones. Pocos hombres han dado en América una sensación tan cabal de ser poetas, como Lugones. Más aún, en su patria, en la Argentina, se le tiene por un gran poeta. Sin embargo, si se examina su

obra con una buena lupa, se advierte que la poesía se halla ausente de ella. Tiene un enorme talento, es un gran versificador, no solamente porque sus versos son flúidos, bien medidos los regulares e imagineros los libres, sino por algo más que por las formas físicas del verso, por sus formas intangibles. Lugones conoce el valor de los adjetivos sorprendentes, de los vocablos especiosos, y pone a veces en un renglón una palabra con tal gracia que allí espejea y luce como un brillante en un dedo o una hilera de perlas en el sitio más adecuado para los collares. Pero ¿poesía? Ni siquiera la presintió, ni siquiera pasó a su lado.

26

Es urgente dejar establecido, ante todo, que la poesía no es obligatoriamente bella. Como ya lo hizo notar Edgar Pöe en *The Philosophy of Composition,* cuando se habla de la belleza no ha de entenderse "una calidad sino un efecto". Lo contrario, con toda exactitud, es la poesía. Es decir, la poesía sí es una calidad y no un efecto. La belleza, que intrínsecamente no existe, pues depende de causa y obedece a una reacción, a un grado tal o cual de reacción en el percipiente, puede emanar de la poesía mediante factores coadyuvantes, y éstos son los recursos de la expresión poética. Mas como los recursos de la expresión poética son invención del hombre y pertenecen a la jurisdicción del *arte,* pueden ser empleados por quienes poseen su secreto y dar así la ficción de aquélla. Tal es el caso del autor argentino, hombre de oficio.

Este *oficio*, que como hemos dicho finge, imita la poesía y, en ocasiones, admirablemente, es digno de ser comparado con los productos sintéticos de la farmacopea. La insulina de laboratorio no es la misma que la segregada por el páncreas, pero determina idénticos efectos. Unas inyecciones de propionato de testosterón reactivan al hombre agotado, puesto que ese cuerpo no es sino la hormona masculina producida por la química, y le dan una sensación muy persuasiva de la reconquista de su vigor, pero todo eso es ajeno a su naturaleza.

No digo, a pesar de ello, que los productos naturales sean forzosamente superiores a los artificiales o retóricos. Algunas veces es posible lo contrario. El arte de la florería ha progresado tanto que la naturaleza debe tenerle envidia, pues en los jardines no hay flores tan hermosas como las de trapo. Paul Valery ha sido estimado por alguien como superior a Mallarmé: no creo semejante cosa, pues el señor Valery realiza con arte y gracias a su talento lo que Mallarmé realizaba con espontaneidad y gracias a su inspiración, pese a quienes juzgan calculador y frío al autor de *L'aprés-midi d'un faune*.

28

El propio Valery ha confesado que ha escrito sus poemas sólo para demostrar por medio de su aplicación la exactitud de sus meditaciones sobre determinados problemas de estética. Invadió la zona poética a través del pensamiento y el verso fué en él una cosa accidental, sometida al control del espíritu crítico, del maravilloso

espíritu crítico que hay en el señor Valery. Si es verdad que de poeta y de loco todos tenemos un poco, me imagino cuál será la actitud del académico francés cada vez que asoma por su sesera el propósito de hacer versos: ha de poner en acción todas sus pericias en disciplina. No es hombre de entrar a escribir hallándose en paños menores. Ha de ir hasta su mesa de *trabajo* con pasos mesurados, ha de encender un cigarrillo, se ha de haber peinado previamente, lavado las manos y asegurado de que está perfecta la raya del pantalón. Mientras el poeta verdadero salta desnudo de la cama, o suspende su vestuario y coge la pluma cuando se disponía a calzarse el segundo zapato, Valery da la impresión del hombre que hace sus versos rigurosamente vestido de frac. Para él la función poética es como la de comer para esa gente que sólo acude al comedor en traje de etiqueta, aun hallándose en la intimidad de la familia.

Algún tiempo después, acaso arrepentido de haber hecho esa monstruosa declaración de su técnica, consistente en hacer poemas de acuerdo a conceptos prestablecidos, y la cual sería suficiente para negarle el título de poeta, Valery afirma: *Cuando las circunstancias me condujeron o recondujeron tardíamente a escribir, cuando me dediqué de nuevo a componer poemas, sucedió que las ideas, los métodos, el sistema de pensamiento que se me habían hecho esenciales no pudieron aparecer y obrar en mi operación de escritor* [17].

En el pasado y en el presente su técnica halla refutación; en el porvenir no ha de faltarle. Rousseau, el gran Rousseau, el padre nuestro que no está en los cielos, según he dicho en otra ocasión, parece rebatirla por anticipado cuando en sus *Confesiones* escribe: *Se ha supuesto que yo podría escribir por "oficio", como todas las demás gentes de letras, siendo así que no puedo escribir*

17. Citado por Duval en *La poésie et le principe de transcendance.*

sino por pasión. El joven de la Tour du Pin, incendiado por el fuego religioso de la poesía en que quiere vivir, dirá ¿acaso enfrentándose con Valery?: *Algunos buscan y celebran el frío como el estado más inteligente; yo mismo lo he conocido y me ha gustado; yo mismo lo he recomendado cuando desconfiaba del entusiasmo; no se debe volver a él, que era un tentador en tiempos revueltos; en cambio, yo trato de dar entusiasmo y a quien lo pierda le suplico no cantar* [18].

Valery, a la larga, no discípulo sino alumno de Pöe, se propone alcanzar el estado de serenidad colocándose una bolsa de hielo en la inteligencia, no ya sólo en la cabeza, es decir, proscribiendo el entusiasmo y aceptando el imperio de la razón; pero parece no haber entendido la lección de su profesor, pues éste lo que condena no es el entusiasmo sino la pasión y aun proclama categóricamente que la poesía es imposible sin la excitación del alma: *Me veo forzado a comunicar mi concepción del Principio Poético. Ha sido mi propósito sugerir que, mientras dicho principio es, estricta y simplemente, la humana aspiración a la Suprema Belleza, la manifestación de tal principio se encuentra siempre en una* elevada excitación del alma, *por completo independiente de la pasión, que es la intoxicación del corazón, o de la verdad, que es la satisfacción de la razón* [19].

29

Así se explica que Valery admita para la poesía la calificación de "juego". Ella es, precisamente, lo contrario, y quien de veras la estime no dejará de sentir la impre-

---

18. PATRICE DE LA TOUR DU PIN. — *La vie recluse en poesie.*
19. EDGAR ALLAN POE. — *The Poetic Principle*, en la selección de sus *Works*, editada por Chatto and Windus, de Londres.

sión de que se la ha ofendido. Esto aun en el caso de que se encierre en esa palabra un concepto de elevada jerarquía espiritual y no el de simple entretenimiento, según quieren los filósofos que, como Huizinga, ven lo lúdico aun en las más eminentes actividades del hombre.

Pero ellos, por mucho que sutilicen al respecto, no dejan de reconocer tácitamente que la idea "juego" comporta una actitud intrascendente, dijérase liviana. Lo prueba el hecho de que, cuando se ven urgidos a señalar su antítesis, no encuentran un vocablo más justo para oponerle que "serio". El "juego" y "lo serio" son, en tales trances, el norte y el sur, los polos positivo y negativo de su pensamiento.

Nadie ha logrado exprimir con tanto provecho la noción de lo lúdico como Huizinga. Su libro *Homo Ludens* es el trabajo más exhaustivo del tema de cuantos hayan llegado a mis manos. Para él, casi no existe diligencia humana que no sea juego. Juegos son la cultura, el derecho, el arte, el lenguaje y hasta la guerra. ¿Cómo había de dejar a la poesía fuera de su círculo? Dos capítulos de su obra están consagrados a la defensa de dicho principio.

Quien se ocupe de los orígenes de la filosofía griega, en su conexión con las primitivas porfías sacrales de sabiduría, tiene que moverse necesariamente en la frontera entre las formas de expresión filosófico-religiosas y los poéticas. Por eso es conveniente ahora que preguntemos por la naturaleza de la creación poética. En cierto sentido, esta cuestión constituye el tema central de una explicación acerca de la conexión entre juego y cultura. Pues mientras que la religión, la ciencia, el derecho, la guerra y la política parecen perder gradualmente, en las formas altamente organizadas de la sociedad, los contactos con el juego que los estadios primitivos de la cultura manifiestan tan abundantemente, la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su

casa. Poiesis *es una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él las cosas tienen otro aspecto que en la "vida corriente" y están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. Si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa. Para comprender la poesía hay que ser capaz de aniñarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. Nada hay que esté tan cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía, tal como Vico la comprendió y expresó hace más de doscientos años* [20].

Es la concepción de la epifanía poética la que lo impulsa a sacar semejantes conclusiones; lo lúdico se le presenta como característico en los pasos iniciales de la poesía:

La poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, pero, en su carácter sacro, este juego se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión. Ni que hablar, todavía, de una satisfacción consciente de un deseo de belleza. Este permanece desconocido para la vivencia del acto sagrado, que se expresa en forma poética y que se siente como prodigio, como embriaguez de la fiesta, como arrobo. Pero no sólo se presenta en esta forma, porque, al mismo tiempo, la actividad poética se trueca en juego de sociedad alegre y arrebatador y en las animadas competiciones de los grupos de la sociedad arcai-

---

20. J. HUIZINGA. — *Homo Ludens.* (Traducción de Eugenio Imaz).

ca. Nada ha fecundado tanto la capacidad de expresión poética como la aproximación de los sexos en formas alegres, cual tuvo lugar en las fiestas de primavera o en otras fiestas de la tribu [21].

Si analizamos la idea rectora del filósofo alemán para construir el edificio de su vasto sistema y queremos traducir en pocas palabras la diferenciación que hace entre los dos antagonismos o rivalidades en que lo funda, advertimos que para él "juego" es, en última instancia, todo aquello en que intervienen la competición y el sometimiento implícito a determinadas reglas. Sigámoslo unos momentos en la exposición de su teoría, en relación al asunto de nuestra preocupación:

Existen diversas formas de poesía: formas métricas, estróficas, recursos poéticos como la rima, cambios de estrofa y estribillo, formas de expresión como la dramática, la épica y la lírica. Por muy variadas que sean como formas, las encontramos repartidas por todo el mundo. Lo mismo puede decirse de los motivos poéticos y de la comunicación por relato en general. Existe un gran número de ellos, pero se presentan en todo lugar y en todos los tiempos. Tales formas y motivos nos son tan comunes que su existencia nos parece natural y pocas veces inquirimos la razón de que sea así y no de otra manera. La razón de esta amplia uniformidad de la expresión poética en todos los períodos conocidos de la convivencia humana parece que debe buscarse, en una parte esencial, en el hecho de que esta manifestación de la palabra creadora de formas arraiga en una función más vieja y más originaria que toda la vida cultural. Esta función es el juego.

Enumeremos de nuevo las que nos parecen características del juego. Se trata de una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido,

21. Ibídem.

en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales. El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebato y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego, a su vez, sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimientos de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono.

Apenas se puede desconocer que todas las actividades de la formación poética, la división simétrica del discurso hablado o cantado, la coincidencia de rimas, el ocultamiento del sentido, la construcción artificiosa de la frase pertenecen, por naturaleza, a esta esfera del juego.

No solamente en la forma exterior del discurso existe una conexión entre poesía y juego. De manera igualmente esencial se nos presenta en las formas imaginativas y en los motivos, y en el modo en que éstos operan y se expresan. Ya sea que se trate de imágenes místicas o de imágenes éticas, dramáticas o líricas, de sagas arcaicas o de novelas contemporáneas, la finalidad consciente o inconsciente es siempre la de provocar, mediante palabras, una tensión que hace presa en el lector o en el oyente. Siempre importa conseguir un efecto. Y siempre el substrato es una situación de la vida humana o un caso de sensibilidad humana apropiados para comunicar la tensión a otros. Pero sucede que no hay demasiadas situaciones de este tipo. En el sentido más amplio se trata, en su mayor parte, de situaciones de lucha o de amor, o de ambas a la vez.

Como una competición que casi siempre se verifica con el propósito de superar a un rival, apenas si podemos distinguir la poesía arcaica de la lucha con enigmas místicos o alambicados. Así como la competición enigmática da origen a la sapiencia, así el certamen poético origina la bella palabra. Ambos son dominados por un

sistema de reglas de juego que condiciona los conceptos artísticos y los símbolos, ya sean sagrados o solamente poéticos; la mayoría de las veces son ambas cosas. La competición enigmática y la poesía suponen un círculo de iniciados que entienden el lenguaje especial que se habla. La validez del resultado depende, en ambos casos, de que concuerde o no con las reglas del juego. Es poeta quien puede hablar el lenguaje artístico. El lenguaje poético se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en determinadas imágenes que no todo el mundo entiende. Todo hablar es una expresión de imágenes. El abismo entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino con la chispa de lo figurado. El concepto encapsulado en palabras tiene que ser siempre inadecuado a la fluencia de la corriente vital. La palabra figurada cubre las cosas con la expresión y las transparenta con los rayos del concepto. Mientras que el lenguaje de la vida ordinaria, en su calidad de instrumento práctico y manual, va desgastando continuamente el aspecto imaginativo de todas las palabras y supone una autonomía en apariencia estrictamente lógica, la poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje.[22]

Por lo transcripto se advierte que, de acuerdo a la estimación corriente o vulgar de la poesía, de la que participa Huizinga, éste podría tener razón. Pero sostengo que la poesía tiene otras funciones, otras gestiones, y a demostrarlo tiende el presente tratado. La naturaleza de ella queda descripta —si se puede usar este término para referirse a una entidad inasible e intangible— en el transcurso de este libro y en especial en la parte dedicada al estudio de su "ser". No obstante, en urgencia de inmediata, perentoria y aun temprana refutación, conviene destacar su condición de valor inma-

22. Ibídem.

nente, fatal, es decir, no inventado, su categoría de *esencia,* de consubstantividad del ser humano, o más bien de cierta persona humana, del poeta. De donde viene el que se la *realice* por mandato, sin interés próximo o subalterno, o sea sin posibildades de competición, que es acto volitivo y supone casi siempre premeditación.

En cuanto a que esté sujeta a reglas, ya desde las primeras páginas tengo asegurado la inexistencia de ellas, por efecto de su ineficacia o su informalidad permanente, sostengo que carece de técnica. Huizinga parece no haber captado el sentido real de la poesía, por lo menos de la poesía actual, que recién empieza a ser la verdadera. Pues esta pertenece a "lo serio", a cuanto hay de más serio en la vida.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
OUZCO

II

30. Coexistencia de inspiración y oficio. — 31. Mecánica funcional. — 32. Confidencias personales. — 33. Desorden de construcción. — 34. El azar como norma.

30

El oficio y la inspiración pueden coexistir en el poeta, y es mejor que coexistan, pues en tal caso la obra sale ganando. Ya Horacio se preguntaba y respondía: *¿Es la naturaleza o el arte lo que hace grandes a los poetas? Sobre esta cuestión a menudo debatida, he aquí cuál es mi sentimento: sin la fecunda inspiración, el estudio es impotente, y el genio no puede dar nada sin el estudio; pero ambos tienen necesidad uno del otro, y entre los dos, estrechamente unidos, conspiran al mismo fin*[23]. Desde luego; mas el primero, el oficio, se hace presente cuando la segunda, la inspiración, ha desaparecido. El poeta es comparable a un avión con un solo comando:

---

23. HORACE. — *Art. Poétique*. (Traduction de M. Taillafert).

si se apodera de él la inspiración, el oficio deberá esperar a que lo abandone para tomarlo y entonces dirigirlo. La tarea del hombre, su actitud más honrada, consistirá entonces en impedir que el oficio ejerza su misión en forma que pudiera adulterar el fruto de la inspiración. Pero el oficio es necesario.

31

El poeta —me pongo todavía a mí mismo como ejemplo— escribe sin control. Las líneas salen de su pluma atropellada, veloz, vertiginosamente; repite muchas veces una sola imagen, un solo giro, y a veces con idénticas palabras, sin variar una coma. Recuerdo, como si lo estuviera viendo, que el día que compuse *El Compañero* me sorprendí de repente escribiendo por trigésima vez, o acaso más, los siguientes versos:

A la manera del piano que suena cuando lo agitan es este poema.

Sale tocando para afuera lo que tocado está bien adentro.

Había llenado tres, cuatro cuartillas, con sólo esos renglones, cuando de pronto, y no sé a causa de qué, pues mientras escribo jamás leo lo que voy escribiendo, advertí que me repetía. Era como esos discos que, por tener una roturilla en el centro de los mismos, renuevan incensatemente la música grabada en la última circunvalación de su rayado hasta llegar al desperfecto.

32

Yo, sin ir más lejos, soy un poeta con inspiración y

con oficio. Mi forma de escribir es digna de ser relatada. Tomo la pluma y lleno diez o más hojas con trescientos, con quinientos, con mil versos, muchos de los cuales son sólo repeticiones o explicaciones de los otros. Para esto me he encerrado previamente con llave, he corrido las ventanas y he encendido la luz eléctrica, aunque sea día y brille afuera el sol. Interrumpo el timbre de mi puerta par no sentir los llamados y descuelgo el teléfono, si lo tengo en mi habitación. En cuanto empiezo a sentirme invadido por el deseo de crear, trato, en lo posible, de evitar el aire, los ruidos, todo cuanto venga del exterior. Luego escribo, y mientras escribo sufro y sudo, sudo a torrentes, me duele la cabeza, tengo escalofríos, los pies se me ponen helados, siento agitado el corazón. (Nada quisiera tanto como no segregar poemas, pues el hacerlo es mi mayor tortura. Mas no sé por qué me dejo llevar por la tentación). Y bueno, generalmente, tres o cuatro días después de haber dejado de *producir,* leo mis originales y me pongo a *escribirlos*. Ensamblo ideas, refundo imágenes hasta poner dos o tres en un solo verso, corrijo, cambio palabras, reduzco, altero el orden y sobre todo borro, borro, borro mucho. Al final de tales operaciones, de esos trescientos, de esos quinientos, de esos mil versos, sólo quedan en pie quince, veinte, cincuenta. Y tal es la versión definitiva de los poemas que publico [24].

33

No ignoro cuál es el criterio profesoral al respecto. En cuantos libros han escrito sobre la poesía los sabios oficiales, los filósofos que se sienten obligados a ocuparse también de la poesía, para no dejar una alta especu-

---

24. *Presumo posible que otros escriban en la misma forma. Pero lo creo difícil, especialmente por dos detalles que juzgo necesario comunicar a mis lectores.*

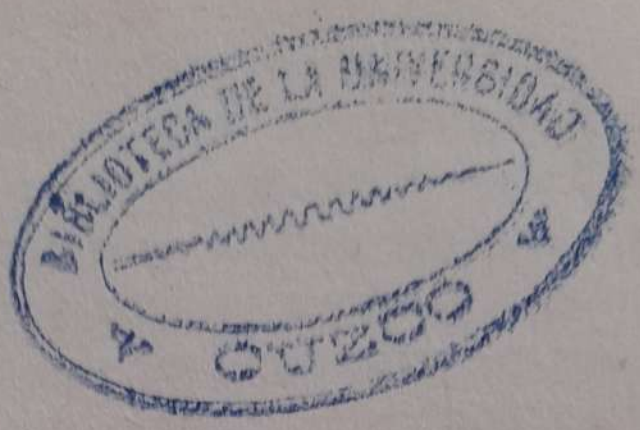
lación sin su visita, se lee la afirmación de que el poeta no puede substraerse a las leyes generales de la construcción, según las cuales un edificio se alza poniendo piedra sobre piedra y comenzando por la base. Pues bien, esa es una aseveración gratuita y falsa.

La poesía, en su condición de materia espiritual, no está sujeta en modo alguno a las leyes generales de la construcción. Debe suponerse la imposibilidad de erigir el octavo piso de una casa si no se ha levantado antes los siete primeros; pero el poeta, cuando se halla en trance, puede comenzar por el fin; el último de los versos que le dicta la fiebre, o sea la inspiración, puede ser el primero del poema cuando da intervención al oficio, es decir a sus conocimentos de la técnica poética. Del acoplamiento del renglón que escribiera en cuarto lugar con el lanzado horas después de incesante labor, pongamos por caso, puede surgir una imagen maravillosa.

Hallándome, hacia fines de 1931, de paso por Santiago de Chile, recibí un día la visita de dos poetas peruanos: José Santos Chocano y Alberto Guillén. La conversación recayó de pronto en el tema de los procedimientos literarios. Ellos expusieron los suyos, más o menos coincidentes, y, en especial Guillén dejó constancia de que sus trabajos iban a la imprenta tal como salían de su pluma, entendiendo así sentar plaza de poeta fácil, dotado de fluidez, de soltura. Cuando les referí mi manera, ambos quedaron perplejos, quizá pensando que yo era un anormal, un semialienado. Chocano, luego, expresó con claras palabras su asombro por mi método de elaboración, por mi técnica, diré, si bien encontró la cosa enteramente verosímil. En otras entrevistas, Chocano, que jamás alcanzó a entender por completo algunos poemas de Descripción del Cielo, *me dijo explicarse así lo que él llamaba mi "nebulosidad" u "obscuridad". La conducta de Guillén fué bien distinta: se le iluminaron de súbito los ojos, una curiosa alegría lo invadió y todo él se puso radiante. Es que había entrevisto la posibilidad de insistir en una socorrida costumbre suya, una de las que mejores resultados le habían dado siempre: la de plagiarme. Tal cosa la comprendí sólo unos meses más tarde, cuando leí una suerte de reportaje que le hicieran en Arequipa, a su llegada, y en cuyo transcurso refirió como propio de él mi sistema de trabajo. Pues hasta en eso, en el detalle, en lo insignificante, me copiaba el pobre Guillén. No creo que haya muerto de tifoidea u otra enfermedad vulgar: debe haber muerto de hidalguitis crónica.*

34

También es posible que el poema irrumpa en orden y ya en limpio, sin lugar a enmiendas ni afeites, pero eso sólo sería fruto del azar. Porque el azar es el ambiente en que el poeta verdadero escribe. Jamás piensa un asunto, jamás lo delibera previamente, so pena de recibir una sorpresa. Si se sienta para pergeñar un elogio de las alas y se deja conducir por su fuego interno, por la inspiración, al terminar su trabajo puede encontrarse con un poema relativo a la quinta pata de las sillas de cuatro patas. Cuando obedece a su pensamiento, elabora sus ideas con material poético, pero no hace poesía precisamente. De tal calidad son los poemas escritos con un propósito determinado; de tal calidad es la poesía "dirigida", la cual no es poesía, en buena cuenta.



III

35. Vuelo, velocidad, vértigo. — 36. El verso auténtico; novelas en verso. — 37. Facilidad o antipoesía. — 38. Peligros del verso regular espontáneo. — 39. Operación interior previa. — 40. Influencia del ambiente. — 41. Importancia de la técnica.

35

Reconocido como imperioso el proceso psíquico de la inspiración, es explicable que ésta no consienta ataduras formales, como la rima y el ritmo, pues dicho imperio es de dentro a fuera, del estímulo sobre la reacción. Por otra parte, ha adquirido patente de conocimiento comprobado la alusión del vulgo al "vuelo de la inspiración", metaforizándola así en jerarquía de ave. Y ¿quién negaría que el ritmo y la rima traban el libre ejercicio de las alas?

Nadie, en estado de inspiración, puede escribir versos regulares sino por accidente, porque cualquier pérdida de tiempo, cualquier dificultad, ocasionada principalmente por la rima, daría lugar a que se perdieran, a que no fueran recogidos en el papel, decenas o centena-

res de dictados de la inspiración. Porque ella es reina de velocidades y deja atrás cualquier prontitud de la mano, no obstante que ésta, durante el magno episodio, adquiere una celeridad desacostumbrada. No sé cuál es el record de los dactilógrafos profesionales; yo escribo a máquina con bastante rapidez, a razón de unas sesenta a ochenta palabras por minuto, mas nunca he intentado escribir poemas a máquina, seguro de que ésta no sabría correr tan de prisa como mi mano. Quien pudiera filtrarse en mi habitación cuando soy atacado por el misterio y viese cómo marcha mi pluma sobre las cuartillas se pegaría un susto mayúsculo. Debo hacer entre doscientas y trescientas palabras por minuto. Sé que esto parecerá inverosímil a los ignorantes, pero quienes hayan asistido a alguna sesión de espiritismo y hayan observado la vertiginosidad con que camina la mano del medium escribiendo bajo el mandato del espíritu presente, quizás alcancen a tener noción de lo que a mí me ocurre.

36

La rima y el ritmo, dije, estorban la acción de la inspiración. Son sus camisas de fuerza. Y contundentemente afirmo que ningún poeta poeta, es decir un inspirado, puede escribir versos regulares de primera intención; tiene, por fuerza, que escribir versos "naturales" [25]. Alguien se preguntará cómo soy autor, entonces, de algunos poemas regulares, nada menos que de sonetos muy estimados. La respuesta es sencilla: esos poemas los escribí primeramente en versos naturales; luego, a

25. Entrecomillo este vocablo sólo para llamar la atención del lector y advertirle que más adelante explico la calidad del "verso natural".

base de *oficio*, les dí forma, los medí como un sastre a su cliente y los endecasilabé o los alejandrinicé [26].

Nuevamente aseguro que ningún poeta poeta puede escribir versos de otra manera. Y quien diga lo contrario, miente. Desde luego, aseguro de nuevo también que ha habido muy pocos poetas inspirados en el mundo, aunque muchos den impresión de tales. Homero, Virgilio, Milton, por ejemplo, no son clasificados por mí como poetas: fueron novelistas expertos, por intuición acaso solamente, en ciencia o arte poética, que emplearon recursos poéticos para escribir esas admirables y entretenidas novelas que son *La Ilíada, La Eneida* y *El Paraíso Perdido*. Pero Pöe que, él sí, fué un poeta auténtico, confesó haber escrito en prosa, en lo que él llamara "prosa' y no era tal sino lo que yo llamo "versos naturales", el más célebre de sus poemas, *El Cuervo*. Y Blake, y Baudelaire, y Rimbaud, y todo poeta al cien por cien, deben haber escrito en esa "prosa" los poemas que luego convirtieran en versos regulares. Sólo que a muchos les falta valor para confesar su procedimiento, temiendo que, precisamente, les quiten el título de poetas por esa causa.

37

Preñado de señales está el suceso de que en los poetas poetas el óbice, o pujo, sea un aparejamiento de la producción, o parto. Hugo llenaba cuartillas de versos

---

26. Referencia exclusiva a los sonetos *La existente del tiempo-todavía (Actitud de los Años), Continuidad y Hombre vegetal (Dimensión del Hombre)* y *Pegaso sin alas, verdadero*, poema en alejandrinos, incluído en el último de los libros citados en paréntesis. Hay muchas piezas en verso regular, o todas, en mis libros de muchacho, escritas directamente así; pero por esas épocas era un esclavo de las formas, no un favorecido de la poesía, sólo había en mí indicios o síntomas de poeta.

A título de curiosidad doy una muestra, algo depurada ya, de la versión

con mucha facilidad, pero sólo cada quinientos de ellos hay uno impregnado de poesía. Browning era copioso, mas, y que me perdonen los ingleses si todavía lo aman, era sólo un burgués, perfecto hasta en sus incorrecciones

---

primaria de mi poema *Hombre vegetal*, que después decidí transformar en soneto, el que también incluyo para facilitar las comparaciones consiguientes. Se verá cómo algunas traiciones al texto de la inspiración fueron impuestas por las exigencias de la rima y cómo algunas imágenes y la prístina emoción del todo fueron sacrificadas en provecho del efectismo, cosa que no habría ocurrido si los retoques hubieran sido hechos conservando al poema la forma de versos naturales en que fué exonerado. He aquí el original y su vaciado:

Siento un árbol en mí, oh no, yo soy este árbol
cuyos brazos se agrandan en la ambición de sostener al cielo.
Como enormes raíces, mis ramas se han metido en la entraña del aire,
¡nadie podrá arrancarlas sin desgarrar el aire!

Vivo en aire de tierra.
¡Aire de tierra!
Aire de tierra en el que estoy arraigado como el pulpo que arraiga sus tentáculos en una tierra de agua.
Si soy un árbol ¿por qué no me he de sentar a la sombra de mí mismo?

¿Por qué esas hojas para los otros y nada para mí, que estoy más cerca de mí propio?
Yo gozaré de mi frescura, me anegaré en su manto, a la manera del surtidor que a quien refresca primero es al agua.
¡El surtidor, un árbol líquido!
Así veré llover el tiempo llenando el pozo de mí mismo,
un pozo en que las horas caen en anchos círculos concéntricos,
para volver a ser otra vez tiempo.

Yo soy un árbol, pero un árbol es además antena, intermediario entre el cielo y la tierra.
Los mensajes del cielo los recibo en las manos de mi copa;
los mensajes terrestres me suben desde el fuego central, trepando por mi tronco,
subiendo por mis ramas mezclados con mi savia,
y esos mensajes yo los doy al mundo en mi canto de pájaros
y en mi verde, este verde que todo lo contagia de esperanza.

Ahora, he aquí el vaciado:

Soy un árbol; sentado hoy a mi sombra
veo caer las horas en el suelo
del sinreloj de impávido desvelo
cuyas cifras se sabe y no se nombra.

nes, palabrero, poeta externo, o sea el antipoeta por excelencia. Leopardi, en cambio, poeta de los pies a la cabeza, sufría como un primerizo en el engendro poético, aunque fuera lato hasta lo incoercible en la prosa lisa. Por su parte, Leopardi, también escribe los poemas en prosa y más tarde los versifica, usando una técnica —preciso es confesarlo— algo memorativa de la mía particular, según refieren todos sus biógrafos [27].

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CUZCO TESORERIA

38

No debe descartarse, sin embargo, la contingencia de que algún poeta verdadero, hallándose realmente inspirado, tenga el hábito de escribir versos regulares. Para eso debe someter su inspiración al control de su inteligencia, de su *oficio*. Rechaza cuantas cosas le insufla la inspiración en desacuerdo con sus gustos personales, con su preconcepto estético; va ciñendo el dictado interior

---

A mi pasión cuando su ardor me asombra
le doy esta frescura, este consuelo
de ramas arraigadas en el cielo
y me lluevo yo mismo alguna alfombra.
De tanta espera es verde cuanto ocurre
y mi savia entre pájaros transcurre
mientras su orquesta por el aire yerra.
Pies y cabeza, todo me asegura,
por la copa, emisario de la altura;
por las raíces, afirmado en tierra.

27. Leopardi no tiene nada del poeta de profesión, que se acomoda a cualquier tema y a quien tienta toda ocasión. Este mismo hombre al que sólo basta anotar las reflexiones de su espíritu, cuando trabaja, para llenar volúmenes con una naturalidad casi irrisoria, se siente desprovisto si quiere componer versos. Es preciso que espere la inspiración, como la Sibila esperaba al dios. A menudo tentó escribir piezas de circunstancias: no lo pudo jamás, dándose cuenta de que era reacio a ese género de ejercicio. Cuando viene en acceso, por el contrario, ve todo de golpe, así la idea general del poema como la disposición de las partes. Ese frenesí, como la llama, no dura sino algunos minutos: se apresura a escribir bajo el dictado de la voz misteriosa que habla en él mismo; no se toma tiempo para construír lógicamente sus frases interminables; se contenta con indicar, febrilmente, el incentivo de desarrollos futuros; así ayudada la memoria, sabrá rencontrar lo que le apareció durante

a las exigencias del metro y la terminación de las puntas y por fin obtiene así una suerte de felicidad al darse cuenta de que su obra está redonda. Pero entre tanto, ha desperdiciado multitud de elementos que la inspiración le servía a manos llenas o ha sido culpable de que las entregas de la inspiración fueran muy limitadas, desentusiastas, como podrían serlo, como lo son, las de una mujer que, al sentir las resistencias del hombre al desenfreno sexual que ella desea, se da a él, sí, pero se da sin ganas, no obstante de que al principio era toda ardor. En tales situaciones ¿posee de veras el hombre a la mujer o es una sombra de ella lo que posee? En tales situaciones ¿la obra del poeta es fruto de la inspiración o es sólo un atenuado reflejo de la misma?

39

Aun queda por hacer otro distingo. Ha de haber poetas que, encendidos por el fuego secreto, toman la pluma para escribir, presas de una agitación y un trastorno de su salud semejantes a los fenómenos descriptos en páginas ya leídas y exportan de sí en pocos minutos un poema hecho en versos regulares y perfectos, quizá un soneto. Naturalmente, dan por cierto que estuvieron inspirados en aquel instante, pero quizás se equivoquen. quizás la inspiración acudió a ellos en días anteriores, sin que se dieran cuenta, y acaso el poema se fué manufacturando en su subconciencia, habiendo sido la otra operación un simple acto mecánico de transferir al papel lo que en su debido tiempo fué dictado por la inspira-

---

la crisis. Después deja reposar el borrador; se ve forzado a esperar aún, y esa espera puede durar varios meses. Sólo entonces aparece la forma métrica, que elabora lentamente.

PAUL HAZARD. — *Giacomo Leopardi.*

ción y luego acondicionado por el *oficio* al margen de la conciencia ostensible [28].

40

También podría decirse que el poeta, sin darse cuenta, escribe lo que otros pudieron escribir antes que él, pero que no escribieron por motivos quizás ajenos a su voluntad. En tal caso sería nada más que una especie de antena a caza de ondas sin paternidad jurídica. No sé dónde he leído una teoría por el estilo, que, por otra parte, tendría principio de confirmación en la conocida frase popular de que una cosa, una idea, ¿y por qué no un poema? digo yo, "está en el ambiente". Esa posibilidad ha sido negada, y eso es mucho en su contra, por Bergson: *Cuando un músico compone una sinfonía, ¿su obra era posible antes de ser real? Sí, si se entiende por eso que no habría obstáculo insuperable en su realización. Pero de ese sentido negativo de la palabra se pasa sin parar mientes a un sentido positivo: se pretende que toda cosa que se produce, habría podido ser percibida antes por algún artista suficientemente informado, y que ella prexistía así, bajo forma de idea, a su realización; concepción absurda en el caso de una obra de arte, pues desde que el músico tiene la idea precisa y completa de la sinfonía que hará, su sinfonía está hecha. Ni en el pensamiento del artista, ni, con más razón, en*

---

28. Puede suceder que la experiencia poética se acumule en el alma, que no sabe nada de ella, como una gran reserva disponible, y cuya presión quede aún sin efecto determinado. Bastará entonces una ocasión exterior cualquiera, una forma arrojada en el papel, una mancha, una palabra, rompiendo las barreras, para que la masa se precipite por la fisura y tome figura al precipitarse. Esta inspiración de apariencia fortuita es inspiración verdadera, porque emana de las aguas profundas de una creación verdadera, poco a poco acumulada, y cuyo potencial puede ser elevado.

JACQUES MARITAIN. — *Situation de la Poésie.*

ningún otro pensamiento comparable al nuestro, así fuera personal o así fuera simplemente virtual, la sinfonía no residía en calidad de posible antes de ser real[29].

La inspiración no es todo en el poeta y ella sola no basta para salvar una obra. Si no es seguida por una adecuada labor de técnica literaria, de sentido estético, de oficio, en una palabra, corre el riesgo de perecer, si no en sí misma, al menos ante la estimación de los hombres. Tal es el caso de Victor Hugo. Hugo, sin duda, fué un inspirado, un gran poeta inspirado, que hasta producía bajo las mismas condiciones o trastornos de la normalidad que acompañan a la inspiración, según se desprende del libro que Daudet ha dedicado a su vida[30]. Pero tenía un mal gusto glorioso, carecía de todo sentimiento de pureza estética, ignoraba los buenos efectos del control, los suaves goces de la medida. En su obra es preciso entrar como en una selva, derribando saucesillos y matorrales para encontrar allá, a las perdidas y en el fondo, una madera preciosa.

29. HENRI BERGSON. — *La pensée et le mouvant.*
30. LEON DAUDET. — *L'existence tragique de Victor Hugo.*

TERCERA PARTE

ESTRUCTURA DE LA RIMA

I

42. La rima como freno de la inspiración. Su dañosidad fisiológicamente comprobada. — 43. Acción de los sentidos.

42

El debate sobre la rima no puede darse por agotado mientras haya poetas que la empleen y con nuevos argumentos se le opongan sus enemigos. Yo soy uno de éstos. De todos los elementos que causan estragos a la poesía ninguno me parece más oneroso que la rima, a causa de que en rigor no tiene otra misión que la de desvirtuarla. He de decir por qué.

Quienes escriben versos directamente en estado de inspiración, dado el caso de que pertenecieran a ese tipo de poetas inserido en el capítulo respectivo, han de sentir en la rima al más atroz freno de ella. Por sólo ésta no pueden llegar al estado de delirio, dicho sea con palabra de Aristóteles, imprescindible en la creación poética, porque la rima es una cadena atándolos sin tregua a concesiones y a intereses subalternos. Se su-

man por docenas los tratadistas que le han dado por eso el mote de yugo. Sin embargo, no es ese el peor reproche que le hago, no obstante de ser muy serio, ya que, como he escrito páginas atrás, la inspiración es muy veloz por naturaleza y a causa de las forzosas detenciones impuestas por la búsqueda del consonante puede perderse buena parte de sus dictados y ella misma amenguar los grados de su temperatura.

La dañosidad de la rima es mucho más grave, como que puede ser probada de acuerdo a las leyes de la ciencia fisiológica. Está demostrado que los sentidos trabajan simultáneamente sólo en forma relativa. Mientras comemos, podemos escuchar una música o un discurso, tocar un objeto, aspirar perfumes y contemplar las cosas que nos rodean, pero en realidad ni gustamos, ni oímos, ni palpamos, ni olemos, ni vemos con la total capacidad de cada uno de esos sentidos. Este es un hecho tan innegable que, considerando que la digestión de los alimentos incoa en la masticación y aun en el mero transporte de ellos a la boca, los médicos aconsejan no leer durante las comidas para no dificultar las tareas de aquélla. Tal apotegma está justificado por el hecho de que el funcionamiento de los sentidos está regulado, aunque parezca extraño, por un factor psicológico, que es la atención. Para obtener provecho de las substancias nutritivas es preciso poner el máximo de atención en que las ingerimos. Cuando va a requerirse el mayor rendimiento de un sentido parece que automáticamente diéramos orden de paralizarse a los restantes. Quizá no acontece una total abolición de los mismos, pero sin duda quedan en suspenso, su actividad sufre las consecuencias de una moratoria, como los pagos comerciales en las épocas de angustia económica. Y es que en trance de angustia se pone el sentido que recibe una exigencia perentoria y tamaña de la volun-

tad. Los otros, entonces, intentan ayudarlo, aunque el ojo no huele ni habla el oído, y colaboran en una pronta y eficaz satisfacción de las necesidades de aquél con una suerte de receso de sus funciones específicas, para desempeñar en lo posible una misión similar a la del urgido. La acción de un sentido la adquieren los demás por una suerte de extraña ósmosis, diremos así.

43

La inmanente sabiduría popular confirma estas premisas cuando, verbigracia, refiriéndose a una persona arrobada por una partitura musical, dice de ella que "escucha con todo el cuerpo". No por carencia de ejemplos han de quedar sin persuasión mis lectores. Cuando en una reunión de mujeres se percibe un olor más pronunciado y exquisito que los usuales, todas se miran tratando mutuamente de descubrir a su poseedora, y eso no con la esperanza de ver un gesto delator en alguna, pues de sobra se sabe que en tales sucederes la elegante discreción es automática, sino más bien porque la vista asume una función captativa de los perfumes, como queriendo socorrer al olfato. A veces, al escuchar un discurso, miramos fijamente al orador, cual si igualmente con los ojos lo oyéramos. Pero también suele ocurrir lo contrario: nos amputamos, diré así, ciertos sentidos para aumentar la solvencia de otro, y por eso solemos bajar los párpados para comprender mejor una lectura que se nos hace o escuchar con mayor gozo el llanto de los violines.

Y bien, siendo la rima un elemento musical cuya penetración al organismo humano se opera mediante el oído, la presencia de ella en el verso obliga necesariamente la completa atención de este sentido, con grave

perjuicio de aquel con el cual hacemos nuestra a la poesía.

Pero hay un sentido, un otro sentido, por el cual ella se moviliza y con el cual los hombres perciben el trabajo de los poetas.

II

44. Inopia de la fisiología. — 45. El sentido particular de la poesía. Su bautizo. — 46. Primeros indicios del fenómeno. — 47. La palabra no es la palabra; la palabra interior. — 48. Convencionalidad de los idiomas. — 49. Porvenir del lenguaje poético. — 50. "Parole", "mot" y "vocable".

44

No faltarán quienes piensen que es demasiado gratuita mi afirmación de que la poesía ha sido mal definida y es más gratuita todavía la afirmación, que también hago, de que, por el camino por el que se camina en este orden de ideas, no podrá alcanzarse jamás un cabal conocimento de aquélla. El mismo hecho de que la humanidad sea tan vieja como es y aún no se tenga una noción exacta de la poesía y ni siquiera de sus elementos, puesto que nadie ha podido dar hasta hoy una definición científica, concreta y sobre todo invariable del verso, es prueba de que una determinada cantidad de razón no me falta y justifica mi pretensión —así como la de cualquier otro que la tuviera— de intentar dar al problema una solución positiva.

El nudo gordiano de la cuestión paréceme residir en un desvío, o insuficiencia, diremos así, de la ciencia fisiológica. No se sabe con certeza qué es la poesía y no ha sido posible ponerse de acuerdo sobre lo en qué consiste el verso, porque se ha estado creyendo, porque se cree aún que la poesía es para ser oída o leída, es decir que los órganos por donde penetra son el oído y la vista.

45

Sostengo que ni la vista ni el oído conducen al alma la poesía. Mucho menos, por supuesto, cualquiera de los restantes sentidos vulgares de la sabiduría corriente. Un otro sentido tenemos para percibir la poesía, aunque la ciencia no nos lo haya dicho ni haya hecho nada para individualizarlo. Para él propongo el nombre de *tensión,* y su existencia la juzgo ineludible tanto en quien da como en quien recibe, siendo susceptible de un desarrollo mayor o menor, de idéntica manera que los otros, todos los cuales se afinan o se atrofian, según sea la frecuencia de su ejercicio.

El oído, que nos pone en contacto con la poesía cuando se nos lee un poema, o la vista, que establece ese mismo contacto cuando con nuestros propios ojos lo leemos, en rigor no nos ponen en contacto con ella. El sentido que a ella nos acerca es la tensión, de cuya existencia no tenemos noticia, empero. Hay un mecanismo sensorial, que pudiéramos llamar vegetativo, el cual nos permite, como ya he dicho, poner en actividad simultánea, si bien de modo restricto, el gusto, el tacto, el oído, la vista y el olfato. También en forma vegetativa, y aún más vegetativa desde luego, actúa la tensión. Y paralelamente, cuando una causa X o Z exige el rendimiento máximo de ese sentido soterraño de la tensión, todos los restantes se obnubilan, oportunidad en la cual retoña la

poesía en el poeta que la emite o en el sujeto que la recibe.

No siendo yo un fisiólogo, no se puede pretender que dé precisiones muy abundantes, o de carácter somático, sobre este sentido, del cual no se nos ha hablado jamás como de sentido, pero de cuya actuación todos los hombres tenemos más o menos precisas percepciones. No puedo ni debo ir más allá de una simple denuncia del fenómeno.

Diré, en primer término, porqué le doy el nombre de tensión. Esta palabra tiene cierto arraigo científico: procede de la Física. La Física nos dice: *Cuando un cuerpo experimenta la acción de una sola fuerza, se pone inevitablemente en movimento. Para que el cuerpo permanezca en reposo, es preciso que actúen sobre él dos fuerzas igualmente poderosas y de sentido opuesto.* La fórmula precisa de esto que acabo de reeditar se conoce con el nombre de ley de Newton y dice: *Toda* ACCION *sobre un cuerpo en reposo, determina una* REACCION *igual y opuesta a la acción.* A dicha reacción se da el nombre de tensión.

En torno a nuestro asunto ocurre un fenómeno parecido: el hombre, accionado por la poesía, mediante la inspiración, debería ponerse en movimiento, debería lanzarse a la carrera, no ilusoria sino efectivamente, hacia regiones de sueño, zonas de misterio y cumbres de toda grandeza espiritual. Pero una fuerza contraria e igualmente poderosa lo ata a la tierra, a las realidades de la vida, a la materia, a su pobre carne misma, a su triste cuerpo mismo; su espíritu queda entonces en estado de tensión, pero como definitivamente no se ha de quedar en reposo, o más bien, como quiere obtener utilidad de su reposo, se sirve de la tensión como de un sentido, la convierte en sentido, para penetrarse, en este caso, para saturarse de poesía y luego escribir sus poemas.

Idéntico proceso, pero con sus relatividades, se opera en el lector.

46

La tensión es un sentido existente y por lo mismo innegable. No es, por supuesto, privativo de la poesía sino que es común a toda percepción sutil. Cuando un cuadro nos gusta, no nos gusta porque agrade a nuestros ojos, sino porque nos ponemos en un estado de tensión que nos permite captar la emoción del pintor al componerlo. ¿Quién podría negar que el sentimiento de la música determina en sus oyentes un verdadero estado de tensión? La tensión está en muchas cosas, mas no se la debe confundir con el estado de rigidez o estiramiento, y en efecto no se la confunde; tanto es así que hasta solemos hablar de palabras o miradas tensas, conceptos que no se acomodan a una adjetivación que las determine física, materialmente. Nuestra novedad reside en que la consideramos un sentido, pero esta novedad no debe estimársela como utópica ni desprovista de similitudes que le sirvan de antecedentes. La ciencia, que antiguamente estableciera que los sentidos eran sólo cinco, reconoce hoy la existencia de varios otros, a los cuales da el nombre de internos [31]. Y bien, éstos, lo mismo que la intuición, a la cual algunos consideran también un sentido, actúan en forma difusa, es decir que no tienen una topografía reducida o fija sino están esparcidos por todo el organismo y aun funcionan en una suerte de conjunción de espíritu y materia. La tensión es así, y

---

31. Louis Lavelle, en su libro *La dialectique du monde sensible*, estudia detalladamente las funciones no de cinco sino de diez sentidos; a cinco de ellos, los vulgarmente sabidos, da el nombre de externos, para llamar internos a estos otros: el del movimiento, el del esfuerzo, el térmico, el orgánico y el sexual.

su estudio merece sin duda una preocupación cuyas proporciones escapan a las características de esta obra.

47

Pero mi doctrina es todavía más atrevida, y por esto acaso produzca una impresión de juguete dialéctico, de fuego fatuo de la inteligencia, a causa de lo cual se le podría negar exactitud. Si bien coincido con todo el mundo en que la palabra es el instrumento de la poesía, niego que la palabra sea lo que tenemos por tal. Y es lógica, dentro de mi sistema, mi negación, pues si la palabra fuera lo que se cree, forzosamente tendríamos que percibirla mediante la vista o el oído, debiendo reconocer a la larga que asimismo a la poesía se la percibiría con tales sentidos. La palabra es muda y obscura, o sea silenciosa e invisible, por lo cual no la escucha el oído ni el ojo la ve. Antes de pronunciarla o inscribirla, ya está dentro de nosotros. ¿Qué importa que yo no la diga, si vive en mí como expresión de mis ideas o sensaciones? El mudo, manco y ciego, el carente de todo medio exteriorizativo del lenguaje, tiene palabras dentro de sí puesto que piensa; supongamos que además se le hubiera aislado del mundo desde el día de su nacimiento, de manera que no sólo no pudo aprender sino ni aun siquiera concebir noción de idioma alguno: la palabra estaría en él, como estuvo en el hombre antes de las lenguas, como está seguramente en los animales, que no tienen ninguna. ¿Cómo podría negarse que hay una palabra interior, anterior a la palabra hablada? Ella, por lo demás, ha sido presentida por los más grandes filósofos, aunque el honor de haberla estudiado a fondo y descripto en sus detalles más minuciosos, mejor que otros lo hicieron, pertenece a Víctor Egger, el más importante de cuyos libros se llama *La Parole Interieure*,

precisamente. Mas no se pretenda identificarla con el pensamiento que, en abstracto, es otra cosa y, en concreto, es una sucesión o relación de palabras.

48

Sabemos que, en definitiva, la palabra no es sino imagen. Hay quienes afirman que es idea, pero estimo más justa la calificación de imagen. Toda palabra, pues, es una imagen, aun la más insignificante, una imagen de nuestras sensaciones o, si se quiere, de nuestras ideas. Esto es cierto en tal forma que podría sostenerse que hasta la conjunción "y" es una imagen: es una imagen de nuestro deseo de unir el período o el concepto anterior al siguiente. Resulta, por eso, inexplicable que concibiendo los hombres las mismas ideas, teniendo las mismas sensaciones, sean distintas las palabras con que las expresan. Si un inglés, un alemán, un francés y un indoamericano tienen noción del hambre no hay razón valedera para que la acción de satisfacerlo sea llamada por ellos "to eat", "essen", "manger" y "comer", respectivamente. Esto quiere decir que los idiomas son convencionales, sólo ficciones, cauces artificiales de la necesidad o la sensación. A universalidad de causas corresponde universalidad de efectos; a semejanza de materia corresponde semejanza de acto. El pensamiento no puede tener vehículos diversos, o los tiene en apariencia. Así como los colores son los mismos para los ojos del chino, del peruano, del holandés o el australiano, las palabras, en realidad, les son igualmente comunes. Se argüirá que aun siendo los mismos los colores para todos esos ojos las palabras que traducen sus nombres son distintas en sus correspondientes idiomas, pero eso es precisamente lo convencional: imaginemos que no hablaran ninguno —volviendo al ejemplo anterior—;

el ciudadano nacido en Cantón y los nacidos en Arequipa, en Amsterdam y en Sydney, distinguirían el rojo del azul, y esa distinción sería el nombre de cada color, no habiendo razón para suponer que les pondrían nombres diversos, siendo única la sensación. El prosiguiente argumento es todavía más persuasivo: las notas son iguales, siempre siete, para los oídos de todas las razas y en todos los idiomas tienen el mismo nombre: do, re, mi, etcétera, en inglés, en alemán, en italiano. Así también la palabra debe ser una sola para comunicar a los seres de nuestra especie. Y lo es, en rigor, sólo que vivimos ignorándolo, como igualmente ignoramos la existencia del sentido que la avalora: la tensión. De allí que sea urgente establecer la diferencia entre palabra y vocablo; se habla con vocablos, no con palabras, y al vocablo se lo capta con el oído, mientras a la palabra se la capta con la tensión.

49

Por eso dije que voy muy lejos en mi conceptuación de esta materia, de vastedad tanta, sin incertidumbre, que su estudio no cabe en los límites de la filología. Pero debo aclarar un tanto mis ideas. La expresión de cuanto entra y sale por el sentido de la tensión, o sea la palabra interior, anterior a la palabra formulada, es muda, carece de sonoridad, de sonido, es antimusical por naturaleza. A la poesía incumbe, ya que la ciencia dormita, revelar el valor mudo, callado, de las lenguas. En esto estamos aún en pañales; pero día llegará en que merced a ella no sea necesario hablar para entenderla, ni hacer gestos, ni ademanes, ni nada por el estilo, sino que con sólo ponernos unos frente a otros podremos captarla en un verdadero diálogo de silencio, que no será silencio sino atención.

Aun propondría un discrimen para llegar al justiprecio de esta cuestión, entre *vocablo* y *palabra*. Mas recurriré a un idioma extranjero para hacerlo, pues me obliga a ello la franciscana pobreza de nuestro idioma, todo ahorrado de "nuances", de matices [32]. En francés hay tres palabras para expresar, con sus respectivas diferenciaciones, un mismo concepto: "parole", 'mot" y "vocable". De ellas, solamente las dos últimas tienen traducción en castellano: "mot" igual a "palabra" y "vocable" igual a "vocablo". Pero "parole" es intraducible a nuestra lengua, o mejor dicho, no tiene equivalente. Ella es, sin embargo, la que importa para la sustentación de esta parte de mi teoría. "Mot" se define como "sonido o reunión de sonidos correspondientes a una idea", y es nuestra "palabra"; "vocable", nuestro "vocablo", es la forma particular que la palabra afecta en cada idioma, el inglés, el árabe, el ruso, etc. Y bien, "parole" es lo intangible, lo inaudible, lo invisible, la tesitura anímica, el contenido espiritual, la expresión de lo que se percibe por la *tensión* y es inescindible de la sensación misma. Debido, pues, a la inopia del castellano, debemos convenir en que "vocablo" abarca a la vez el significado de "mot" y el de 'vocable"; "palabra" podría ser la equivalente de "parole". Por eso dije que la palabra, esta

---

32. A veces una lengua extranjera expresa una idea con un matiz que nuestra propia lengua no le da, y con el cual nosotros la pensaremos en adelante. Por lo tanto, todos aquellos a quienes interese expresar exactamente sus pensamientos, emplearán la palabra extranjera, sin preocuparse por la grita de los pedantescos puristas...

Resulta que en el estudio de una lengua extranjera se forman ideas nuevas, con vistas a dar significación a nuevos signos; que las ideas que, de una manera indecisa, forman una idea más amplia, es decir, menos determinada, se separan, porque no había sino una sola palabra para verterlas; que se descubre relaciones desconocidas hasta allí, porque la lengua extranjera indica la idea por un tropo o una metáfora que le son propias; que en consecuencia un número infinito de matices, de similitudes, de semejanzas, de relaciones de las cosas, entran en la conciencia, gracias a la nueva lengua aprendida.

ARTHUR SCHOPENHAUER. — *Parerga et Paralipomena*. — *Ecrivains et Style*. (Traduction d' Auguste Dietrich).

"parole", no tiene nada que ver con el idioma; es, repito, lo intangible, lo inaudible, lo invisible; es sólo lo captable. El vocablo, humilde de condición, plebeyo por revés de aquello por lo cual la palabra sería aristocrática, es como el inocuo componente con que se administra ciertas drogas. A saber: un gramo de clorhidrato de cocaína puede ir disuelto en cincuenta gramos de agua destilada. El agua es el vocablo sonoro; la cocaína, el lenguaje verdadero, todavía secreto, todavía misterioso.



III

51. De cómo la rima estorba a la poesía. — 52. El lenguaje perdido. — 53. El lenguaje, adversario de la poesía. Monólogo o poema es lo mismo.

51

Colocado ya ese hito, señalada esa idea substantiva, matriz, dirigente, de mi especulación, cuya urgencia era evidente para la comprensibilidad de la misma, podemos regresar al punto en que dejamos la cuestión de la rima. Si los sentidos vulgares, externos, los famosos cinco sentidos de la fisiología clásica, se sienten estorbados unos por otros cuando uno es solicitado por necesidades de máximo rendimiento y tales sentidos han adquirido un desarrollo mayúsculo en una actividad sin treguas, más sufre el incipiente y a veces embrionario sentido de la tensión ante la concurrencia de los demás. La figuración de la rima en el verso requiere, de manera muchas veces excluyente, la atención de la tensión, sentido desacostumbrado a imponerse en la mayoría de las personas. La rima, por lo tanto, es un obstáculo para la

percepción de la poesía en la generalidad del mundo lector. Por lo tanto, el leyente hace un transporte de la vista al oído, completamente gratuito y redundante, pues si ya cree percibir la poesía por el primero, ¿para qué quiere percibirla también por el segundo de esos sentidos? Cuando se oye una composición musical no es necesario verla para saturarse de ella y es frecuente el caso de las personas que, no "pescando" el sentido de un texto que otra les lee, deseen verlo con sus propios ojos, para lograr una entera comprensión. De donde: sistemáticamente se debe proscribir la rima, puesto que por un lado malogra, interrumpe o retarda el proceso de la inspiración en el creador y por el otro oblitera, distribuyendo o bifurcando la atención, la receptividad capaz de aproximarnos al prodigio.

52

La poesía utiliza otros elementos fuera de los de la música. A fuerza de expandirse, sobre las alas apenas visibles del ritmo, a través de un espacio sin límites, la poesía, tal como hoy la consideramos, bajo sus más recientes aspectos, es a puras penas un fenómeno de expresión y menos aún un lenguaje; más bien y sobre todo, es un esfuerzo para rencontrar el lenguaje perdido [33].

---

33. Este párrafo ha sido tomado del libro *Pour la Poésie*, de Jean Cassou. Libro caudal, uno de los libros en que más certeramente están sopesadas las cantidades de esta ecuación del conocer que es la poesía, uno de los mejores de cuantos se ha escrito de veinte años a esta parte. Y, cosa rara, es un volumen confeccionado con material periódico, con artículos de circunstancias, determinados por la fugacísima actualidad editorial. Desde que empezaron a publicarse en *Les Nouvelles Litteraires*, pesquicé su penetrante bisturí y lo seguí con atención. Al cabo de leer algunos, anoté en mi *diario* el juicio que ese trabajo me merecía, es una notícula, publicada con otros fragmentos, allá por 1934 y luego incluída en *Diario de mi Sentimiento*. Allí me extrañaba de que el gran crítico no reuniera en un tomo tan fina tarea, según se verá por las frases con que termina dicha apostilla: "Cassou ha publicado novelas y cuentos admirables, mas ignoro por qué no ha reunido hasta hoy en un

Ah, ¿qué es eso del "lenguaje perdido"? Pues nada más que esto: Cassou, como todos los grandes inquietos del porvenir de la poesía, en cuanto profundiza el estudio de ésta, se da cuenta, y nada importa que no lo diga, de que el lenguaje con que escribimos los versos no es el natural de ellos, de que en realidad el auténtico lenguaje de la poesía se ha perdido. ¿Pero es que alguna vez existió? Por supuesto: cuando todavía los hombres no hablaban, cuando no se habían formado aún los idiomas, cuando sólo se comunicaban entre ellos mediante gritos y guturaciones, muecas y ademanes, torpes vehículos de expresión de sus necesidades y deseos.

Pues, ¿esta forma de expresarnos los hombres, de comunicarnos entre nosotros, es natural o —no digamos tanto todavía— es siquiera el lenguaje primitivo del hombre? Parece que no. Filósofos, fisiólogos, poetas, hombres de ciencia y de arte, hablan a menudo del "lenguaje perdido". ¿Es un tropo, una metáfora, una frase bonita lanzada al azar o la manifestación de deseos de un idioma perfecto que todavía no hemos inventado? Es alusión a un hecho real, a un sucedido innegable en la evolución de la especie humana. El hombre de los primeros tiempos poseía un medio de comunicación de sus ideas y sentimientos completamente diferente del que ahora empleamos.

Nada de raro hay en que no nos haya llegado la forma de expresión de los ancestros, puesto que tampoco nos han llegado algunas de sus formas exclusivamente físicas, cosa más extraña. Aquéllos no eran como nosotros,

---

volumen sus enjuiciamientos de libros de versos. Cuando lo haga, ellos constituirán uno de los más íntegros tratados de la poesía. ¿Se le agradece bastante esa labor? Cuanto hay en el cielo, cuanto hay en la tierra, sería poco para pagarle el servicio que ha hecho, que hace a la poesía, a los poetas". No sé si Cassou oyó mi llamamiento, presumo que no; pero otros iguales deben haberle llegado de todas partes. Lo cierto es que hoy el libro está impreso y que, tal como entonces lo dije, tiene toda la significación de un cabal tratado de la poesía .

de la misma manera que nuestros sucesores dentro de unos cien mil años serán distintos de como somos. La transformación de las especies es innegable, aunque lenta. No la advertimos ni en el transcurso de varios siglos, y si se nos dijera que descendemos de un ser que estuvo fijo, como un árbol ,al suelo y que se arrancó de él por el esfuerzo de sus alas, hoy convertidas en brazos, nos echaríamos a reir, pensando que se nos hace un cuento para niños. Sin embargo, está demostrado que hemos tenido tres ojos, que en el medio de la frente poseíamos uno más, del cual se conserva aún un vestigio indiscutible en esa glándula pineal colocada delante del cerebro. ¿Por qué no creer entonces que si se ha modificado nuestro cuerpo, también pueden haberse modificado sus atributos?

Uno de los atributos del ser, acaso el más importante de todos es el lenguaje. Entenderse los hombres primitivos entre sí y con los animales y aun con las cosas, fué el problema más grave a que se vieron enfrentados. Para lograrlo, no pudieron pensar en otra cosa que en valerse de recursos espirituales, puesto que el entendimiento es específicamente un actitud del espíritu y cualesquiera otros hubieran comportado una apelación a las vías indirectas. No sabemos cómo se entendieron, pero lo más probable es que lo hicieran mediante un fenómeno similar al conocido con el nombre de transmisión del pensamiento, que según es sabido no requiere la intervención de los sentidos somáticos externos, como la vista, el oído, etcétera.

Desgraciadamente, en vez de desarrollarse esa aptitud superior, verdadera grandeza del ser humano, lo que más podía consagrarlo como rey de la creación, fué atrofiándose paulatinamente merced al desenvolvimiento cada vez mayor que fueron teniendo aquellos sentidos. El hombre empezó a transferir a ciertos órganos su deseo de expresión, a utilizarlos a guisa de instrumentos.

Las manos, los brazos, la cabeza transcribieron los signos primogénitos del habla naciente, o sea que el idioma original fué mímico. En seguida vinieron el grito, los ruidos inarticulados e inarmónicos, semejantes a la tórpida guturación de los animales. Después se afinaron las cuerdas vocales en la presumible imitación del canto de las aves y de repente nació la voz, irrumpió la palabra.

¿Hemos ganado o hemos perdido en el cambio? La respuesta se inclina por la segunda parte de la pregunta. Si el lenguaje de los días aurorales de la humanidad no se hubiese perdido, si se hubiera conservado con el correspondiente desarrollo que, desde luego, habrían tenido las partes del organismo a cuyo cargo está la transmisión del pensamiento, el mundo no sería la Babel que es hoy, los idiomas no habrían aparecido y reposaría en bases más sólidas el anhelo de fraternidad universal.

Mas no puede aseverarse que ese idioma tácito o de transmisión infusa haya desaparecido por entero: está en potencia en la poesía de los hombres y desde ella nos hace señas de cuando en cuando. Pero la poesía lo sacará de su receso milenario, un día u otro lo obligará a cumplir su destino de grandeza. Esta es mi fe.

53

La poesía funciona al margen del lenguaje habitual y a su pesar, cuando una circunstancia cualquiera hace que en el emisor, el poeta, la tensión se imponga a los demás sentidos y cuando tal cosa sucede asimismo en la entidad captativa, el lector. Debe haber una estrecha colaboración entre uno y otro, sin que esto signifique de ningún modo reconocer la imprescindibilidad de segundas personas para dar por existente la obra poética. Al verdadero poeta no le aflige la ineditez; su público es más

vasto que numeroso, pues reside en sí propio. Así lo tiene expresado en un poema de cita oportuna:

TEMATICA ETERNA

El verso se distiende según lo hace el trayecto de la bala
Parte de mi corazón y llega al tuyo mi lector
Tu corazón se ilumina faro que me recita señales
Las recojo en la cuna de la mano y ahora te las devuelvo
Periscopio te alzo a flor de piel para ver los latidos de los hombres
La menor vibración de nuestra edad la registra tu oído
Los límites de la inteligencia los hace retroceder tu desperezo
Tú lees mis poemas como si fueras encendiendo luces
Se hace bengala la emoción arte milagro de colores
Tu voz corre por mí igual al viento por los callejones
Entra y me barre y sale renacida de mis dos mil atmósferas
Todo lo escribo para tí que me lo dictas
Estoy colaborado de tu aliento mejor

Mi lector soy yo mismo.

IV

54. La rima, elemento de seducción solamente. — 55. Su génesis. — 56. Su dependencia del ritmo. — 57. Argumento excesivo en su favor. — 58. Ritmismo a costa de la rima. — 59. Musicalería: música celestial. — 60. Antiguo menosprecio de la rima.

54

Extirpar la rima del poema es labor de mera higiene, de simple profilaxis, de honrada depuración, es encaminarse hacia la poesía pura, dicho sea de una vez, aunque el inventor del modismo, o su usufructuario, el abate Bremond, no hubiera sospechado que la pureza estaría aparejada a la eliminación de los factores musicales, a los cuales concediera tanta beligerancia.

Jacques de Lacretelle, en su libro *Aparté,* ha refutado a Bremond, con harta sutileza, sus ideas sobre el papel desempeñado por la musicalidad en poesía:

Me niego a creer —escribe— que la poesía pura, esta realidad misteriosa por la que somos emocionados, consista solamente en las divisiones del sonido y no com-

porte nada que no se encuentre en la modulaciones de una flauta.

Tengo el sentimiento de la poesía pura cuando, instante milagroso, la forma se confunde con el concepto, cuando el lenguaje, dejando de ser un vehículo o un atavío (según se quiera), nos da la ilusión de volverse una expresión espontánea, en una palabra, cuando no se advierte ningún intermediario, entre la emoción y la palabra que la traduce.

Hay un último argumento contra quienes quieren que la poesía pura sea sólo el arte de captar y orquestar los recursos musicales del lenguaje. La poesía pura se me presenta como un elemento eternamente radioso e imperecedero. Muy al contrario, la música, sometida a las modas del espíritu, está sujeta a perpetuas variaciones. A punto de poder decirse que lo que más pronto pasa en un poeta es su técnica musical. Entonces, ¿cómo confundir esos dos elementos, el uno constante, el otro variable?

Los mismos partidarios de la rima reconocen que es un elemento de seducción, ¿y qué importancia tendría un arte —ya hablaremos sobre que la poesía no es ni arte ni ciencia—, qué importancia tiene un arte que debe recurrir a la seducción para encontrar eco favorable, máxime cuando tal concepto seductivo es ajeno a su naturaleza, es un préstamo de otra arte, de la música, en este caso?

55

Para colmo, otra prueba de que la rima es un dispositivo subalterno es la humildad o bastardismo de su origen. ¿Cómo nació la rima y con cuáles miras fué inventado el verso regular? Nada sabemos con certeza al respecto, pero por medio de la lógica podemos presumir

la operación de su génesis. En la infancia del mundo, o más bien, en la niñez del habla, alguien debió sentirse fascinado cuando inesperadamente emitió una combinación como ésta: "En el lamento del viento, siento que tu pensamiento se acerca a mi sentimiento". Lo cual, al fin de cuentas, no es sino el vicio de lenguaje conocido en retórica con el nombre de "sonsonete". De una cosa así debe haberse partido al inaugurar la rima. ¿Y quién podría negar que, aunque ambas palabras tengan un significado distinto y se escriban una con eses y otras con zetas, su diversidad es sólo aparente y en el fondo el sonsonete es cosa de zonzos?

56

La rima es un elemento tan menguado que no puede subsistir por sí misma. Necesita del ritmo para hacer sus embobos como una pierna necesita de la otra para producir la marcha. Y así, cuantos ensayos se ha hecho de verso rimado con metro libre pueden ser considerados como infelices. En castellano son un ejemplo las devastadoras imitaciones que de *Notre Dame la Lune*, de Jules Laforgue, hizo Leopoldo Lugones en un infortunio titulado *Lunario Sentimental*.

El encanto o la fascinación de la rima, si de encanto o fascinación pudiera hablarse, depende del tiempo; queda reducido a cero si éste es demasiado extenso entre una y otra consonancia. La rima es tanto más perceptible cuanto menor es el metro de los versos. Inténtese la prueba de hacer una cuarteta de perfectos sesentasílabos y no se advertirá la gestión de la rima, por más agudos que sean los acentos.

57

No obstante, la rima encuentra defensores tan apasionados que, ante el peligro de verla desaparecer, dado el constante aumento de versolibristas que hay en todos los idiomas, consienten hasta en reconocer la futilidad del ritmo a condición de que ella subsista. Uno de tales abogados es Maurice Grammont, quien, en su *Petit traité de la versificatión française,* sostiene que "los versos libres no son versos sino a condición de estar rimados". Mas sus razones son en extremo ingenuas, pues piensa que el objeto principal de la rima es determinar el fin de cada verso. Le atribuye así una modesta calidad de punto, o punto y coma, o guión, o espacio, todo lo cual es nada. Atendamos sus reflexiones y estemos seguros de que, proviniendo de un ritmista, no puede haber argumentos más eficaces contra la rima.

Los versos libres no son versos sino a condición de estar rimados; sin rimas, es imposible reconocer su forma y saber en qué momento se pasa de un verso a otro; sin rimas, no son versos sino en el papel y para los ojos, en tanto que los versos están esencialmente hechos para ser escuchados. Sus cortes, su ritmo, su música, su rima, todo lo que los constituye, está hecho en atención a la oreja. Leer versos con los ojos solamente es un contrasentido. La rima advierte a la oreja que un grupo rítmico está completo y que otro va a venir; mientras la segunda rima no ha sido oída, el espíritu queda en guardia; en cuanto ella ha sonado en la oreja, él se reposa en el sentimiento de satisfacción que nace de toda combinación reconocida perfecta.

El auge de la rima parece, pues, proceder de la creencia de que el órgano perceptor de la poesía es el oído. Cuando se localice fisiológicamente la existencia de un sentido

particular a su servicio, el de la tensión, los efectos suscitados por la rima se desvanecerán como se desvanecen en la obscuridad los colores de la rosa.

58

En oposición a éstos se levantan quienes no vacilan en sacrificar a la rima en provecho del ritmo. Uno de los que más y mejor han servido los intereses de este último, en castellano, es González Prada. Prada llegó, incluso, a tomar al ritmo como motivo inspirador, pues en su libro *Exóticas* hay una composición, *Ritmo soñado,* que, precisamente, por su tema, más propio para especulaciones doctrinarias que para ser tratado en verso, no podríamos llamar poema. Aquella comienza: "Sueño con ritmos domados al yugo de rígido acento, libres del rudo cancán de la rima". ¿González Prada no alcanzó a darse cuenta de que igual o parecido cancán que el de la rima, y aun más pronunciado, es el del ritmo?

Uno de los mejores poetas argentinos de nuestro tiempo, Bernardo Canal Feijóo, ha caído en la misma sublimación de motivo que González Prada, mas él en provecho de la rima. Su pieza, que incluímos en nota, es verdaderamente hermosa y expresiva, y cosa muy significativa, contiene algo que equivale a una coincidencia de juicio con nosotros. Es aquello de "la boca que está de palabras muda" [34].

---

34. R I M A

Bisílabo prodigioso
dos cosas formando la única
arpegio ganado al aire
módulo de toda música
elocuencia de la boca
que está de palabra muda
ocupación del silencio
materia siempre oportuna

59

Demás está decir que si desestimamos tales supervaloraciones de la colaboración musical en la poesía, menos entusiasmo nos causa la conducta de quienes, más modernamente, han llegado a sublimarla. En México hubo hace años un grupo de jóvenes que idearon un movimiento llamado "estridentismo", ahora felizmente solucionado, y cuyas desafinaciones, si bien consistían no tanto en herir tímpanos como entendederas, deben clasificarse como síntomas subconcientes de una esclavitud musical. Erratas por el estilo, es decir, subalternizamiento de la poesía a la música, han sido a menudo cometidas. ¿En Francia no llegó Jean Royere a echar las bases de una escuela, el "musicismo", afortunadamente huérfana de discípulos? ¿Y qué decir de André Spire? Este poeta judío, tan estimado por mí que hasta me sé de memoria algún poema suyo, ha ido más lejos aún en lo que sin duda es una sublimación musicante, aunque no lo aparente, pues transfiere al paladar el gustamiento

---

respuesta que se anticipa
certitud que se pregunta
vellón enredado al labio
horizonte de su holgura
mel et lac *sobre la lengua*
que no se consumen nunca
aliento que alcanza el fondo
voz que arranca de esa hondura
pausa y latido del verbo
detalle, síntesis, summa
forma natural y exacta
de la voz que se desnuda
punto fijo de partida
libre desembocadura
geometría del aliento
estrella de cuatro puntas
presencia, medida, término,
libertad, ausencia, fuga.

BERNARDO CANAL FEIJÓO

de la palabra, dándole algo así como una jerarquía de caramelo. En rigor, Spire hace sutilezas con todo eso, para servir ante todo a sus entusiasmos de profesor, quizá sin alumnos, de fonética.

¡Con cuánta ironía, el gran Novalis, hace ya más de un siglo, formulaba una pregunta que los musiquistas de ahora no sabrían responder: "Puesto que se pone algunas poesías en música, ¿por qué no se las pone en poesía?"

60

Aun asimismo, como recurso musical, tiene ella un valor muy menguado, y se lo puede atribuir a la tendencia al efectismo, que ha sido tan característica de épocas no muy evolucionadas. Pruébalo así el detalle de que antiguamente, cuando había menos preocupaciones por el éxito, o por el exitismo, diré mejor, la rima era menos preciada. Para refrendar esta aseveración básteme recordar lo que al respecto dice Benloew: *Los poetas antiguos no recurrían a la rima, porque hallaban en la diferencia de los valores prosódicos un medio seguro y natural a la vez de hacer estallar la armonía. Esta armonía era intrínseca, es decir, inherente a las palabras; para llamar a la oreja, no se tenía necesidad de medios artificiales, materiales, o al menos exteriores. En general, la rima era pues una falta en la poesía de los antiguos, como en prosa era una falta colocar lado a lado palabras de un mismo número de sílabas, de una cantidad más o menos idéntica y asemejándose sobre todo por el sonido* [35].

35. LOUIS BENLOEW. — *Precis d'une théorie des rhythmes.*

V

61. Experiencia demostrativa de su insolvencia. — 62. ¿La poesía es traducible? — 63. Opinión de Schopenhauer. — 64. Opinión de Cassou. — 65. La rima, obstáculo de la traducción. — 66. La traducción, prueba de fuego. — 67. Dos testimonios contra la rima. — 68. Evolución del verso libre. — 69. La trampa de la rima.

61

La rima no altera la poesía en sí, que continúa subsistiendo pura aunque inadvertida a pesar de aquélla, no contribuye a fijarla y por eso su ausentación del poema no la desnaturaliza en modo alguno. ¿Qué quiero decir con esto? Sí que merece explicación, porque está un tanto turbio. Quiero decir que si por medio de unas ideales, increadas tijeras les cortamos las puntas rimadas a los buenos poemas que las tienen o si, menos abstractamente, substituimos los vocablos finales de sus versos por sinónimos, al solo objeto de exilar la rima, la poesía prosigue. Si traducimos a Baudelaire sin metro ni rima, en prosa llana, mas conservándole sin traición la substancia, Baudelaire continúa siendo en castellano el enor-

me poeta que es en francés. Inversamente, las *Flores del Mal* me parece un libro detestable en la traducción de Eduardo Marquina, realizada, cabalmente, en versos regulares.

62

La presencia de la rima da lugar a que se haya sostenido, a que aún se sostenga, la intraducibilidad de la poesía. Disparate mayúsculo de que son pecadores innumerables estetas, desde Schopenhauer hasta Cassou, para citar sólo dos de épocas diferentes. El filósofo alemán habla en nombre de las ideas; el crítico francés, en nombre de la musicalidad. La discusión con ambos nos será provechosa. Pero veamos sus textos.

63

Dice Schopenhauer: *A veces, en una lengua, falta la palabra para fijar una idea, mientras se la halla en la mayor parte de las otras y aun en todas. Un ejemplo completamente deplorable a este respecto es la ausencia en francés del verbo alemán "stehen" (estar de pie). Para ciertas ideas, por otra parte, hay en una sola lengua una palabra que pasa en seguida a las otras lenguas: así, la latina "affect", la francesa "naif", las inglesas "comfortable", "disappointment", "gentleman", muchas otras...*

Cada vez que, en una lengua, una idea no es exactamente la misma, dada, como en la otra, por una palabra determinada, el diccionario traduce ésta por varias expresiones afines que, todas, alcanzan la significación de esa palabra, no concéntricamente, sino en diversas direcciones que se rozan. De esta manera se fijan los límites de la idea. Es así, por ejemplo, como se verterá en alemán el

latín "honestum", por "wohlanstanding, ehrenwert, ehrenvoll, ausehnlich, tugendhaft", etc. He ahí por qué todas las traducciones son necesariamente imperfectas. Casi nunca se puede hacer pasar de una lengua a otra un período característico, con hermosura y en relieve, de manera que produzca absolutamente el mismo efecto. En cuanto a la poesía, imposible traducirla; *no se puede sino recomponerla, lo que siempre es una empresa peligrosa. Aun en simple prosa, la mejor traducción será, a lo más, al original, lo que es a un trozo de música su transposición en otro tono. He ahí por qué toda traducción es cosa muerta y su estilo es forzado, rígido ,desprovisto de naturalidad* [36].

Es incuestionable que el autor de *El mundo como voluntad y como representación* sutiliza, a fuer de filósofo, por gusto de sutilizar. En realidad, no hay idea intraducible, porque las ideas, generalmente, no son dependencia de un vocablo individual, aislado, sino de un conjunto de vocablos, y cuando lo son, el remedio es facilísimo: se incorpora la palabra al idioma huérfano de ella, explicando su significado, manera de que nos valemos, cabalmente, para enriquecer las lenguas. En castellano hay infinidad de ejemplos: automóvil es uno de ellos, voz traída del francés, a la que hoy nadie hace muecas, no obstante lo disparatada que en el fondo es, pues el automóvil es un vehículo que no se mueve por sí mismo; más automóvil es el hombre, como el conejo, el canario, cualquier animal; sin embargo, la palabra *automóvil* nos suscita inmediatamente la idea del vehículo de cuatro ruedas accionado a gasolina; a nadie se le ocurre pensar en el caballo, el águila, el ratón y demás automóviles que en el mundo son. Lo menos que podrá hacerse, caso de sentirse repugnancia por los neologismos, es usar varias palabras, dar un rodeo, para verter una idea.

---

36. ARTHUR SCHOPENHAUER. — Obra citada.

Las traducciones de la prosa sólo son imperfectas porque no se pone bastante cuidado en ellas; son forzadas y rígidas porque no se las hace con amor, porque el traductor no asume el espíritu del autor o de su texto. Brindaré una prueba concluyente: no obstante de mi alemán, cada día más olvidado, estoy seguro de que los párrafos que transcribo de Schopenhauer se acercan más en belleza y en justeza al original que la versión francesa de Dietrich, de donde los he traducido. No he podido hallar en alemán las *Parerga,* pero estoy cierto de lo que afirmo, pues el texto francés es un tanto obscuro, redundante, lleno de sonidos parásitos por repetición de una misma palabra, en fin inbello, y me consta que la prosa del maestro es magnífica.

64

Cassou apunta: *Quienes gustan la placentera embriaguez de leer a los poetas extranjeros en su lengua original —única manera de conocerlos de veras— y han medido la dificultad de traducirlos, admitirán que se pueda intentar el análisis del acto poético. Se sobrentiende que éste no deja de ser una intuición sintética. Los diversos elementos que componen un poema no son descomponibles sino a* posteriori; *todo el mundo está de acuerdo en eso. Nadie otorga más ninguna importancia a la famosa distinción del fondo y de la forma. Mas para el traductor esa distinción se impone como una necesidad, grosera sin duda, pero práctica. Tratará ante todo de comprender el contenido intelectual del poema que quiere traducir. Sin duda recuerda con el abate Bremond que ese contenido contribuye apenas a la emoción poética; sin duda está persuadido de que el poeta no fijó ese contenido para, en seguida, vestirlo de una forma poética, según algunos imaginan se fabrica un cañón co-*

menzando por hacer un agujero. Bien sabemos que es la forma la que abarca la idea; en arte vamos siempre del continente al contenido, del significante al significado, de la periferia al centro, de la técnica al espíritu...

De modo general puede observarse que los líricos visuales, aquellos en quienes la imagen desempeña un papel de primer plano, se sostienen muy bien y con originalidad, siendo los poetas más fáciles de traducir; su exaltación se reproduce a fuerza de correcciones y retoques y gracias a ese halo bárbaro y extraviado de que se rodea la traducción poética; la sorpresa de las metáforas compensa la intraducible sonoridad, pero se olvida que ese choque extraordinario de las palabras es debido a razones musicales, ha sido llevado por las exigencias laberínticas de la rima *y no se ve sino el tropezón inesperado de las cosas. Así Schlegel ha vertido a Shakespeare y Claudel a Esquilo, sin olvidar el excelente Whitman de Bazalgette. La Biblia es bella en todas las lenguas. E imagino que asimismo Swinburne, Hugo y Calderón son bastante fáciles de verter.* No sucede lo mismo, evidentemente, con los poetas musicistas. *Para éstos se hace necesaria una transposición más lejana. Más, en fin,* todas las lenguas son sonoras, todas poseen recursos musicales entre los cuales se puede escoger equivalencias. *Tomemos al poeta más flúido, más melodioso, Verlaine, por ejemplo: conozco de él magníficas traducciones españolas, sin contar los inolvidables éxitos de Stefan George.*[37]

65

Después de haber subrayado tanto, poco me queda por decir en favor del traduccionismo; sus propios ene-

37. JEAN CASSOU. — *Pour la Poésie.*

migos me dan la razón. Sólo es, al fin de sumas, lo ajeno a la poesía, lo musical, lo que estorba al traductor. Si al más dificultoso poeta, a Racine, señalado como tal por Cassou, se le traduce bien, pero con abolición de los coadyuvantes musicales, la rima y el metro, queda tan grande como en francés, mas para percatarse de ello sería preciso anular el espejismo resultante de una comparación entre la versión libre y el original versificado [38]. Esto adquiere jerarquía de cosa indiscutible cuando se traduce a un poeta originariamente ajeno a los escamoteos del verso regular; no ateniéndose a exigencias de formas externas, él exige preocupación solamente por las formas espirituales, intangibles, poéticas. Y aun así, aun tratándose de versos regulares, las traducciones pueden lograrse íntegramente: González Martínez ha traducido muchos poemas franceses en forma que en nada desmerece del original y en ocasiones lo supera, como ocurre con alguno de la condesa de Noailles, que he comparado prolijamente y cuyo título se me desmemoria en este momento. Sólo me resta decir que para traducir la poesía es condición inexcusable ser poeta, un buen poeta, y sólo traducir a aquellos poetas con los cuales se tiene una completa afinidad tónica.

Agregaré todavía en beneficio de mi posición, favorable al traduccionismo, esta magistral sentencia de Pascal: *Las lenguas son cifras en las cuales no las letras son cambiadas en letras sino las palabras en palabras, de suerte que una lengua desconocida es descifrable* [39].

---

38. Con otras palabras, Goethe dice lo msimo en *Poesía y Verdad*: "Lo que hay de más importante, de fundamental, lo que produce la impresión más profunda, lo que obra con más eficacia sobre nuestra moral en una obra poética, es lo que queda del poeta en una traducción en prosa; pues sólo eso es el valor real de la tela en su belleza, en su perfección. Un ornato deslumbrante, a menudo nos hace creer en un mérito real cuando él no existe, y no lo substrae menos a nuestra vista cuando de veras existe".

39. BLAISE PASCAL. — *Pensées.*

66

En general, la prueba de fuego a que debe someterse a todo poeta es su versión a otro idioma. Si en otro idioma, sin la ayuda de aditamentos melódicos, continúa produciendo una impresión de grandeza, désele, sin temor a yerro probable, carta de ciudadanía poética. También propongo una demostración en sentido contrario: me comprometo a convertir en soneto de impecable factura cualquier párrafo de un tratado de medicina, de un acápite sobre la colitis o la coprofagia; ¿alguien podría decir que habría hecho poesía?

Conste que no olvido las dificultades particulares del castellano, procedentes de su naturaleza un tanto bárbara, las cuales, como lo hace notar Vaz Ferreira, provienen del largo de sus vocablos, de donde resulta que *una cláusula cualquiera de ciertas dimensiones, traducida literalmente en castellano, portugués, francés e inglés, tiene muchas más sílabas en nuestro idioma que en cualquiera de los otros; de modo que, si el castellano aparece como un idioma verboso, palabresco, se debe sin duda, en gran parte, a hábitos deplorables de casi todos los escritores, pero también en algo a una condición esencial del idioma mismo* [40].

67

Contra la rima se pronuncia, contra las formas externas, hasta un político, hasta uno de esos hombres ajenos a los entretelones de nuestra técnica, que por lo común son los más dispuestos a romper lanzas en defensa

---

40. CARLOS VAZ FERREIRA. — *Ideas y Observaciones.*

de la musicalidad en el verso, el fino Trotski: *¿Son necesarios acaso el ritmo y la rima? Es verdaderamente curioso que el mismo Maiakowski pruebe de cuando en cuando, en versos de complicadísimas rimas, que la rima es superflua. La pura consideración lógica liquida la pregunta de la forma artística. En esta cuestión no hay que juzgar con el* entendimiento, *que no va más allá de la lógica formal, sino con la* razón, *que admite a lo irracional en sus dominios mientras tenga vida y capacidad para seguir viviendo. La poesía más racional es emocional* [41].

Por su parte, Dyssord profesa otro tanto en un párrafo en el que, además, destaca la singularidad de la poesía de ser entendida sólo por un reducido número de personas: *La forma poética, evidentemente, importa poco. Hay muchos rimadores y virtuosos del verso regular en los cuales no se encuentra la menor parcela de esa poesía que, en revancha, se halla en este versículo, en aquella prosa donde bate el ala de la inspiración. Pero la poesía es un campo cerrado, un álgebra. Se distingue de la prosa por su lado alusivo, por sus medios elípticos. La inquietan correspondencias y relaciones desconocidas, que la segunda ignora. Además, toda poesía que no es adivinación no existe. Los contemporáneos no se engañan en esto: cuando hacen justicia a un poeta, tienen la conciencia de entregarse a una anticipación póstuma, si así puede decirse. Los ojos del poeta miran hacia lejos y de lejos. Es lo que hace que en una época conturbada como la nuestra, la parte de intuición que hay en él, por sus antenas sobre lo desconocido, requiera sólo a los espíritus dotados de cierta clarividencia* [42].

---

41. LEON TROTSKI. — *Literatura y Revolución.* (Traducción de Luis Roig de Lluis.

42. JACQUES DYSSORD. — *La poésie pas morte..* (En *Les Nouvelles Litteraires).*

68

Ah, ¡con cuánto olvido de la lógica se discute! La misma gente partidaria de la rima ha bautizado, o aceptado de buena gana el bautizo, de "verso libre" a todo aquel que no la tiene, siendo así que dicha denominación se refería solamente, al principio, a los versos desprovistos de ritmo, mas engalanados con aquélla. Esto comporta el reconocimiento de que hay verso esclavo. Por lo tanto, también en este orden, los poetas estamos frente a un conflicto entre la esclavitud y la libertad. Que sigan su camino quienes se sientan atraídos por las cadenas; yo tengo alas.

No me explico cómo quienes dieron el mote de verso libre al desprovisto de ritmo, pero urgido de rima, no se hicieron nunca la siguiente reflexión: la rima sólo existe, o mejor dicho, sólo se la advierte en los períodos cortos. Si escribimos renglones kilométricos, todos terminados con palabras rimadas, nuestro oído no percibe la rima, la rima de nada sirve, la rima no existe. Hacía falta que los partidarios del *verso libre* dijeran que tal verso debía constar, además de su querida rima, de un número tal de sílabas, que naturalmente no establecieron nunca, ni pudieron hacerlo; jamás se hubieran puesto de acuerdo en cuanto al límite, y además habría sido ridícula una fórmula vaga que dijera más o menos: "Llámase versos a los renglones de una a cuarenta sílabas que estén provistos de rima". ¿Y si hubieran surgido por ahí unos señores de oído tan memorioso que hubiesen sido capaces de recordar la consonancia o la asonancia en renglones de cuatrocientas sílabas?

69

El poeta empeñado en el uso de la rima recuerda al prestidigitador que da la impresión de sacar un centenar de palomas de su sombrero. En realidad, no estaban allí; como sugestiona a su público con la agilidad de sus manejos, éste no alcanza a descubrir la procedencia de las mansas avecillas, mas para tal embrujo necesita la colaboración de lo colectivo. Ante un espectador avisado y mano a mano con él, fracasa todo prestidigitador. Cuando la poesía era dicha en las calles, leída en voz alta en las cortes que tenían su poeta como un lacayo más, recitada en los teatros o declamada en los salones ante las niñas ávidas de cualquier cosa, era explicable la vigencia de la rima: los poetas sacaban palomas de su sombrero. Pero ahora que la vida no consiente esos dispendios de tiempo o los ha puesto en ridículo, ahora que el lector se enfrenta con el libro, a solas, en silencio y si es posible en secreto, la rima huelga. El lector podría empezar por enojarse con el autor que lo cree tan bellaco como para suponerlo capaz de dejarse conquistar con un recurso de mera habilidad. En última instancia, cuanto está escrito así es ópera, y la poesía, como la buena música, debe ser poesía de cámara.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
CUZCO

CUARTA PARTE

MITOLOGIA DEL RITMO

I

70. Monstruosa equivocación de Croce. El ritmo no es una secuela de la rima. — 71. El ritmo no es poesía, ¿podría serlo la rima? — 72. ¿Cuestión de nomenclatura?

70

No creo que el ritmo sea un avatar de la rima, sino al contrario. Benedetto Croce, en su libro *La Poesía,* sostiene, cabalmente, lo opuesto. Su opinión no es de las que puede pasarse por alto, y no la pasaré. Veamos su discurso:

Vana es, en rigor de teoría, la discusión misma de ritmo y rima, porque el ritmar es un continuo rimar, aun cuando dicha rima no sea considerada tal por los gramáticos, quienes, en compensación, admiten con frecuencia rimas que, en realidad, no riman.

He leído, he releído y he vuelto a leer esa afirmación con un asombro acrecentado a cada lectura. ¿Cómo un sabio de la jerarquía de Croce ha podido decir eso? Pienso que el yerro debe tener una causa etimológica, en este

caso, pueril: ritmo y rima proceden de una misma voz griega *rhutmos,* o una misma voz latina *rhytmus*. Pero naciendo de la misma madre, ambas palabras se han ido separando con el tiempo, como dos hermanos que se fueran por diversos caminos. Y si alguna subordinación hubiera entre ambos conceptos, sería con los términos invertidos: ya existía el ritmo cuando aún no había aparecido la rima. En cuanto a la génesis de ésta, una de sus más aproximadas explicaciones podría ser la de que fué un trabajo mnemónico. A alguien debieron decirle que uno de los órganos vitales se llama corazón, y lo olvidó; cuando quiso repetirlo, sólo recordó que era una palabra terminada en *on,* y se puso a ejercitar la memoria: "canción, pasión, tropezón, cora... ¡ah!, corazón". Y como la cosa pareció bonita, la rima quedó inventada.

Croce, obrero, prolijo hasta la nimiedad, de la ciencia estética y de la historia de ésta, autoridad tiránica para muchos en tales materias, no debe por ello errar una doctrina en grado de enormidad. Confieso un sólido respeto por él y cuento con amigos para quienes tiene aspectos de algo mítico [43]. Entre los prejuicios de nuestro tiempo, hay el de que nadie puede escribir sobre estética ignorando a Croce: ya se ve que me dejé alcanzar un poco. Pero me he llevado más de una sorpresa. El famoso profesor no defrauda en punto a erudición; están resumidas en su obra todas las teorías y sugestiones que han circulado por el mundo y se podría escribir sobre todas ellas sin necesidad de recurrir a sus fuentes originales; en algunos momentos piensa también por

43. Uno de ellos, Nicolás J. Grosso, agudo trabajador del lenguaje, temiendo que este libro mío pudiera adolecer de alguna falta de información y no habiendo el de Croce en la librerías de Buenos Aires, lo pidió telegráficamente a Italia, a fin de que yo lo leyese antes de ponerme a escribir este tratado en el que medito desde hace casi tres lustros. ¡Y hasta medio aprendí el italiano en homenaje a él!

cuenta propia y sus ideas son brillantes y sagaces sus observaciones; es, en fin, un "pozo de ciencia", ¡ay!, pero revela una falta casi total de sensibilidad, por lo demás no nueva en él, pues ya se la advierte en su *Estética*, creyéralo o no Unamuno, su prologuista y patrocinador de su difusión en castellano. Cassou ha señalado por su parte dicha impermeabilidad de Croce para lo sensible, destacando el sugestivo detalle de que en ese trajinado libro no se hubiera pronunciado ni una sola vez el nombre de Baudelaire. Croce, en general, no entra en la poesía ni la poesía entra en él; no la entiende y sus gustos son tan deplorables que se quedan en Carducci, a quien llama "nuestro último gran poeta". Todo lo habido en Italia desde Carducci —que no fué, justamente, un gran poeta— hasta d'Annunzio y de d'Annunzio a Ungaretti, parece no haberle llegado, como no le ha llegado nada de la poesía moderna de los últimos veinte o treinta años. Ah, ¡estos pozos de ciencia!

Volviendo a lo del ritmo como segunda parte de la rima, el disparate del sabio italiano es tanto más grave cuanto que es hombre de profusas lecturas. ¿Cómo olvidó la siguiente lección de Hegel, contenida en sus *Lecciones de Estética*, que tantas huellas dejaron en él?: *Después de la invasión de los bárbaros, con la corrupción de las lenguas antiguas, cuya acentuación fué cambiada en particular por la influencia del sentimiento cristiano, profundamente íntimo y espiritualista, el antiguo sistema de versificación rítmica cedió el paso al de la rima. Así, en el himno de San Ambrosio la prosodia se regula ya por completo según el acento de la pronunciación y deja aparecer la rima. La primera obra de San Agustín contra los donatistas es casi un canto rimado. También los versos llamados* LEONINOS, *exámetros o pentámetros, enteramente, deben ser claramente distinguidos de esas rimas aisladas de que hablamos más arriba. Tales innovaciones y otras parecidas demuestran que la rima nació*

en el seno del antiguo sistema de versificación rítmica.

No hay nada que añadir a eso, según creo.

71

La similitud de ritmo y rima es, sin embargo, tan notoria que esta parte, dedicada al primero, holgaría, por haber ya consagrado muchas páginas a la segunda. No obstante, sus particularidades imponen el examen de la cuestión en particular. Y me prometo hacerlo tan minuciosamente y con miras a un esclarecimiento exhaustivo de todo el problema, que me siento movido a solicitar de mis lectores una pertinaz atención.

No faltan quienes creen que la poesía es ritmo y aún más, que el ritmo es poesía, estableciendo así una identificación absoluta, por demás absurda, pues el accidente es tomado por principal. Croce, desde luego, cae en ese desatino, pues afirma que "aquello que en la poesía es fundamental, que la distingue de la arrítmica expresión inmediata y que, por medio de la poesía, se transmite a la literatura, es ritmo, el alma de la expresión poética misma, la intuición o ritmación del universo, como el pensamiento de eso es la sistematización" No satisfecho aún, escribe más en sus *Apostillas*: "La ausencia y debilidad del ritmo es ausencia de poesía", para terminar haciendo reservas al valor poético de Pascoli por su falta casi constante de aquél [44].

Es indudable que al sabio profesor se le ha ido la mano, y este sencillo razonamiento ojalá le sepa como grito de alarma. Al establecer que "el ritmar es un continuo rimar", después de haber afirmado que el ritmo es fundamental y que sin él no hay poesía, reconoce tácitamente en la rima esa función categórica. Y no hay ya

---

44. BENEDETTO CROCE. — *La Poesia.*

sobre la tierra crítico o esteta responsable capaz de hacer una sustentación semejante, especialmente ante el panorama universal del momento, profundo y bello como acaso no hay otro en las anteriores edades del mundo, y en cuyas realizaciones la rima puede darse por proscripta, no siendo para algunos, igual que el ritmo, sino un lujo retoricista. Si se invirtiera el orden de los factores diciendo que la rima es una secuela del ritmo, probablemente la herejía fuese menos grave.

72

Quienes identifican al ritmo con la poesía, bien lo sé, estiman a aquél, más que cual una contingencia formal de orden musical, como un jugo nutricio de la existencia, como la savia o esencia de las cosas, o sea una calidad metafísica. Eso los salva en parte. Mas su divergencia se funda, entonces, en un simple capricho de nomencladores, es cuestión de vocablos. ¿Qué más da llamar a eso ritmo, vida o poesía? Pero dejemos para luego el análisis de tal extremo.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CUZCO
TESORERIA

II

73. Naturaleza musical del ritmo. — 74. El ritmo, reflejo animal. — 75. Ritmo y psicosis. — 76. El ritmo interior.

73

El ritmo, propiamente considerado, es una entidad morfológica de origen musical y nacimiento secundario. Sólo conduciendo el juicio por los senderos de la imaginación podría quizás sostenerse su prioridad constitutiva. Mas el averiguar si el ritmo es anterior a la música o la música anterior al ritmo no es gestión interesante por el momento. Sólo importa decir que, en postrera instancia y dado el devenir de los valores a través de los años en el orden de la poesía, el ritmo es identificable al sonido, aunque no se me oculta que, estrictamente hablando, no es sonido sino regularidad [45]. (Mas la regularidad es cadencia; la cadencia, armonía; la armonía, música.) Claro está que el primero es súbdito

---

45. Originalmente, el ritmo es la repetición, a intervalos iguales, de un efecto sensible (ruido, sonido, color, motivo ornamental, etc.)
JULES ROMAINS y G. CHENNEVIERE. — *Petit traité de versification.*

del segundo, aunque sería fácil demostrar que el sonido es rítmico por naturaleza, por donde la subalternización de aquél sería evidente. Pero esa discusión nos alejaría de nuestra mira. Digamos pues que cuando el sonido es agradable, cuando algo hiere gozosamente nuestros centros auditivos, hay ritmo. El ritmo crea una armonía y, dicho en términos precisos, es una armónica.

En especialización poética decimos que esa armónica se produce cuando los acentos de una oración, una frase, un grupo de vocablos, están distribuídos con periodicidad fija, o sea resueltos en cadencia. Si estos períodos son más o menos extensos pero iguales entre sí, su gustación es placentera para los captadores ingenuos, entusiastas de lo fácil y adversarios de las complejidades: estamos en el verso regular. Inversamente, cuando los períodos son cortos, iguales entre sí o no iguales, pero sucediéndose sin interrupción, como si en realidad fueran uno solo, su efecto es la monotonía: hemos llegado a los impropiamente llamados versos rítmicos, los polímetros o polirritmos. Sentencia: todo verso encauzado en canales rítmicos, y mientras más reducidos peor, es monótono. Por lo tanto, primo del sonsonete, cuñado de la cacofonía y sobrino del andar de los borricos.

74

La anterior aserción no es herética ni mucho menos. El ritmo, en sí mismo, abstractamente, carece de sentido, y se lo puede avalorar como un reflejo animal, usada esta palabra en su sentido biológico y no en el de contrario a la inteligencia, desrrazonado, alienal. En una tropilla de cuadrúpedos, que marcha a paso regular por un camino, puede observarse que cuando alguno de ellos se descarría, o simplemente se detiene o aumenta o disminuye la velocidad uniforme en el grupo, no sólo el

arriero que los conduce sino los mismos cuadrúpedos dan vuelta la cabeza hacia el lugar de donde ha partido el desentono: la interrupción del ritmo a que se habían acostumbrado los devuelve a la conciencia de esa pérdida rítmica. Entre los automovilistas es frecuente notar que, guiando su coche mientras conversan animadamente con una persona sentada al lado, por muy absorbidos que estén en la charla, aun en el caso de que ésta sea una mujer y la estén acariciando al mismo tiempo, lo cual supone un máximo de atención, aquéllos, es decir los choferes, lo abandonan todo para mejor percibir un ruido que se ha presentado súbitamente, el de una bujía que falla, cualquier cosa capaz de hacer "ratear" al vehículo.

El ritmo los esclaviza más que ningún otro interés.

75

A un amigo mío que enloqueció veinte años hace, el recuerdo que, en punto a poesía, le quedó de su vida lúcida, fué el ritmo de un poema célebre en nuestro idioma, pero sólo el ritmo, no su contenido de pensamiento. Los vocablos se habían borrado en su cerebro, habían perdido toda significación como imágenes de ideas y sentimientos, y sólo habían impreso su cadencia en aquellas trastornadas circunvoluciones. Por eso, muy a menudo, cuando menos lo esperase el interlocutor que tuviera, aquel hombre se ponía a recitar su poema. Yo he tratado de reproducir lo más fielmente su cantilena, la cantilena de ese loco que así se adelantó en muchos años a quienes creen haber inventado la "jitanjáfora". Héla aquí:

Los trópodos, marga, los trópodos, rapa, punecia.
Doto áumea polanca serona tu tien paratín.
¿Led tírope al conque me tulven sal mipas de lecia?

¿Me tulven las lacias, si artepes atipa su brin?
On calas traupelias ni tiempes el siempo me afecia,
y jui julo el miblo ros lu elza narana despecia
ul tivo eco lupo ti tulva pogal mi bilín.
Capete menencio li tiespe cotal y perina,
¡oh, sona capete li tiespe perina y cotal!
Uy elso ros tuma lope ona ilterón eferina,
si ebuerma limblindo mi barta led turo mistial.
¡Tremoiser! Teluera lo tercha terpal y erconsina
y tupe a le tores lo glarie mu in perto antepial[46].

76

A esa suerte de tónica del verso de los dos tipos, por la evolución de las ideas estéticas y la tendencia, cada vez creciente de los poetas a decir su mensaje con el mínimo de ataduras posible, le han pulsado una vida

---

46. ¿Quién podría afirmar honradamente que tal "poema" no es mejor que aquel otro de que es canevás rítmico, y que, él sí, es hueco, palabrero, insustantivo, indigno de quien sin duda es uno de los mayores poetas castellanos de todos los tiempos, Rubén Darío, y que aquí se reproduce?:

"A F R A N C I A

¡Los bárbaros, Francia, los bárbaros, cara Lutecia!
Bajo áurea rotonda reposa tu gran paladín.
Del cíclope al golpe ¿qué pueden las risas de Grecia? 18
¿Qué pueden las Gracias si Herakles agita su crin?

En locas faunalias no sientes el viento que arrecia,
el viento que arrecia del lado del férreo Berlín,
y allí bajo el templo que tu alma pagana desprecia
tu vate hecho polvo no puede sonar tu clarín.

Suspende, Bizancio, tu fiesta mortal y divina,
¡oh, Roma, suspende tu fiesta divina y mortal!
Hay algo que viene como una invasión aquilina,

que aguarda temblando la curva del Arco Triunfal.
¡Tanhauser! Resuena la marcha marcial y argentina,
y vése a lo lejos la gloria de un casco imperial".

tan enclenque los gramáticos y preceptistas que, impertérritos en sus ideas y en sus aprendidas lecciones, han pretendido prolongarle la vigencia valiéndose de una sutileza: la de darle el nombre de "ritmo exterior". Así podría hablarse también de "ritmo interior", y éste no sería otra cosa que la "adecuación de la forma al concepto", según puede leerse en los compendios de la materia preceptística.

De acuerdo con esta peregrina filosofía, perpetrada por los tratadistas casi desde la época en que apareció el verso libre y que hoy se repite en cuantos rudimentos de preceptiva andan por ahí, no habría un solo renglón de poesía ni literatura carente de ritmo. Porque ¿quién es el hombre que no va a emplear una forma adecuada a su idea? Desde que lo enseñara Boileau en su *Art Poétique,* sabemos que toda buena idea busca por sí misma su buena expresión. Cuando una forma es pobre, el concepto también lo es. Nadie puede estar seguro de que su idea era mejor que la elocución de la misma, pues, como muestra Joubert, "no se sabe justamente lo que se quería decir sino cuando se lo ha dicho". Además, la cosa es tan vaga que a nadie se le podría hacer reparos por endosarle al mar unas estrofas en versos de ciento veinticinco sílabas; si se los hicieran, contestarían: "Mi emoción ante el océano es tan ancha que no cabría en renglones más breves". Todo estaría sujeto a la estimación personal, y en cuanto a la general, se moverían siempre a tientas, no disponiendo de leyes o reglas fijas para expedir su fallo.

¿Que tal ritmo interior no es asunto de métrica sino de movimiento, de simpatía de la forma por el concepto, de energía psíquica? Aceptado. ¿Pero por qué llamarle ritmo, por qué alargar o ilimitar el sentido de tal vocablo? Hacerlo, nos arroja en el campo de la generalización y de lo abstracto. El ritmo, siguiendo ese modus

operandi del raciocinio, se halla en todo, en las demás artes, en las ciencias, en las cosas, en la vida, incluso en los malos versos, de manera que si fuese lo fundamental de la poesía, también habría poesía en los malos versos.

III

77. El ritmo como movimiento. Su dependencia de una ley física. — 78. Asociación de ideas que amengua su valor. — 79. La etimología sólo da su razón de ser musical.

77

Si se acepta por un momento la teoría de que el ritmo no es una instancia del sonido y se escarba en ese terreno, se llega a la conclusión de que es un movimiento ordenado, un acuerdo dentro del tiempo, o sea, en punto a nuestro tema, la "adecuación de la forma al concepto" [47]. Esto es aún mejor para mis objetivos, porque el

---

47. En una tesis presentada en la Sorbona, para optar al título de doctor en letras, por Maurice Duval, *La poésie et le principe de transcendance*, menguada de intenciones y reducida de envergadura, testimonio de una conducta tan sórdida que su autor se maneja como si no hubiera existido en la poesía francesa el período luminoso que parte de Guillaume Apollinaire y llega a nuestros días, hay, sin embargo, un capítulo sobre el ritmo que pide una atención por lo menos marginal.

El autor reconoce el fenómeno de un ritmo interior, que se cuida mucho de definir, porque su noción "oscila entre lo concreto y lo abstracto, entre lo físico y lo moral; tan pronto se le concibe como algo material y que en consecuencia no sería sensible sino al cuerpo; tan pronto se convierte en idea, o más bien participaría del carácter lógico, intelectual de las ideas". En el

movimiento, que es el cambio de lugar de un cuerpo respecto al ocupado por otros, supuestos fijos, produce sonidos, ya que *el sonido es debido al movimiento ondulatorio de la materia.* Nada se mueve en silencio a causa de esto. Si disparamos una bala, la bala silba desde que parte hasta que llega, de la misma manera que mover un brazo, abrir la boca, girar los ojos, origina sonidos, sólo que no percibidos por nuestro oído. Al transmitirse el pensamiento de una persona a otra, la materia debe forzosamente sufrir una ondulación infinitesimal y por lo tanto causar un sonido también infinitesimal. En una cláusula cualquiera, en decir: "Está amaneciendo la justicia", hay desplazamiento; el pensamiento se desplaza desde el cerebro que piensa hasta la mano que escribe o los labios que pronuncian, y mucho más por cierto hasta los ojos u oídos que reciben. En consecuencia, hay un sonido al cual podemos identificar con el ritmo.

---

primer caso, siendo cosa física, difícil sería que ejerciese una influencia considerable sobre la conciencia y en el segundo que la ejerciera sobre la expresión. "Pero tales dificultades —sigue diciendo el autor— son artificiales y proceden de que se trata de un problema relativo a la vida, al margen de la vida misma. El cuerpo es un instrumento, diríamos una función del espíritu; el espíritu es la función de una conciencia universal, y nuestra conciencia, por lo empírica, proyecta en ella la naturaleza perceptible a nuestros sentidos, por lo transcendente, refleja, como sobre un espejo en tren de ensancharse sin cesar hasta las proporciones de su objeto infinito, todo el universo, en tanto deriva de su fuente, de su hogar creador, y es pensado, querido y amado por una razón a la vez coextensiva a él y capaz de excederlo en todo sentido indefinidamente".

Paralelamente a este ritmo interior existe uno universal, que ha originado a aquél, transmitiéndole su esquema y determinando la formación del lenguaje. De la conjunción o superposición de estos ritmos y la solidaridad del tiempo habría nacido la poesía que "tiene de esencialmente poético no la evolución cumplida, sino al contrario, el germen, el principio, el comienzo".

Esta intrusión del factor tiempo en el mecanismo de su razonamiento, que gira con lógica de rueda dentada en torno a las teorías de Bergson distinguiendo el Tiempo de la Duración, conduce a Duval a confesar que el ritmo interior-universal, el ritmo sencillamente, se resuelve en cantidades musicales, en efecto sonoro, justificando por anticipado mi tesis sobre la función del ritmo en el verso. He aquí un párrafo catársico:

"El verso libre no responde solamente a la necesidad de liberarse de reglas molestas; es una especie de despertar del ritmo interior. Y este ritmo interior es el mismo que, en la conciencia, marca la duración y, en el individuo, es

Pero no es de este ritmo del que se habla en poesía, sino de un ritmo específico o menos amplio: el que procede de la música.

78

La valoración del ritmo como acuerdo, orden o adecuación —todo movimiento—, obliga a suponerlo presente, aun en proporciones más vastas, en las actividades objetivas, plásticas, es decir físicas por excelencia. Tales: la pintura, la escultura, la arquitectura, las artes manuales y menores. De un cuadro, de una estatua, de un edificio, etc., decimos que guardan ritmo entre sus partes cuando nos gustan. "¡Qué monumento rítmico!", podemos celebrar en un arrebato de admiración,

---

una prolongación de esa duración que, por otra parte, en el espacio, en el sistema de los mundos al cual pertenece nuestra tierra, en el Todo de nuestras miradas ilimitadas, vive el universo. La manera como sentimos al uno y a la otra difiere de la que le atribuimos, pues la única imagen que podríamos tomar es forzosamente espacial, mientras ellos son otra cosa que espacio .Los representamos como movimiento, pero el movimiento de que el hombre y el universo están animados no se confunde con el de que hacemos capaces a las máquinas fabricadas, para las cuales precisamente no dura el tiempo. Para este género de móviles cada uno de los instantes equivale a los que lo preceden y a los que lo siguen; se superpondrían exactamente, como por otra parte cada uno de los puntos del espacio que atraviesan es idéntico a todos los en que se descompone la extensión a recorrer, extensión en que no hay ninguna variedad, ninguna viva multiplicidad para ellos; son el mecanismo fijado sobre un espacio parecido al del matemático, y la única cualidad que se acerca a este espacio es necesariamente la de poder sostenerlo. Así mismo, la manera como vivimos un poema *sonorizándolo*, ya dentro de nosotros en el dominio de la palabra interior o ya en voz alta, es muy diferente de la que le damos cuando lo escribimos, o sea cuando no lo destinamos a las orejas sino a los ojos. En el primer caso, sobre todo si no hemos disociado en una indivisible unidad los elementos que comprende la gesticulación natural, el ritmo se confunde con la duración misma, es lo psíquico, la forma que toma para nosotros la corriente de nuestra conciencia. En el segundo, por el contrario, somos sensibles a la discontinuidad espacial de las palabras en las frases y de las letras en las palabras; la duración se exterioriza y se inmoviliza en los fragmentos de ella que, estando espacializados, tienen el aire de poseer una fisonomía y una realidad distintas. La duración del poema cantado era la continuidad de un impulso creador; la del poema acostado, nacido en el papel, revestido de un cuerpo de caracteres por demás inertes, no es sino un tiempo que no crea más".

ante obras de Fidias, Rodin, Mestrovicz o Archipenko; pero determinaríamos una explosión de risa si llevára-mos la expresión a su más lejano confín, si dijéramos: "¡Qué silla musical!" De eso a verla bailar sola, habría apenas un trecho; y hay motivos para pensar que tal asociación de ideas puede acarrear a la defensa del ritmo un verdadero colapso.

79

La lingüística y su hija la semántica han prestado grandes servicios a la ciencia. Por ellas se ha llegado a descubrir hasta el origen incierto de pueblos y lenguas. ¿Vale la pena echar mano a ellas en refrendación de nuestras teorías? Aun en el supuesto de que el ritmo no fuera un elemento musical sino un simple acuerdo entre fondo y forma, llegaríamos por eliminación de factores, conforme a los usos de las matemáticas, a admitir que sólo es lo primero no más. Todo intento en sentido contrario no pasa de ser un círculo vicioso. Porque *acuerdo* viene de *acorde*, y esta palabra procede del prefijo *ad* y la voz latina *cordis* cuyo significado es *corazón*. La presencia del corazón se debió advertir primariamente porque late, porque golpea, porque suena. El corazón debió ser un concepto emparentado con el del sonido entre los hombres primitivos, y por eso a un conjunto armónico o regular de sonidos se llamó *acorde*. Además, cuando un individuo está de acuerdo con otro, se dice que hay armonía entre ellos, ¿y qué es la armonía sino un enlace de acordes, una pluralidad musical?

IV

80. La música, causa de agitación física. El ritmo, superposición de agitaciones en poesía. — 81. El oído, sentido inferior. Un cuento de France. Una opinión de Nietzsche. — 82. El gran escritor funda su idioma. — 83. Observaciones de Spencer. — 84. Errores de la escritura fonética, según Schopenhauer. Defensa del chino. — 85. Antigüedad de la poesía china.

80

No estoy solo en mi sentimiento del ritmo; por el contrario, muy bien acompañado. En cuantos autores se han ocupado profundamente de él, aun en sus defensores más apasionados, es fácil hallar puntos de apoyo de esta tesis mía, consistente en sostener que, en lo relativo al verso, el ritmo es un elemento prestado de la música y que, por lo mismo, detrimenta a la poesía. Así en Pius Servien, cuyos libros sobre estas materias son muy prolijos y, al decir de Valery, resuelven el misterio poético. *La música —sostiene ese autor— crea en nosotros una doble agitación. Cierta agitación es provocada por ella, pero no se calma finalmente. Después de haberla oído estamos en general más despiertos, más*

animados. Otra agitación comienza o se organiza con la música, para calmarse con ella. El comienzo de una sonata verdaderamente viva, crea una tendencia a oírla toda hasta el fin. Si esa tendencia no es satisfecha, queda en nosotros una agitación desagradable, de otro orden que la antes observada, y para hacerla desaparecer es forzoso oír el trozo restante. Esta agitación es una de las medidas de la musicalidad de las gentes. Un verdadero músico no puede, como muchos alumnos de piano, comenzar un fragmento e interrumpirlo en el medio, para ir a tomar una taza de té. Para una naturaleza fuertemente musical un trozo comenzado es un trozo que imperiosamente debe terminar. Ha creado en nosotros una agitación que él mismo debe volver al reposo, o de lo contrario un desagrado, como los restos de una cólera que no pudo satisfacerse, como ciertas fuentes de energía a las cuales se ha rehusado bruscamente el dominio en que deberían ensancharse, y se mantienen fastidiosas en nosotros, casi parecidas a una enfermedad [48].

Sí pues, es ese el poder de la música: agita físicamente al oyente. Por lo tanto, menoscaba a la poesía que, a su vez, origina también una agitación aunque de otro orden. Puede decirse que hay una concurrencia de agitaciones en la cual ambas pierden algo. Si un toxicómano se aplica una inyección de heroína y simultánea o subseguidamente aspira unas "prises" de cocaína con el objeto de provocarse una excitación como 10 sabiendo que cada uno de esos estupefacientes obra como 5, sólo debe excitarse como 8, a causa de que el organismo emplea una parte de su energía, pongamos como 1, en el acto de aprehender cualquier cuerpo extraño, de modo que hay un dispendio de como 2 para ambos alcaloides. Si esto

48. PIUS SERVIEN. — *Les rythmes comme introduction phisique a l'esthétique.*

no fuera exacto en la comprobación clínica, nada le hace: a mí me sirve como imagen. Pero algo debe acontecer por el estilo, pues es conocido el hecho de que la sobrecarga de un veneno antidota al mismo: una cantidad más o menos pequeña de cianuro mata a un individuo, pero no lo mata si es muy grande y hasta acciona revulsivamente. En las materias que nos ocupan, esto es todavía más sensible: el espíritu obra mejor por concentración que por bifurcación. El ritmo es oneroso en la gestión poética. Y debe tenerse en cuenta además que mientras la agitación musical es tóxica y a la larga podría matar, la poesía reposa al ser. Siempre he creído que la música debería ser abolida, pues es tan nociva como los productos que lenta, lentísima, pero seguramente, estragan al organismo, el tabaco, el café, el alcohol.

81

El oído, en general, me parece un sentido inferior, por mucho que tantos piensen lo contrario. Si se lo suprimiera, la humanidad perdería poco o nada con él. Sólo sirve para percibir la música, que nos hace daño, y el lenguaje que es un falseo del verdadero lenguaje. El lenguaje se expresa en mil formas distintas del vocablo; el vocablo es una de las formas menos eficaces de entendimiento. Por eso, es de esperar la llegada de un día en el que a los hombres nos sea posible entendernos sin idiomas.

Anatole France tiene un cuento muy ilustrativo al respecto. Un juglar, que se ganaba la vida poniéndose de cabeza y apoyándose en las manos mientras sus pies hacían maravillosos juegos malabares con seis bolas de cobre o doce cuchillos, un buen día se hizo monje. A poco de estar en el convento, advirtió que todos sus

compañeros de claustro rendían tributo a la Virgen María, se ponían en contacto con ella, cada cual a su manera, pero todos en forma muy elocuente y eficaz, unos tallando su imagen en piedra, otros pintándola en miniaturas, éstos componiéndole versos, aquéllos escribiendo libros en su elogio. Sólo el pobre extitiritero no sabía cómo expresarle su inagotable devoción. Hasta que un buen día se encerró en la capilla, se plantó de cabeza y se puso a jugar ante la amada efigie con sus doce cuchillos y sus seis bolas de cobre. Desde entonces fué feliz, por lo cual insistió ardorosamente en esa práctica. Los frailes, extrañados por las diarias desapariciones del exjuglar, se dieron a seguirlo y por fin contemplaron sus manejos a través de la puerta. Desde luego, supusieron que el demonio se había encarnado en él, y ya se disponían a arrojarlo violentamente del establecimiento, cuando la Virgen descendió del altar y se puso a secar el sudor de la frente de aquel hombre, santificándolo así [49]. ¿Y qué quiere decir eso sino que tal era el lenguaje mejor del antiguo juglar?

Sin duda, ese idioma no lo oyó la Virgen; lo vió. Pues la vista es lo que cuenta, la vista es el sentido de veras importante de las criaturas, casi tan grandioso como el de la tensión. Sobre todo, vale más que el oído. Estoy con Nietzsche: *El desarrollo artístico del ojo desde la infancia, por medio del dibujo y la pintura, croquis de paisajes, personas y sucesos, procura de manera accesoria, pero para toda la vida, la ventaja inapreciable de aguzarlo para la observación de los hombres y las situaciones y de volverlo tranquilo y perseverante. Un beneficio así no resulta de la cultura artística de la oreja* [50].

---

49. ANATOLE FRANCE. — *L'Etui de Nacre.*

50. FRIEDRICH NIETZSCHE. — *Humain, trop humain.* (Traduction d' Henri Albert.

82

Ninguno de cuantos idiomas existen en la tierra, y pasan de mil quinientos, satisface plenamente la necesidad de lenguaje del hombre. Yo diría que es porque están hechos de vocablos y principalmente para el oído. Muchos son los escritores que sienten la angustia de su instrumento y por ello emplean varias lenguas a la vez para traducir sus sensaciones, o se inventan palabras arbitrarias. James Joyce es uno de ellos.

83

Spencer, cuya poderosa mentalidad ilumina cuanto trata, dice: *Es preciso ver en el lenguaje de letras un obstáculo para el pensamiento, al mismo tiempo que un instrumento indispensable. Esto se lo comprenderá mejor por obra de comparación si se recuerda con qué fuerza otros signos traducen las ideas simples. Decir: "Salga de aquí", es menos expresivo que mostrar la puerta. Llevarse un dedo a los labios tiene más fuerza que decir por lo bajo: "No hable". Un llamado de la mano vale más que esta palabra: "Venga". No hay frase para expresar la sorpresa más vivamente que lo hacen dos grandes ojos abiertos y las cejas levantadas. Un alzamiento de hombros perdería mucho si se le tradujera en palabras. Asimismo, puede notarse que en el lenguaje hablado, los efectos más poderosos son los de las interjecciones, porque condensan una frase en una sílaba. Y en los casos en que el uso nos autoriza a encerrar nuestros pensamientos en una sola palabra, como "Esta-*

ción, Hurra", sería enervante extender su detalle en proposiciones [51].

La observación de Spencer puede llevarse a su extremo diciendo que, si hay ventaja en expresar un pensamiento en menos palabras, también ha de haberla en representar una palabra con menos letras y ninguna. El lenguaje alfabético debe ser abolido, pero como por el momento es imposible hacerlo, parece haber un consenso universal —y muy sintomático— en que los mejores idiomas son los que tienen palabras más breves, los que son más monosilábicos; el inglés es superior al castellano.

84

Es sumamente curioso el hecho de que la expresión musical en la música sea a lo que ésta debe su universalidad, mientras la expresión musical en el habla sea a lo que ésta debe su limitación, su regionalidad. Los idiomas de expresión fonética, diremos así, sólo pueden ser entendidos por quienes los saben; si yo no sé húngaro, no puedo comprender al húngaro que me dirige la palabra. En cambio, el chino, que es un idioma más para la vista que para el oído, permite que lo entiendan quienes no lo hablan, sólo a condición de conocer sus caracteres, sus signos. Ya Schopenhauer se refirió a que la escritura china es, en todos los mares de la India, el medio común de entendimiento entre comerciantes de las naciones más diversas que no saben la misma lengua. Por esto, de todos los imperialismos que amenazan al mundo el japonés es el más peligroso porque, como los japoneses emplean la escritura china, no les sería

---

51. HERBERT SPENCER. — *Essais de morale, de science et d'esthétique*. (Traduction de M. A. Burdeau).

difícil, a la larga, entenderse con los pueblos conquistados, ya que sería relativamente fácil enseñarles el alfabeto ideográfico. En cambio, es poco menos que imposible absorber a pueblos con los cuales no se tiene vías directas de comunicación.

El peor de los alfabetos es el que nosotros usamos. Si todos nuestros idiomas se escribieran con caracteres chinos, ni siquiera necesitaríamos aprender lenguas extranjeras para leernos. Un ruso, por ejemplo, que quisiera comunicarse con nosotros sólo necesitaría transmitirnos por escrito sus ideas o deseos, que nosotros leeríamos en nuestra propia lengua, exactamente como ocurre con los números, que tienen una representación gráfica universal y un valor fonético particular, pues el segundo, verbigracia, el español lo lee: *dos*, el inglés *two*, el alemán *zweig*, etc. Esto no es una novedad, pero si lo recuerdo es sólo para demostrar con un argumento más cómo el valor musical de las lenguas es muy relativo. Por lo demás, la defensa que hace el gran filósofo del sistema ideográfico de escribir es de una agudeza y una eficacia tantas que me inresisto a la tentación de transcribirla:

Como la tarea de toda escritura es, por signos visibles, despertar ideas en la razón de otro, hay, manifiestamente, un gran rodeo en no presentar desde el principio al ojo sino un signo del signo perceptible por éste, y, ante todo, en hacer de ese signo el intérprete de la idea misma: así es como nuestra escritura en letras no es un signo del signo. Hay pues lugar a preguntarse qué ventaja tiene el signo perceptible sobre el signo visible para movernos a abandonar la vía directa del ojo dirigiéndose a la razón y entregarnos a un rodeo tan grande como el consistente en hacer hablar primero al signo visible por la comunicación del signo perceptible al espíritu de otro. Sería mucho más simple hacer directamente del signo visible, a la manera de los chinos,

el intérprete de la idea, y no puramente un signo del sonido, tanto más cuánto que el sentido de la vista es accesible a modificaciones más numerosas y más delicadas que las del oído, y que él permite también una yuxtaposición de las impresiones de que, por el contrario, no son capaces los efectos del oído, que se ejercen exclusivamente en el tiempo. Las razones en juego aquí podrían ser las siguientes: 1ª *Empleamos, por naturaleza, primeramente el signo perceptible, en primer lugar para expresar nuestros afectos y en seguida para expresar nuestros pensamientos, llegando por ahí a una lengua para el oído antes de que hayamos pensado en imaginar una para la vista. Pero en seguida, donde se hace necesario, es más indicado volver esta última a la otra que imaginar o aprender una lengua del todo nueva y aun del todo diferente, para el oído, tanto más cuanto que en seguida se descubre que el número infinito de palabras se deja reducir a un pequeño número de sonidos, y, en consecuencia, gracias a ellos, se deja expresar más fácilmente.* 2ª *La vista, es cierto, puede abarcar modificaciones más variadas que la oreja; pero no podemos producirlas sin instrumentos para el ojo, como es el caso para la oreja. No podríamos jamás tampoco producir y hacer sucederse los signos visibles con la rapidez de los signos perceptibles, gracias a la volubilidad de la lengua; y así lo atestigua la imperfección del lenguaje de los dedos entre los sordomudos. Esto ha hecho pues del oído, originariamente, el sentido esencial del lenguaje y por ende de la razón. En consecuencia, no es en el fondo sino por efecto de razones exteriores y accidentales, no de razones provenientes de la esencia de la cosa en sí misma, que la vía directa no es aquí, por excepción, la mejor. El procedimiento de los chinos, si lo examinamos de una manera abstracta, teórica y a priori sería, pues, el mejor. No podría reprochársele sino cierto pedantismo, en cuanto han hecho abstracción de las con-*

diciones empíricas que aconsejan otra vía. Sea lo que fuere, la experiencia ha revelado también una muy grande ventaja de la escritura china. No se tiene necesidad, en efecto, de saber el chino para expresarse en esa lengua. Cada uno lo lee en su propia lengua, como nuestras cifras, que son para las ideas de número lo que los signos escritos chinos son para todas las ideas; los signos algebraicos lo son también para las ideas abstractas de grandeza [52].

85

Acaso a esa eficacia de dicha lengua como medio expresivo, se deba el hecho de que el pueblo chino sea el que, cuantitativamente, ocupa el primer puesto en la producción poética del mundo.

Si la anterior aseveración sorprende a quienes no habían imaginado que entre los hijos de la República Celeste pudiese haber muchos cultores del verso, la siguiente ha de causarles verdadero asombro: China se señala no sólo por la cantidad sino por la calidad de sus poetas. Cuenta con algunos de los más grandes de la humanidad.

Hace cosa de veinte años que tuve los primeros contactos con la poesía china, merced a las traducciones con que Soulié de Morant atrajo hacia ella la atención de Occidente y en particular del público francés. Desde entonces no he cesado de seguirla a través de críticas, referencias y versiones aparecidas en esa y otras lenguas europeas. Y desde entonces también data la angustia que me ocasiona el saber que el chino es una lengua indócil. Porque el haberla aprendido me habría abierto las puertas de una imponderable felicidad poética.

---

52. ARTHUR SCHOPENHAUER. — *Parerga et Paralipomena*. (Traduction d' Auguste Dietrich).

En toda la faz del planeta no hay una sola poesía en que, tanto como en la china, la función del lector tenga el significado de una alta jerarquía. Porque en chino el lector es colaborador del poeta. Tanto da ser el uno o el otro, pues donde termina la obra de aquél empieza la de éste, que consiste en entenderla, en sentirla y, mas aun, en realizarla. He ahí donde radica, precisamente, la diferencia entre nuestra poesía y la de los chinos: nuestra poesía está dicha y la de ellos sugerida. Diríase que la primera no podría dejar de ser aunque no tuviese lectores, mientras que la segunda es imposible sin éstos; sería como si no se la hubiera escrito.

La misión del poeta chino parece consistir esencialmente no en hacer poesía, sino en suscitarla: llega al lector como a una persona dormida que debe despertar a su contacto. Así este poema de Tcheng Yo Su, que traduzco de la versión francesa de Paul Claudel:

En el cielo una sola nube,
En el río mi barca sola.
Pero ya sale la luna
En el cielo y en el río.
Es menos sombrío el cielo,
Mi corazón menos triste.

Dicen los expertos que quienes ignoramos el chino no podremos gustar jamás la gracia que de estos poemas se desprende, porque de esa lengua a las occidentales no caben sino adaptaciones. Nadie, entre nosotros, puede alcanzar una total comprensión de la poesía china, porque si hay alguna enteramente intraducible es ella. No sólo se esfuman en el traslado los encantos de la rima y el ritmo originales, sino que se pierde por completo el sentido plástico que le proporciona su mismo alfabeto ideográfico. Pues un poema es también un cuadro, ¿y acaso puede traducirse el dibujo?

Algo muy notable en la poesía china es la continui-

dad de su clima a través de los tiempos, pues, desde el siglo XXIV antes de Cristo, no ha sufrido mayores alternativas ni conocido interrupción. Hoy mismo, después de tantos años de masacre, desolación y miseria impuestas por las armas japonesas, los chinos continúan cantando. Ni el fragor del combate los inmuta. Siempre hay en su alma un lugar para lo que es su culto y, si no su razón de ser, al menos su manera de vivir: la poesía. Ellos viven poéticamente, hacen vida en poesía, anticipando y practicando así lo que sólo es un sueño en el poeta francés de nuestro tiempo, el joven Patrice de la Tour du Pin, que llegó a proyectar el establecimiento de una especie de monasticismo poético en su libro *La vie recluse en poesie*.

De la continuidad del clima a que acabo de referirme se podrá tener noción si se compara el acento del poema de Tchen Yo Su, que vivió hace más de mil años, con el siguiente de Fann-Tseng-siang, a quien se reputa como el mayor de los poetas chinos contemporáneos:

Cuando termines de bañarte, no viertas el agua: desde entonces tiene ella la esencia de las rosas.
Y cuando peines tus cabellos, mojaré allí mis dedos: es el zumo mismo de la flor del canelo.
Quisiera recibir el don de tus perfumes y llevarlo en mi pañuelo de seda
A fin de guardar para siempre su dulzura infinita en los cojines en que pose las sienes.

A públicos como los nuestros, acostumbrados a estimar la poesía como un mero lujo del espíritu o a concederle una importancia sólo decorativa, resultará en extremo curioso el que haya una raza para la que ella tenga un sentido vital, o para decirlo con palabras de moda, una significación existencial. No han de querer creer, por eso, a Lin Yu Tan, cuando afirma que todos sus sa-

bios son poetas, y que el cincuenta por ciento del contenido de sus obras es generalmente poesía, como tampoco el que ha habido épocas en que a los presos les bastaba escribir dos o tres buenos versos para tener derecho a recuperar la libertad. Pero eso es rigurosamente cierto.

Nada, ni la religión ni la política, ejerce tanta influencia sobre los chinos como la poesía. Y el que haya un pueblo de tal naturaleza, en este mundo poblado de hombres prácticos en las artes del mercantilismo y de la guerra, es ya motivo suficiente para cifrar esperanzas en el alto destino de la especie.

V

86. Ritmo, de todas maneras música. — 87. Juicio de Souza. — 88. Anticipación de Spencer. — 89. Identificación por Bücher de trabajo y ritmo. — 90. Consecuencia.

86

Así como por cualquier camino se llega a Roma, toda interpretación del ritmo concluye en el reconocimiento de que éste es un elemento musical, por lo tanto, forastero en la poesía. Unos lo confiesan paladinamente; otros, mediante circunloquios. Se lo ha estudiado con denuedo, especialmente en Francia, en Inglaterra y en Alemania, en forma que parece hallarse agotada la discusión.

87

Robert de Souza parte de que el lenguaje es un movimiento organizado para decir que: *Todo movimiento organizado es ritmo. La definición fundamental que se da del ritmo en todos los tratados es ésta: "El ritmo es en*

el tiempo lo que la simetría es en el espacio". Nada más erróneo. En tanto hay simetría no hay ritmo. La duración misma no es perceptible. La percepción depende de una relación entre dos puntos diferentes. El ritmo nace de una ruptura, de las desigualdades percibidas sobre la línea de la duración. Y después de haber negado la vigencia de la definición oficial, he aquí cómo de Souza formula la suya: *"El ritmo es una ordenación variable del espacio o del tiempo, cuyos compases más o menos equivalentes o aproximados —que, en la palabra, dependen de nuestra emoción— no tienen entre ellos sino poca o ninguna igualdad temporal numérica intensiva*[53].

Muy lejos se halla de Souza de negar el carácter musical del habla. Por el contrario, todas sus inteligentes aportaciones a la exégesis poética se basan en eso. Allí mismo escribe: *Como el ritmo espacial, por las elevaciones sucesivas de las ondas que lo transmiten, el ritmo temporal en el lenguaje se nos hace sensible por la elevación, el apoyo, el alargamiento de la voz sobre ciertas partes del movimiento silábico. Este apoyo agudo o alargado es el acento. Es imposible que un lenguaje escape a esta ley.* Sí, digo yo, el lenguaje de la poesía —porque el verdadero lenguaje de la poesía es de presencia— es un lenguaje estático, no modifica la posición de la materia.

88

Pero la tesis del fino contrincante del abate Bremond no es nueva. Ya Spencer se jactaba de ser el único que en su época creía que todo movimiento es rítmico. Un capítulo de su obra maestra está destinado a la exposición de dicha teoría, teniendo por base una minuciosa

53. ROBERT DE SOUZA. — *Du rythme en francais.*

observación de los hechos en los cuales el ritmo es ostensible, y de allí resulta que éste se manifiesta en todas las formas del pensamiento, moviendo al filósofo inglés a sostener que "*es determinado por una condición original*" y a suponer tácitamente que "puede deducirse del principio de la persistencia de la fuerza". Creyendo no haber dejado nada sin observar, Spencer concluye: *Del conjunto de hechos que acaba de verse, resulta que el ritmo se produce en todas partes donde hay un conflicto de fuerzas que se equilibran. Hay reposo si las fuerzas antagónicas se contrabalancean en un punto, y, en la ausencia de movimiento, no hay ritmo, naturalmente* [54].

89

Si bien por otro camino, Bücher llega a idénticas conclusiones. El libro que consagró a esta materia es muy hermoso y remito a su lectura a los lectores que quieran enriquecer sus conocimientos. Me limitaré a transcribir un acápite muy enjundioso porque, además de servir al propósito que este capítulo persigue, ofrece una singular opinión sobre el origen de la poesía: *No creo traspasar los límites de mi especialidad si oso aventurar una solución a la vieja y enigmática cuestión del origen de lo poesía, que tiene sobre las hasta aquí presentadas, por lo menos, la ventaja de que no es una nueva hipótesis, sino la conclusión lógica de una larga cadena de datos empíricos. Mas mi respuesta no dice, como quizás pudiera pensarse, que en absoluto hay que buscar en el trabajo el origen de la poesía. Pues los pueblos primitivos —y esto no se repetirá nunca bastante— no conocen nuestro*

54. HERBERT SPENCER. — *Les premiers principes*. (Traduction de M. E. Cazelles).

concepto del trabajo como una actividad técnico económica y profesional, y podría conducir a malas inteligencias el atribuirles algo que ellos no pueden poseer. Lo que nosotros llamamos trabajo, el movimiento corporal que produce un resultado económico fuera de él, está todavía para los salvajes mezclado con todas las demás clases de movimiento, incluso en aquellas que tienen en sí mismas su fin. Por lo tanto, para no ponernos en contradicción con el uso corriente del idioma, tendremos que decir: el origen de la poesía ha de buscárselo en el movimiento rítmico, especialmente aquel movimiento que llamamos trabajo [55].

90

Para los tres autores citados, entre los muchos que en cada uno de sus países han examinado estos problemas, el ritmo es movimiento. Y yo digo: si todo *ritmo* es *movimiento*, todo ritmo es una incoación musical, pues nada puede evadirse de la ley física según la cual el movimiento ondulatorio de la materia produce sonidos. En el vacío, el lenguaje no se oiría, naturalmente.

55. KARL BÜCHER. — *Trabajo y Ritmo*. (Traducción de J. Pérez Bances).

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
CUZCO

VI

91. El ritmo como gesto. Teoría de Jousse. — 92. El ritmo como intervalo de explosiones. Otra teoría de Jousse.

91

Uno de los más originales estudios que se ha hecho del ritmo en los últimos años es el de Marcel Jousse. No lo es mucho, sin embargo, en cuanto a la explicación que da sobre el origen del mismo, pues parte, en rigor, del pensamiento spenceriano que lo deduce del principio de la persistencia de la fuerza, o sea transformación en movimiento; pero sí lo es por la derivación particular que encuentra. Para Jousse, el ritmo es gesto, en cuanto el gesto es transformación de la energía muscular, y por lo tanto su importancia es principalmente fisiológica. Todo, en general, lo estima como gesto, incluso cualquier acto del ser, y el ritmo, en particular, sería nada más que una gesticulación audible de la estructura laringo-bucal [56].

---

56. El libro del padre Jousse, de donde proceden las transcripciones con

Una tesis, sobre todo cuando es audaz, es como un edificio: hay que ponerle los cimientos. La primera preocupación del padre Jousse es la de probar que el gesto, realmente, es energía muscular transformada:

"Una de las más bellas conquistas de la fisiología moderna es seguramente la de haber demostrado que los organismos vivos son transformadores de energía. Los tejidos almacenan esta energía en estado potencial, en forma de compuestos químicos, y la transforman en energía actual de forma diferente, según su especialización funcional. Así en el músculo, la energía química se transforma en energía mecánica, calor, electricidad, ruido muscular; en el sistema nervioso, en energía nerviosa, electricidad, calor, etc." (*Athanasiu:* Journal de Physiologie et de Pathologie General). *"Si buscamos, [en efecto,] cómo hace un cuerpo vivo para ejecutar movimientos, hallamos que su método es siempre el mismo. Consiste en utilizar ciertas substancias que se podría llamar explosivas y que, parecidas a la pólvora en el cañón, sólo esperan la chispa para detonar. Me refiero a los alimentos, particularmente a las substancias ternarias, como hidratos de carbono y grasas. Allí se acumula una suma considerable de energía potencial, pronta*

---

que se ha compuesto este capítulo, *L'Style Oral*, es, por lo que se refiere a su confección, uno de los más originales, a fuer de curiosos, de cuantos existen en la literatura universal. Desde la primera página hasta la última ha sido hecho con retazos de diferentes autores. Jousse sólo ha escrito unas cuantas frases, apenas unas palabras de enlace, diremos así, entre los textos ajenos, en medio de los cuales, de cuando en cuando, ha introducido "entre corchetes, una terminología única, indispensable para la claridad del conjunto".

Sólo el prólogo, que consta de dos páginas escasas, y la conclusión, que consta de tres, han salido directamente de su pluma; lo demás, es trabajo de engarce, de nielado, revelador de una paciencia infinita, de un esfuerzo casi sobrehumano. Tiene el volumen 236 páginas de lectura principal, con un total aproximado de 82.000 vocablos; de ellos calculo que no han de llegar a 3.000 los de expresión propia de Jousse. Eso dará idea de la labor de mosaiquismo realizada por el sabio.

He traducido al castellano los fragmentos de su originalísima obra que interesan a los fines que persigue la mía.

Y quédenle aquí las protestas de mi más encendido homenaje.

a convertirse en movimiento" (Bergson: Energie Spirituelle).

Luego, en un cuerpo vivo, "hallamos en todas partes [y siempre] movimientos... y eso no debe sorprender. La actividad motriz es la respuesta que el hombre y el animal dan a las excitaciones [incesantes] que llegan de afuera o de adentro" (Ribot: La vie inconsciente et les mouvements). *A cada excitación brota "la chispa: el explosivo estalla, y... el movimiento se cumple" (Bergson: Ibidem). "Llamemos* gestos, *si se quiere, a esos reflejos fisiológicos, sin intentar definir el gesto de una manera precisa. Dejémosle el amplio significado etimológico de "actividad corporal", que ofrece en locuciones como "gesta Dei per Francos" o como "Canciones de gestas" (d'Udine:* L'art et le geste). *"La risa y las lágrimas, he ahí [por ejemplo] dos gestos (d'Udine: Ibidem)...*

El problema de la audición es quizás todavía más complejo que el de la visión y, en consecuencia, todavía más alejado de la solución definitiva, pero en eso también la hipótesis de una impresión periférica en forma de resonancias se halla reemplazada por un proceso reactivo, [una gesticulación auricular]" (Kostyleff: Le mecanisme cérébral de la pensée). *"P. Bonnier y Hurst [fueron] llevados ... a concluir casi simultáneamente que la audición no está ligada a un proceso molecular, una repetición de los sacudimientos aéreos, sino a un proceso molar, al ponerse en movimiento [a la gesticulación] de los órganos auriculares seguido de una excitación del nervio auditivo" (Kostyleff:* La crise de la psychologie expérimentale)

"Hasta aquí no hemos encarado el [gesto] reflejo sino en el caso de un movimiento simple o relativamente simple. Hay también, sobre todo, movimientos compuestos que no pueden concebirse sino como asociaciones de reflejos. *Asociaciones simultáneas, como cuando los mo-*

vimientos automáticos de la mano acarrean los de los brazos y del cuerpo. Asociaciones sucesivas, como cuando los reflejos de la salivación acarrean los de la deglutición, luego los de la digestión, después los de la asimilación, etc. Hay así cadenas de [gestos] reflejos en la mayor parte de nuestras actividades vitales" (Baudin: Psychologie). *"Creo que se puede decir en cierto sentido que el cerebro está sobre todo compuesto por el conjunto de los reflejos sensoriales: [gestos oculares, auriculares, etc.]" (Augier:* De l'action á la connaissance). *"Todo se hace por los [gestos] reflejos independientes de nuestra voluntad, pero no independientes los unos de los otros, ni de las necesidades orgánicas" (Baudin: Ibidem)."*

92

Después de haber afirmado, con esas y otras citas, su tesis de que el gesto es transformación de la energía muscular, el padre Jousse va a demostrar que el ritmo es el intervalo entre dichas explosiones de la energía. Transcribiendo fragmentos de textos de Bolton, d'Udine y Verrier, confiesa el estado de ignorancia en que se vive respecto a la naturaleza del ritmo, del cual se abusa hasta el punto de habérselo convertido en un fetiche, en "una especie de divinidad para todo servicio", en una dependencia del "ritmo universal de Aristóteles y Spencer". ¿Para qué irse tan lejos cuando su raíz es puramente fisiológica? Y Jousse, sus citas mediante, sostiene que el ritmo está hecho de los intervalos de las explosiones energéticas. Así: *"Los períodos de explosión nerviosa seguidos de reposo pueden sucederse con muy breves intervalos, como en el caso de una contracción crónica del músculo, o con grandes intervalos" (Bolton:* American Journal of Psychology), *siguiendo "la escala de nuestros gestos microscópicos o macroscópicos. Como movimien-*

tos corporales, [como gestos], no hay sólo los de los brazos o de las piernas; nuestra fisonomía, por ejemplo, la expresión de nuestra cara, [es] regida por un ritmo mucho más sutil" (d'Udine). "Varias de las gesticulaciones de los órganos vitales más importantes son netamente rítmicas y pueden servir de tipo a todos los ritmos fisiológicos. Podemos citar, entre todos, el pulso, la respiración, que son gesticulaciones involuntarias" (Bolton: Ibidem)...

"Las experiencias de Awramoff sobre el trabajo ergográfico, en el cual los movimientos son libres prueban [igualmente] que cada sujeto escoge espontáneamente su ritmo y se mantiene más o menos leal a él" (Foucault: Revue Philosophique). *"Esta explosión nerviosa a la cual vienen a subordinarse periódicamente los gestos intermediarios, no es especial de los movimientos simples y regulares. Las gesticulaciones complejas nos presentan también por todas partes agrupamientos parecidos. Las letras del alfabeto escritas a máquina, y mejor aún, las palabras pronunciadas nos mueven a creer seriamente en la subordinación de una serie de gestos que utilizan la energía nerviosa de una explosión" (Stetson:* Psychological Review). *"La voz es el resultado de la lucha que se lleva a cabo en puntos determinados entre los órganos de la palabra y el empuje del aire lanzado por los pulmones. Es pues natural que observemos la columna de aire que es empleada para cada sonido y para un mismo sonido en los diferentes lugares que puede ocupar en los grupos vocales, [en los gestos laringo-bucales]... El más grande interés que presenta el estudio del aliento emitido por los grupos de sonidos reside en la investigación del acento de intensidad, [del instante de la explosión energética]" (Rousselot:* Las modifications phonétiques du langage)."

Pero *"la tendencia al isocronismo", tan atentamente estudiada por Verrier, no se hace sentir realmente sino*

a partir de la primera explosión, de la primera "pulsación intensiva del ritmo orgánico" que contrae los músculos e instintivamente hace golpear con el pie o las manos: "los intervalos o unidades rítmicas, las medidas, comienzan" (Verrier: Journal de Psychologie).

"Si expresamos la duración [de los intervalos de explosión] en función de su unidad, hallamos en números redondos: 1 1 1" (*Verrier*: Essai sur les principes de la metrique anglaise).

"Tenemos, pues, en esto, como en los dedos del dactilógrafo... una danza, "danza del aparato motor de la respiración y de todos los músculos de la articulación verbal..., expresión de esa profunda armonía y de esa necesidad general y misteriosa de la alternación, de las impulsiones, de las moderaciones y de los recomienzos, que pertenecen a todo nuestro sistema nervioso motor" (*Verriest*: Revue neo-scolastique). *Se comprende que de "Homero a Luciano y a Plutarco todos los escritores de Grecia confundan en una misma denominación a los bailarines, los jugadores de pelota, los acróbatas, las mujeres que caminan sobre las manos, etc... Eso se debe a que el ritmo, interviniendo como regulador, se aplicaba a los juegos tanto como a la danza, a los ejercicios de la palestra como a las sabias evoluciones de los coros" (Emmanuel*: Essai sur l'orchestique grecque).

[*Sin duda*], *"continuamente parten excitaciones de diversos puntos del cuerpo, tanto los del interior —músculos, vasos, glándulas, vísceras, etc.— como los que se hallan en contacto con el exterior —epidermis, tímpano, retina, fosas nasales, etc." (Bourgués et Denereaz:* La musique et la vie interieure). *Pero es la recepción "sonora en particular [la que] dinamogeniza el organismo. Los efectos dinamógenos de las [recepciones] sonoras han sido objeto de experiencias concluyentes. Como la dinamogenización de los músculos acarrea toda clase de consecuencias en los órganos y los vasos que regentan, no*

causará asombro saber que el ruido del tambor precipita el derrame de una vena abierta, según lo ha constatado Haller, ni que a un sujeto echado y dormido en la mesa de una balanza, el ruido de una silla ligeramente movida basta para hacer afluir la sangre a su cerebro e inclinar la balanza del lado de la cabeza durante varios minutos (experiencia de Mosso). La [recepción] sonora, dinamogenizando al organismo, exalta todas sus actividades, aumenta en cierta forma su capacidad vital [e intelectual]" (Bourgués et Denereaz: Ibidem).

"Se ha comprobado que "el ritmo tiene una marcada influencia sobre la memorización[57] *... Lo que se ignoraba [a propósito del ritmo] es la importancia de este coadyuvante de la memoria" (van Biervlet:* Revue de Philosophie). *"Es evidente, [pues] que la tendencia al ritmo es una manifestación primaria del cerebro humano, manifestación que hunde sus raíces en la vida orgánica misma" (Antheaume et Dromard:* Poésie et folie). *"Podremos [pues] substituir la célebre frase de Hans de Bülow: "En el principio era el Ritmo", [no solamente] por la fórmula más precisa y más general: "En el principio era el Gesto" (d'Udine: Ibidem) sino por la expresión de la síntesis viviente: En el principio era el Gesto rítmico.*

57. Esto permite explicar, con arreglo a la ciencia, el caso referido en la parte anterior, de aquel alienado al que sólo le quedó grabado el ritmo de un soneto de Rubén Darío. — Nota de A. H.

[illegible]

VII

93. El ritmo no interviene en la poesía. — 94. Hytier contra el ritmo. El placer poético no proviene de él. — 95. Sentido en que es mítico el ritmo. — 96. El "verso poético" frente al "verso musical". — 97. La poesía pura.

93

Su reducción a gesto, a fenómeno puramente fisiológico, nos allana el camino a quienes negamos al ritmo una intervención esencial en la poesía. Pero precisamente la observación de ciertos aspectos de la fisiología humana impulsa a los postreros amigos del verso regular, con ritmo y rima, o cualquiera de tales recursos, a creerse en posesión de la verdad en cuanto a formas. Tenemos dos brazos, dos piernas, dos pulmones, dos narices, dos ojos, dos oídos, y aún, en rigor, dos corazones, todos los cuales trabajan entre sí de acuerdo, es decir, con ritmo, regularmente, en fin de cuentas. Los pasos que damos tienen más o menos la misma medida; los movimientos respiratorios son rítmicos e igual cosa sucede en la circulación de la sangre; la misma emisión del lenguaje, incluso cuando estamos alterados, es uniforme. Por lo

tanto, acompasemos también los versos, parecen decir esos señores. Y bien, respondo yo: eso probaría que el ritmo es constitucional en el hombre y como la traducción del mismo es musical, diremos que todo hombre es un músico en potencia, puesto que el ritmo es natural en él. Debería cambiarse el refrán ya citado y decirse: "De músico y de loco todos tienen un poco". Acaso es lo que se quería decir antiguamente, cuando no había nadie que no hubiera hecho sus versos alguna vez y el verso era un canto o por lo menos una rima. La poesía, en cambio, es extranatural y, si ese decir fuera excesivo, de todas maneras es un hecho peculiar de unos pocos.

94

Lo que, por lo menos, es innegable, es que, en la poesía, no es el ritmo fuente y ni aun siquiera factor de su goce, de su gustación. Hytier, en un hermoso libro sobre la poesía, inexplicablemente olvidado, dice al respecto:

Algunos, entre ellos los simbolistas, han pretendido reducir el Placer poético al solo ritmo. Esta concepción es insostenible y debida a la preocupación —indispensable estéticamente, nada esencial psicológicamente— de distinguir la prosa del verso. No sólo es dudoso que el ritmo sea, como lo dice Paul Souriau, "el placer esencial que puede dar el verso", por vivo que pudiera ser, sino que la noción misma del ritmo es confusa. En efecto, o bien se distinguirá la prosa de los versos por un ritmo sometido a cierto número de reglas bien determinadas, y, entonces, se dejará fuera de la poesía propiamente dicha una obra poética considerable, amén de provocar discusiones apasionadas sobre los límites que separan la prosa y el verso, o bien se reconocerá pura y simplemente un ritmo a toda palabra, y la cuestión desaparecerá.

Si la primera solución puede y debe ser la del esteta que codifica los principios constructores de los que ningún arte se salva impunemente, la segunda parece sin embargo más conforme a la verdad psicológica, a la naturaleza. Toda palabra es ritmada, poética o no. Tres líneas de un diario tienen ritmo. ¿Pero quién no ve que esta concepción se vuelve tan vaga que llega, de más en más, a reducirse a la simple sucesión? Todo se convierte en ritmo; luego todo no es poesía. El ritmo no podría, pues, constituir la característica del Placer poético. Para colmo, la experiencia lo desmiente. El Placer poético que me procura la lectura o la audición de un drama de Maeterlinck no es debido al ritmo de las frases, sino a la atmósfera emocional creada por el autor. ¿Gracias a qué cosa? A las imágenes [58].

Diríase que la regularidad rítmica en el verso es una sobrecarga de ritmo solamente, y por demás empalagosa. Yo casi nunca, por no decir jamás, leo versos regulares. Los libros que me llegan compuestos así, quedan vírgenes en mis estantes. Y no procedo en tal forma por sistema sino para no causarme una sensación desagradable, un desgoce.

95

Curioso, y mejor aún, ansioso de todo conocer, he pasado muchas horas de mi vida meditando sobre el ritmo. ¿Qué podría ser esa hidra a la que nadie se atrevía a cortarle una sola de sus cabezas? Ninguna de las definiciones propuestas me satisfizo jamás, ni siquiera las de Pascal: "orden del corazón" y "razón del corazón", recordadas por Max Scheler [59]. Eso de "orden" trabajó lar-

58. JEAN HYTIER. — *Le Plaisir Poetique.*
59. MAX SCHELER. — *Nature et formes de la sympathie.* (Traduction de M. Lefebvre).

gamente mi espíritu, hasta que me enseñaron que el orden es también cosa mítica, que no existe, pues si hablamos de orden damos por supuesto que frente a él hay un desorden, y el desorden es una utopía, nada [60]. Con el ritmo pasa lo mismo; al hablar de él, damos por supuesto que hay una arritmia, y la arritmia es sólo el ritmo que no buscamos. Si nos acostumbramos, por ejemplo, a una disparidad de sonidos, tanto en su intensidad como en el tiempo en que se suceden, debemos convenir en que ella constituye para nosotros un ritmo, cuya sensación nos es placentera, y lo es a tal punto que si se nos presenta de nuevo una sucesión de sonidos, regular en intensidad y en duración e intervalos, ésta nos es desagradable, y, por lo tanto, constituye una arritmia para nosotros, a menos que nos acostumbremos nuevamente a ella. Diremos, entonces, que el ritmo es un recuerdo, a veces inconciente. Pero como no sólo se produce en los seres sino también en las cosas y las abstracciones, diremos que, en general, es una suerte de amistad entre la persona y la persona, la cosa y la cosa y la persona y la cosa. Mas, como valor absoluto, no existe, y es en ese sentido que digo —entiéndaselo bien— que el ritmo es mítico.

96

No, pues; una lógica estricta concluye en la probanza

---

60. El desorden es simplemente el orden que no buscamos. Usted no puede suprimir un orden, ni aun en pensamiento, sin hacer surgir otro. Si no hay finalidad o voluntad, es que hay mecanismo: si el mecanismo cede, es en beneficio de la voluntad, del capricho, de la finalidad. Pero cuando usted espera uno de esos dos órdenes y halla el otro, dice que hay desorden, formulando lo que es en términos de lo que podría o debería ser, y objetivando el pesar de usted. Todo desorden comprende así dos cosas: fuera de nosotros, un orden; en nosotros, la representación de un orden diferente que sólo a nosotros nos interesa.

HENRI BERGSON. — *La pensée et le mouvant.*

de la inexistencia de un ritmo absoluto sin formas concretas y lo admite sólo como una criatura específica de la Música, o necesaria sólo para sus infundios, necesaria sólo para ella. Los versos serán rítmicos o arrítmicos, según sean más o menos musicales. El adjetivo cae a plomo sobre la poesía para reducir su condición autárquica, individual y única. Hablamos, hasta como con elogio, de "versos musicales", cuando no podría hacerse mayor encomio que el de hablar de "versos poéticos". Sólo cuando el verso sea poético, propio, natural de la poesía, cuando sólo se escriba en versos "naturales", sólo entonces, se podrá decir que se hace poesía pura.

97

Aquí quiero decir mi sentimiento de la poesía pura, quiero fijar mi posición respecto a esa fórmula tan abusada en los últimos tiempos y que a tantos malos entendimientos da lugar. Para mí, la pureza, en este caso, no es adjetiva. Poesía pura no es una oración formada por un substantivo y un adjetivo; es toda ella un substantivo, como que podría escribírselo de corrido: poesíapura. Uso yo la palabra "pura" en su sentido kantiano. Para mí, como para Kant, "pura" o "a priori" es lo mismo. La poesía pura no se halla sólo en la desprovisión del ritmo, la rima y los demás factores ajenos a ella; es el estado de la poesía en que ella es en sí misma, independientemente de la experiencia, o sea cuando es por sí, esto es, antes de ser expresada y aun antes de ser sentida, cuando su consistir es sólo inmanencia; de manera que no concurriendo entonces en ella los recursos de la expresión ni los efectos de su sentimiento por el poeta, es cuando más íntegra y esencialmente es. La poesía pura, en rigor, es por eso imposible, y la fórmula sólo debe

ser entendida como el ansia, el deseo, el propósito no posible de alcanzar ese imposible.

Otra de las iniquidades cometidas con la poesía es la de creer que ésta es un acontecimiento *a posteriori,* o sea que el poeta la crea cuando la experimenta. No es así. La poesía es *a priorística;* su existencialidad autogénica —o sea que se da vida a sí misma—, es un hecho que debe darse por cierto. La poesía es *a priori,* pura. Su aposterioridad no se relaciona con su esencia sino con sus efectos. Lo *a posteriori* es el propósito expresivo del poeta, quien por lo demás nunca llega a expresarla. Por eso, en rigor, no se le da origen, no se la hace nacer; sólo se la siente. De donde lo *a posteriori* es el sentimiento de la poesía, no ella misma; lo *a posteriori* es la función del poeta, su ejercicio, el sentir su presencia y comunicarla.

Justamente, he ahí cómo esas últimas palabras nos ayudan a esclarecer nuestra argumentación: todo sentimiento es naturalmente *a posteriori,* ningún sentimiento es a *priorístico*: el sentimiento es una consecuencia, no una causa; yo quiero, yo odio, pero para que yo quiera, para que yo odie, es preciso que haya, previamente, sujeto, cosa o persona que provoque o determine mi cariño o mi odio. De la poesía podemos decir sin posibilidades de error que se resuelve en sentimiento puro, y para que se la sienta es necesario que por anticipado exista,

QUINTA PARTE

EL VERSO NATURAL

I

98. Principios de la forma poética. — 99. Anarquía en su estimación. Prosa y verso: una misma cosa. — 100. Empirismo de toda versificación: sentencia de Vossler. — 101. Sentido nacional de la discusión. — 102. Nueva e internacional definición. — 103. Buenos y malos versificadores. — 104. Medidas físicas del verso.

98

En cuanto se relaciona con el medio de que se ha de valer el poeta para comunicarse con el mundo, mi posición no puede ser más revolucionaria. Está vagamente insinuada en la *Exégesis para que tampoco se entienda*, de *Actitud de los Años*. Ahora la concreto, pero su fulgor ha ido dejándose ver con intermitencias en otras páginas de este tratado, por efecto mismo de la presión, o compresión, de ciertos temas. Consta de tres principios fundamentales:

1º La poesía ha empleado hasta hoy un lenguaje provisorio, y sigue empleándolo.

2º Mientras su lenguaje sea provisorio, la poesía se transmite por el verso.

3º El verso está constituído por la metáfora exclusivamente, y recibe el nombre de *verso natural.*

Por motivos de estrategia teórica, la exposición de razones se ve forzada a seguir un orden inverso. Iremos de atrás hacia adelante. Será mejor así para el propio lector, pues como la mayor parte de los problemas de la poesía ha girado, y continúa girando, en derredor de la cuestión verso, de lo que se entendía y entiende por verso, y de los verdaderos mareos que sus innovaciones causaban y causan a poetas, críticos, gramáticos y público, su curiosidad debe canalizarse inicialmente hacia la base tercera.

99

Aunque no en forma absoluta, puede decirse que el medio de expresión de la poesía es el verso. Pero de modo concreto nadie sabe hasta hoy qué es un verso. ¿Alguien tiene conocimiento exacto del verso, alguien puede decir en qué consiste, qué es el verso, sin hallar un contradictor que a su vez no tenga razón? En las diferentes edades del mundo ha habido diferentes concepciones del verso. Una escuela, y más que una escuela, una generación, establecía que el verso era así, e inmediatamente la generación sucesora determinaba que el verso era asá. Unas veces el verso era medido por pies, otras por acentos; los pies eran determinados por el número de palabras o por el número de sílabas; los acentos eran a su vez silábicos o prosódicos; hemos tenido el verso rimado y el verso sin rima, el verso rítmico y el verso arrítmico, el verso regular, casi medido a centímetro, y el verso irregular, o sin medidas, desmesurado. La teoría que pareció triunfar sobre las otras fué la de que el verso, cualesquiera sean sus proporciones, está sujeto a leyes

rítmicas, constantes e inevitables, pero inmediatamente se comprobó que esas leyes rítmicas constantes e inevitables aparecen también en la prosa, son las mismas de la prosa, de manera que sería imposible distinguir a ésta de aquél. Por lo demás, se ha llégado a ver también que aun los versos llamados irregulares dejan de ser irregulares, se hacen regulares, en cuanto su irregularidad es continua, pues lo regular, en el último grado del análisis, no es sino la costumbre de nuestra sensación.

Retomemos un cargo que acabamos de formular, pues él es grave y es preciso señalarlo con insistencia. De acuerdo a cualquiera de las definiciones que de él se ha dado, el verso es indistinguible de la prosa. Ya dependa del acento silábico o el prosódico, del ritmo externo o el interior, de toda fórmula métrica, su diferencia con la prosa es puramente accesoria y convencional, puesto que en la prosa caben también fórmulas métricas, ritmos externos e interiores, acentos silábicos o prosódicos. Es difícil que una prosa sometida a una subdivisión de sus períodos no pueda convertirse en verso; es difícil que una prosa cualquiera no pueda ser subdividida en trozos de once sílabas, pongamos por caso. Por eso, toda definición del verso dada hasta hoy es de vigencia momentánea, a causa de esa misma inconstancia de las combinaciones fundadas en el metro o en el ritmo.

100

No obstante, la gente sigue hablando del verso, es decir de una cosa que no sabe qué es y que por lo tanto tampoco puede definir. Nada sería esto si semejante audacia la acometiera solamente el vulgo. La acometen también los hombres que han tomado sobre sí la tarea de establecer la cultura, de concretar los órdenes o sistemas de pensamiento. Los sabios oficiales continúan ha-

blando del verso, que en rigor no han fijado, y escriben tomos y tomos a su respecto. En esos tomos demuestran su pericia en señalar parcelas de palabras, separándolas con rayitas o ceritos acentuados y otras nimiedades, así como para decirnos la cantidad de endecasílabos con acento en cuarta y octava escritos de tal siglo a tal siglo, o desde el año uno hasta nuestros días, pero no nos han dicho nada claro, positivo, intergiversable. Esto quiere decir, pues, que en punto a versificación no ha habido ninguna probabilidad científica. Todo ha sido experiencia de los versificadores; todo ha sido empirismo.

Pocos autores han hablado claramente sobre el verso, si bien uno, Karl Vossler, ha denunciado sin titubeos la mentira de quienes se creen depositarios de la verdad sobre estas cuestiones. Mas esos eruditos literarios parecen no haberse dado por enterados de lo que Vossler escribió en su pequeño libro *Positivismo e idealismo en la lingüística.* Sus palabras, a pesar de su exigüidad, pues están contenidas en pocas páginas y forman un sólo capítulo de la obra, marcan una era en el estudio de este asunto. Transcribo dos párrafos concluyentes:

Es teóricamente imposible llegar a formular leyes rítmicas exactas para la observación investigadora a posteriori. *Todo lo que se ha intentado en este sentido puede sólo tener un valor práctico y principalmente pedagógico. Las definiciones positivistas del verso son científicamente falsas...*

En una palabra, cada vez que se examine el verso empíricamente desde fuera, será imposible definirlo, porque es un Proteo. Así como Proteo aparece tan pronto como agua, fuego, serpiente, buey, y, con todo, no es idéntico ni al agua, ni al fuego, ni al buey, ni a la serpiente, así un verso se manifiesta, ora con un número determinado de sílabas, ora con un ritmo libre o fijo, ora cerrado sintácticamente, ora roto sintácticamente; y de todas estas cualidades ninguna constituye su propia esencia.

Para agotar la materia debería darse tantas definiciones como versos pueda haber en el mundo. Lo cual indica que todo verso o, mejor, toda unidad de versos es un individuo.

Pero Vossler se limitó a señalar la ausencia de una definición científica, sin proponer ninguna, para terminar con tanto empirismo.

101

Todas las formulaciones que se han hecho del verso adolecen, por otra parte, de una falla fundamental: la de su regionalidad idiomática, diré así. Las discusiones sobre el verso son particulares de cada lengua. A causa de la estructura individual de éstas, los problemas de aquél son distintos de un idioma a otro. No puede decirse que haya un verso, en general, sino un verso francés, un verso castellano, un verso inglés, un verso chino, etc. Aun el mismo tipo de verso es notoriamente diferente de una lengua a otra. Los franceses, por ejemplo, llaman verso alejandrino al de doce sílabas; en castellano se da ese nombre al de catorce.

Yo propongo por primera vez en el mundo una teoría internacional del verso.

102

Mi definición escapa a la impotencia señalada por Vossler, y es sencilla, expeditiva y universal, o sea que puede servir para todos los idiomas: el verso es un conjunto de palabras en que interviene una metáfora. Así, donde hay metáfora hay verso; la ausencia de metáfora se llama prosa. Y cuando algunos prosistas, como el francés Jean Giraudoux o el argentino Macedonio Fernández,

tercer fundador de Buenos Aires, escriben con abundancia de metáforas, ¿qué diremos? En tales casos diremos que esos autores, u otros de su misma laya, hacen una prosa mechada, atiborrada, nielada de versos.

Mas la metáfora no es la poesía y ni siquiera completamente el verso; es sólo una medida de éste, una medida conceptual, existencial, ontológica, una medida de sus atributos, previa a toda otra, y única posible además, una protomedida.

103

Esta medida es desde luego aplicable a todos los versos, así al antiguo como al moderno. Lógicamente, la totalidad de los poemas no está escrita en verso sino en prosa y verso, y por lo común más en prosa que en verso, sin que por ello se menoscabe lo más mínimo la gloria de sus autores, cuando son gloriosos. Los grandes poemas lo son no porque estén compuestos en verso, que no lo están íntegramente, sino por la cantidad de poesía que contienen. (*La Divina Comedia* es prosa llana, con versos —metáforas— de cuando en cuando.) En rigor, y de acuerdo al principio de que el verso consiste por entero en la metáfora, los únicos poetas que escriben sus poemas totalmente en verso son aquellos en quienes cada uno de sus versos, o, más sensorialmente dicho, cada uno de sus renglones, es una metáfora, sin que esto quiera decir que sean grandes poetas, o sólo poetas, sin adjetivo, por el simple hecho de escribir en verso, en metáforas. A lo sumo, querrá decir que son buenos versificadores, pues la buena o mala versificación es posible en todas las edades de la versificación, la antigua o la moderna. La poesía es capítulo aparte.

104

Ahora bien, podrá preguntarse: ¿De cuántas palabras, de cuántas sílabas constará el verso, qué medidas materiales tendrá? La respuesta es muy fácil de dar: la dimensión del verso en punto a vocablos, la dimensión material o sensorial del verso, será forzosamente corta, por la sencilla razón de que la metáfora no es sino una correspondencia de cosas o términos antinómicos, una catacresis. Así como del frote del hierro y el pedernal brota la chispa, de la fricción de dos palabras diversas surge la imagen; la imagen surge como efecto de causas contradictorias, o absurdas, o tenidas por tales, en el momento en que se chocan, en que se estrellan unas contra otras por medio de las palabras que las representan. El verso es pues necesariamente breve en tal sentido, y cuando algunos poetas modernos nos dan versos largos, escritos en varios renglones, se debe a que enchufan varias metáforas en una sola oración o, en defecto de esto, a que en ocasiones es necesario el concurso de palabras accesorias para destacar la embestida de las dos opuestas destinadas a producir la refracción de una de ellas, o sea la imagen.

II

105. Los hallazgos de Jaimes Freire. Un trabajo olvidado. — 106. Caducidad de sus leyes.

105

Ante todo, conviene hacer una referencia de carácter nacional. Si bien conozco algunos idiomas extranjeros, siéndome más familiar el francés, en el cual leo más que en el mío propio, no sé sino superficialmente las leyes de versificación de todos ellos, incluso del nombrado. Debo, por lo tanto, particularizarme con el castellano.

En los varios siglos de existencia que lleva cumplidos la lengua castellana, se ha vivido a ciegas en materia de versificación hasta 1912, en que un hombre de América, un boliviano, Ricardo Jaimes Freire, descubrió las leyes a que debe sujetarse y —chose epatante— se ha sujetado siempre el verso castellano, ¡sólo que nadie las había advertido!

Lo que Jaimes Freire hizo en este orden no tiene precedentes en América ni España, no ha sido rebatido ni menos superado después, y, eso sí, sigue siendo es-

meradamente desconocido por los poetas y los sabios de la preceptiva. Ese trabajo está expuesto en un pequeño libro, *Leyes de la versificación castellana*, publicado en Buenos Aires en 1912. Nadie debería ignorarlo, no sólo porque en él se dejó establecida la diferencia del verso corriente —en todas sus formas, incluso la libre— y la prosa, sino porque implícitamente delimita a ésta [61].

La insolvencia teórica y práctica de los versificadores castellanos es tanto más curiosa cuanto que se ha escrito innumerables tratados de versificación castellana desde el siglo XIV hasta nuestros días, y se han ocupado de eso hombres tan eminentes unos y prolijos otros como don Juan Manuel, el sobrino de Alfonso el Sabio, Enrique de Aragón, Juan del Enzina, Nebrija, Andrés Bello, Eduardo Benot y Coll y Vehí, citados por Jaimes Freire, y González Prada, Pérez y Curis, Julio Vicuña Cifuentes, Edmundo Montagne y Pedro Henríquez Ureña, agrego yo. Una yanqui letrada, Dorothy Clotelle Clark, en una *Bibliografía de versificación española* —título disparatado porque la versificación española no existe; lo que existe es la versificación castellana—, publicada por la Universidad de California en 1937, señala trescientos

---

61. Por suerte, el libro de Jaimes Freire tiene un capítulo que resume toda su doctrina, y esa circunstancia nos ahorrará el trabajo de hacer una síntesis, pues consideramos necesario que los lectores a quienes interesen estas cuestiones se enteren de tales hallazgos. He aquí, pues, dicho capítulo, si bien le hemos secesionado uno de los apartados, por considerarlo accesorio:

I. — Todos los versos castellanos se forman con períodos prosódicos.

El período prosódico está constituído por una sílaba acentuada o un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última está acentuada. Este acento se llama rítmico.

Si en un grupo de sílabas hasta siete hay un solo acento prosódico, éste es el rítmico. Si hay dos o más, lo es el último únicamente.

Cuando el acento constitutivo de período cae en una palabra grave o en una esdrújula, la sílaba o sílabas que le siguen pueden considerarse agregadas al período, en cuyo caso se denomina período compuesto, *o formar parte del siguiente, siendo el primero, entonces,* período puro. *En otros términos:* período puro *es el que tiene una o dos sílabas inseparables después del acento, las cuales no forman parte del período siguiente.*

Todos los versos que en la técnica corriente se llaman versos menores, *desde el* disílabo *hasta el* octosílabo, *están formados por un solo período prosódico. El*

tres autores que se han ocupado de tales cosas en mucho más de mil trabajos, y esa nómina debe ser incompleta, si pensamos en que no figuran en ella algunos versificadores o técnicos del verso tan notorios como González Prada.

Lo que hay de más admirable en la labor de Jaimes Freire no es el haber dado leyes generales al versismo castellano sino el haber descubierto que todos los versos escritos hasta la fecha en que acometió su trabajo caen dentro de ellas; ¡y eso no lo vieron nunca los doctores! Como Newton, que se limitó a destacar una cosa ya existente, la ley conforme a la cual la atracción de

---

eneasílabo, *por dos períodos puros, uno trisílabo y otro pentasílabo o dos tetrasílabos también puros. El* decasílabo, *por tres trisílabos puros o dos tetrasílabos compuestos. El* endecasílabo italiano, *por dos tetrasílabos puros y un disílabo o por un hexasílabo puro y un tetrasílabo. El* dodecasílabo, *o verso de arte mayor, por cuatro disílabos compuestos. El alejandrino, por dos hexasílabos compuestos.*

El poeta puede dividir un período largo aprovechando los acentos secundarios que tenga y formar períodos menores, para producir ritmos especiales. Esto se nota fácilmente en la estrofa por la coincidencia constante de aquellos acentos.

Conviene que las palabras que llevan el acento rítmico sean importantes por su sentido.

La sílaba anterior a la que lleva el acento rítmico no debe ser acentuada.

No tienen acento prosódico, y, por lo tanto, no pueden tener acento rítmico las palabras que carecen de sentido propio, que sólo tienen sentido de relación, como las preposiciones, los artículos, las conjunciones copulativas y disyuntivas, etc.

En los períodos largos —de cinco a siete sílabas— conviene que haya algún acento subalterno intermedio para darles mayor cadencia, siendo preferible, si el período tiene un número impar de sílabas, que vaya en sílaba impar, y en sílaba par si el período es parisílabo.

II. — Períodos prosódicos iguales *son los que tienen el mismo número de sílabas.*

Períodos prosódicos análogos *son los que tienen número desigual de sílabas, pero sólo pares (dos-cuatro-seis) o sólo impares (una-tres-cinco-siete).*

Períodos prosódicos diferentes *son los que tienen número desigual de sílabas, pares unos, impares otros.*

Un solo período prosódico, puro o compuesto, puede constituir un verso.

Los períodos puros y los compuestos pueden combinarse entre sí, con tal de que vayan seguidos de una pausa.

Dos, tres, cuatro o un número indefinido de períodos iguales, unidos entre sí, forman siempre un verso melodioso.

Un número indefinido de períodos análogos, unidos entre sí, forman siempre un verso harmonioso.

La unión de períodos diferentes constituye la prosa.

los cuerpos es directamente proporcional al producto de las masas e inversamente proporcional al cuadrado de su distancia, Jaimes Freire formuló la ley conforme a la cual se venía haciendo versos castellanos en forma empírica desde hacía siglos.

Los prosodistas de nuestra lengua se limitaron a bosquejar teorías basadas sólo en la observación de los versos conocidos, sin dar leyes que hicieran posible la in-

---

El ritmo de los períodos prosódicos iguales es el más grato a los oídos poco cultivados, porque es más regular, más acompasado, y por lo tanto más fácil de distinguir; es la melodía. *El ritmo de los períodos prosódicos análogos requiere cierta preparación musical; es la* harmonía. *Es probable que el primero haya sido espontáneo y el segundo artístico.*

El verso será más armonioso cuando el sentido permita hacer una pausa después del acento prosódico, en los períodos puros, y después de la sílaba o sílabas de agregado, en los períodos compuestos.

Los versos pueden terminar con períodos puros o compuestos, esto es, con palabras agudas, graves o esdrújulas, sin que su medida se altere. La pausa métrica los iguala.

El verso endecasílabo, cuando está formado por tres períodos puros (dos tetrasílabos y un disílabo), no admite que su primer acento rítmico caiga en palabra esdrújula. Su harmonía se destruye y queda convertido en un decasílabo formado por dos períodos compuestos.

Hay tantos versos como combinaciones se puede hacer con los períodos análogos entre sí, doblándolos, triplicándolos o multiplicándolos, sean puros o compuestos,

Los versos largos formados por períodos monosílabos o disílabos, puros o compuestos, suelen ser desapacibles y monótonos por la caída demasiado frecuente de los acentos. Conviene mezclar estos períodos con otros mayores.

Los versos formados por períodos largos requieren acentos secundarios para hacer más harmoniosa su marcha musical.

IV. — La ley que preside a la formación de los versos preside también a la formación de las estrofas; esto es, los versos constituídos por períodos pares pueden combinarse entre sí, como pueden combinarse entre sí los versos constituídos por períodos impares, pero no éstos con aquéllos.

Una frase formada con períodos prosódicos diferentes no constituye verso, pero si la misma combinación se mantiene en todos los renglones, la memoria del oído acaba por prever la vuelta del acento en tiempos determinados, y se obtiene así una harmonía que llegará, tal vez, a ser muy agradable. Lo mismo pasa con la combinación estrófica de un verso de períodos pares con uno o varios períodos impares o viceversa; si la combinación se mantiene en varias estrofas, el oído se habitúa y acaba, en ocasiones, por complacerse con ella.

Las combinaciones más usadas en castellano son: primero las de versos iguales, luego las del endecasílabo común con el heptasílabo y el pentasílabo, la del octosílabo con el tetrasílabo y la del heptasílabo con el pentasílabo.

Conocida la ley de la combinación de los versos, es fácil inventar estrofas combinando versos de cualquier número de sílabas, cuyos períodos sean todos iguales o análogos.

vención de otros, la cual quedó arbitrada a la imaginación auditiva de los poetas o a su experiencia de las otras lenguas, cosa esta última que dió buenos frutos a González Prada y a Rubén Darío. Nos hablaron de los avatares del verso, desde cuando era tamaño de las palabras, o medida de sus sílabas, o acentuación de éstas, o cantidad de las mismas, o rimas, o valencias rítmicas, o, recientemente, aprovechamiento de las pausas. Una teoría substituía, contradiciéndola, a la otra, hasta que vino el poeta boliviano y halló el principio que les es común a todas, del acento prosódico, y formuló sus reglas. En materia de versificación sólo ha habido en nuestro idioma un general y desolador optimismo [62].

La codificación de Jaimes Freire ya no tiene valor activo para nosotros o lo tiene muy relativo, de la misma manera que la ley de Newton ha quedado un tanto desvirtuada por la de la relatividad, desentrañada por Einstein. Mas es muy importante que ese despierto vigía del verso castellano, al establecer "la ley del ritmo y no las de tales o cuales ritmos", reconozca perentoriamente que aquél es "la marcha del verso". La razón vuelve a brillar con esplendor para mi causa: el verso, en su concepción vulgar, es una humilde pieza de música, vertida no con notas, que son el alfabeto de ésta, sino con letras, que son la escala del lenguaje.

TESORERI

62. Así lo asevera también Edmundo Montagne en *La Poética Nueva*, un libro sobre este tópico, lleno de aciertos y buenas intenciones, de veras más jugoso que otros de brillante carrera en el mercado de las letras:

El arte poética no ha tenido hasta el presente base palmariamente científica. La métrica o versificación ofrece reglas a todas luces empíricas, cuyas leyes mueren sofocadas (unas escasamente seguidas, desconocidas en absoluto otras), bajo los medios más exteriores y menos importantes, que han venido a ser principales y a veces únicas normas de la poética.

III

107. Ley del verso. — 108. Ley del poema en verso. — 109. Reglas para entender. — 110. Valor de la pausa. — 111. Versos modernos sin metáfora. — 112. La metáfora no es poesía. Casos de Bergson y Platón. Lo demás, sólo inopia.

107

Los poetas debemos emplear los signos de la poesía. Ellos se llaman metáforas. En consecuencia, cualquier cantidad de palabras, sílabas y letras donde esté contenida una metáfora, y sean cuales fueren sus períodos prosódicos, sus acentos rítmicos, sus rimas y sus pausas, es verso, y donde no hay metáfora no hay verso, aunque haya metro, ritmo y rima. Por ello, esta ley es apta para todos los idiomas.

108

Llamaremos poema a una composición en que cada uno de sus renglones sea una metáfora y en que las estrofas estén únicamente delimitadas por una afinidad parcial

o seccional dentro de la arquitectura entera de la obra. La estrofa, en el verseo moderno, no cuenta con un número fijo o determinado de versos, como el verso no cuenta con número fijo o determinado de palabras, sílabas o acentos. Si hacen falta ejemplos de poemas perfectos, escritos con sujeción a esta técnica, he aquí uno:

CONTRAPUNTO

En cada esquina sólo soy un hombre que puede doblar
en sentido contrario,
en cada esquina me asaltan cuatro ángulos de duda,
si bien es cierto que a la larga todos los senderos son iguales para llegar a la muerte.

El algo juega conmigo y me interrumpe el destino
como el miedo suele cortar un camino de palabras.
A veces mi vida sigue una calle propuesta por casas llenas de música,
mas en cuantas la atraviesan reparto mi sentimiento.
Y a veces vuelvo a donde partieron mis andanzas e impulsos,
luchando con mis aguas cual un río que diera marcha atrás.
Y aun mi reloj empieza a girar al revés.

Nadie debe seguirme porque en mi soledad hallan las cosas ocupación a la suya.
Mis pasos son evidentemente los que sostienen cuanto no puede caerse,
como por ejemplo la respiración o la estructura de la atmósfera.
Y no voy sino vengo de todo hacia mi esencia

por una ruta en cuyos bordes crecen canciones y preguntas.

Ay, mientras siento este poema,
enloquecidos árboles están llamando a fieles con todas sus campanas.
Voy a misa de pájaros.

En el poema que acaba de leerse, cada uno de sus renglones es pues una metáfora, y por lo tanto un verso, sobrentendiéndose que algunos aparecen quebrados sólo por exigencias de espacio. Quien tenga dudas sobre el carácter metafórico de alguno de estos versos es que desconoce la variedad formal que afecta la metáfora, y debe postergar su juicio hasta haber leído el capítulo correspondiente.

109

Mientras viene el tiempo, que vendrá, en que un mayor número de personas, por agudizamiento, reducación o lisa y llana eclosión del sentido de la tensión, sea capaz de recibir la transmisión poética, el poeta debe emplear los actuales signos específicos de la poesía. Ellos, ya se lo ha dicho, se llaman metáforas.

Ese tipo de poemas exige del lector, especialmente del no iniciado en esta brujería de la poesía, un pronunciamiento del esfuerzo captador. Debe concentrarse en busca de la emoción poética, de una manera similar a la del sujeto que va a ser hipnotizado, aboliendo voluntariamente toda posible *resistencia*. Para ello deberá desatender por completo el llamado de los factores anejos o colaterales, de todas maneras accesorios, como ritmos,

acentos y rimas, si por casualidad los hubiera, radiando de sí mismo, en fin, todo prejuicio o resabio que tuviese sobre el objetivo musical de un conjunto de palabras, es decir, de vocablos. El verso, formado sólo por metáforas y al cual se da el nombre de *verso natural,* desprovisto ya de sus viejos atavíos musicales, busca sin tardanza el camino del corazón.

110

Los versos hechos de acuerdo a este método son densos por fuerza, y esta densidad impone la sublimación del valor pausa. Este fué intuído por mí ya en 1922 al publicar un poema del cual cada verso, y por momentos cada palabra y aun cada sílaba, ocupa una página entera. Más tarde, en 1925, inserté en *Simplismo* un poema en blanco, *Nada simplista,* de título ostensible y silencio seguido, o sea lectura ausente y, en *Invitación a la vida poética,* escribí:

En el Simplismo las pausas tienen una importancia insospechada. Las pausas vienen a ser algo así como entreactos. No se prescinda de ellas en la lectura, si se quiere vivir con plenitud el instante de poesía que fluye de cada verso, independientemente de la armonía global del poema. La pausa no es un recurso tipográfico, sino un estado psicológico. A veces tiene más valor que el verso que la precede, pues es la llave con que el poeta abre las puertas del infinito para que el alma del lector entre en él.

El Simplismo incorpora a la poesía el valor estético de la pausa. Tan definitivo es su rol dentro de ella, que se convierte en elemento vital e imprescindible del poema. Y así éste consta de tantos versos y tantas pausas. Mas si bien es cierto que puede escribirse un poema

con versos exclusivamente, también lo es que puede haber poemas hechos sólo de pausas.

Allí llegué a dar a la pausa un valor fijo, representado por una cantidad de reposo correspondiente a cada blanco. "La pausa —decía— equivale al espacio que ocuparía una línea y corresponde a cinco segundos. Así, para conocer el valor de una pausa determinada, bastará multiplicar por cinco el número de renglones que cabrían dentro del blanco". Pero el procedimiento puede darse por fracasado, pues no tuvo continuadores. Su inconveniencia es dilatada: la publicación de los poemas insumiría mucho papel.

Ahora la pausa es obligatoria porque es natural. El lector cae en ella aunque no quiera, so pena de quedar en ayunas. Si cada verso contiene una metáfora por lo menos, y la metáfora, como el rayo, es una emisión de luz, una como descarga eléctrica de la poesía, su efecto es deslumbrador; se impone el descanso antes de pasar de una a otra.

111

La inmediata consecuencia de lo anterior es que los versos ha de escribírselos por metáforas separadas, sin cuenta del número de palabras necesarias para su elocución. Igualmente, pues, su separación es natural.

No obstante, hay casos en que las metáforas no aparecen escritas, "grafiadas", diré mejor, individual o independientemente. Ejemplo:

A estas lenguas el viento no las alza, pues su tamaño
llega hasta los ojos,
igual a cuanto resplandece,
como amistad a la distancia.

Sólo hay metáforas en el primer y tercer versos; la

primera es triple o de tres lados y la otra de uno solo y objetiva, pero de una visualidad tan brillante, dentro de su comparación de orden espiritual, que, para evitar posibles enceguecimientos, el poeta ha establecido este pie, diremos: "igual a cuanto resplandece", como un puente de refugio entre ambos estallidos. Esto, sin olvidar que dicho pie, aunque podría ser suprimido, otorga a la última metáfora la categoría de doble.

Otra ocasión de verso sin metáfora:

Al sollozo, al suspiro y a la súplica
yo no sé quién les pone las alas con que vuelan.

En el primer renglón no la hay, en efecto. Es una enumeración y nada más; pero el poeta la escribió así, en línea separada, a consecuencia de la grandeza de la imagen siguiente; le puso una suerte de trampolín para que salte, una suerte de relevado escenario para que se luzca. Tan cierto es esto, que se podría escribir todo seguido:

Al sollozo, al suspiro y a la súplica yo no sé quién les pone las alas con que vuelan

sin alterar la substancia de la emoción; pero el toque sobre el lector es menos recio. Se trata, pues, de eso que los pintores llaman *efectismo* o golpe de efecto, y está destinado a facilitar la respiración de aquél, no en cuanto al tránsito del aire se refiere sino al de la poesía, pues su entrada en él en forma insólita pudiera ahogarlo. Mas ello debe evitarse y de ningún modo hacerlo con frecuencia, pues la abundancia de renglones sin metáfora es la prosa [63].

---

63. Los siguientes fragmentos de Fernández Moreno tienen metro, ritmo y rima, pero no tienen ni poesía ni verso porque no tienen metáfora; son prosa pura:

Vivía en la casa más vieja del pueblo
Sobre la puerta un escudo y sobre el escudo un yelmo.

No tenía dinero.

112

Creo haber dejado bien situada la consistencia del verso auténtico, del verso natural. Mas aún podré recargar la claridad con un nuevo envío de luz. La metáfora es el verso, pero no es la poesía. Tiempo hubo en que se quiso confundirlas. Evidente equivocación. La metáfora es nada más que el vehículo de la poesía, un material de la poética; por eso su presencia no representa siempre la presencia de la poesía. Bergson debe ser, si no me equivoco, el filósofo más metafórico que se conoce; lo es más aún que Platón, quien —indicio muy elocuente— era enemigo de los poetas. En los libros de Bergson las metáforas restallan a menudo como un chicotazo de claridad; algunos sedientos de imaginería podrían abrevarse en sus páginas y presumo que no falten quienes le hayan tomado algunas. Mas no se podría aseverar con seriedad que Bergson sea un poeta. A lo sumo, diríase que es un filósofo que escribe en verso. Es solamente un filósofo. Y no uso el adverbio en tono peyorativo ni pudiera usarlo, pues confieso que el autor de *L'Evolution Creatrice* es una de las más razonables

---

El siempre por el monte con sus perros,
o en la taberna ebrio.

De su traje de terciopelo
se enamoraban las hijas de los labriegos

Y para seguir con el mismo autor, véase un ejemplo del cual digo que contiene poesía, hablando con benevolencia, o, para ser más exacto, que contiene una cierta emoción poética, pero donde, no habiendo metáfora, no hay verso:

INOCENCIA (del hijo)

Medio dormido, te oigo jugar ruidosamente.
Sé que hay en el jardín un sol resplandeciente.

Ahora pienso muy triste, ya del todo despierto:
lo mismo jugarías si yo estuviera muerto.

Si le sacáramos la rima y el ritmo, la emoción subsistiría. De poemas así digo que son, por la ausencia de imágenes, poemas o poesía en prosa .

admiraciones de mi vida. Yo no encuentro poesía en sus libros, sino filosofía, pensamiento, por lo que se refiere al fondo; en cuanto a la forma, hallo en ellos prosa y, con intermitencias, metáforas, ya está dicho, versos.

No veo, en verdad, ninguna otra manera de llegar a un acuerdo sobre la condición del verso que la de reconocer que éste consiste sólo en la presencia de la metáfora. Todo lo demás es insostenible científicamente. No puede legislarse y ni siquiera argumentar dando la espalda a la realidad, y la realidad es que la mayoría de los poetas tiende cada día más a producirse valiéndose de elementos lo menos posible ajenos a la poesía, es decir, a proscribir cuanto ella se había prestado de la música. Sólo quienes no tienen sino muy poca, o ninguna, poesía que comunicar, pueden hallar en los factores musicales, como el ritmo y la rima y aun el simple valor fonético de los vocablos, una tabla de salvación para cubrir su insolvencia poética.

IV

113. Denominación lógica. — 114. El problema de los hombres: entenderse.

113

Al verso elaborado en las condiciones anteriores le llamo *verso natural,* porque, como se ha visto, es natural de la poesía expresada con palabras, no con vocablos, y para diferenciarlo de los otros versos, el métrico, el rítmico, el regular, o rimado y rítmico, o rimado y métrico, y el libre, o con rima y sin ritmo. Verdad que este último ha evolucionado, no dándose ya su nombre, como en los días de su invención, a las líneas sin metro ni ritmo pero con rima, sino de modo general a todo verso no sujeto a reglas formales externas. Algunos han dado en llamarlo "verso irregular". La calificación no es inteligente: irregular es cuanto no está sujeto a reglas o no sucede común y ordinariamente, y si se establece que la regla es hacerlos así y su uso es universal, desaparece la supuesta irregularidad. Además, es razonable dar nombre propio a un organismo que tiene su propia ca-

racterística: la metáfora. Así pues, hablemos de *verso natural.*

114

Mas este verso mediante el cual se comunica la poesía, debe entendérselo sólo como provisorio y en cierto modo estorboso, aunque menos que el otro, para la poesía misma. El verdadero lenguaje de ella se expresará, se expresa ya en los elegidos, por efecto de presencia. El problema reside en que sea percibido por los demás en forma más general que ahora, y él no es exclusivo de la poesía sino que es la más antigua y también más actual insolubilidad de su hermana por excelencia, la metafísica; es, en términos generales, la más difícil insolubilidad del ser mismo. *No hay otro problema para el hombre —dice Louis Lavelle— que el de saber cómo podrá entenderse con los otros hombres*". Y en una entrevista concedida a Janine Bouissounouse precisa: "*El problema que la filosofía pone en primer plano ¿no es este entendimiento, esta comunicación con los otros hombres, o dicho de otro modo, la manera como yo puedo entrar en contacto con lo real?*

CUZCO

SEXTA PARTE

TEORIA Y TECNICA DE LA METAFORA

I

115. Enfriamiento del lenguaje. Pereza imaginativa. — 116. Nacimiento de la metáfora.

115

Una vez que el hombre creó la palabra como símbolo de sus ideas o necesidades, vale decir, representándolas oralmente, el lenguaje empezó a enfriarse como piedra que no recibe sol o árbol al que no encuentra el agua. Nadie se preocupó más de vivificarlo con la incorporación de recién creadas palabras que fueran totalmente imágenes por representar ideas o necesidades asimismo nuevas, cual si a la humanidad no le hubiesen acontecido éstas, siendo cierto lo contrario. Se ha seguido pensando y acreciendo el margen de las aspiraciones, pero su bautizo se lo ha hecho conmemorando las ideas y las necesidades viejas, por vía de confrontación. Claro está que las palabras así surgidas son también imágenes, pues toda palabra lo es, pero como están referidas a otras, habrá de aceptarse para ellas el grado de menores o lisamente amputarles la etiqueta. Toda ilustración

sirve a la claridad: cuando el hombre alumbró el designio de dominar el espacio, de trasladarse por el aire, comparó lo que aquello sería con el movimiento de las *aves*, y surgió el término de *aviación*. Procedió así por inopia creadora; hizo una imagen menor y comparativa —asemejante la llamaremos luego—, en vez de hacer una mayor y creada, que no guardara relación con el vuelo de los pájaros y diera al hombre la idea directa de su transporte por el aire. Cualquier combinación de letras le hubiera bastado: erlogón, ulmorsa, barevefia. Una de éstas, u otra, habría sido una imagen adrede, pues al leer u oír barevefia ulmorsa o erlogón, habríamos entendido, siendo convencional todo vocablo, una referencia al tránsito aéreo.

Toda comparación muestra ociosidad. Aun en la charla: en lugar de expresar un concepto con su precisa terminología, preferimos aludir a otro lejano que se le parece. Este es el criterio presidente en la invención de nuevos vocablos en la época actual, que tantos fenómenos somete a la conciencia. Todas las voces modernas adolecen de lo mismo: *telefonía,* forma de hablar a larga distancia; *automóvil,* cuerpo que se traslada solo; *luz eléctrica,* no hace sino adjetivar lo que nuestros abuelos llamaron luz, fenómeno distinto del suyo; etc. Nuestra lingüística es perezosa. Y a causa de esto, el lenguaje se ha enfríado como piedra que no recibe sol o árbol al que no encuentra el agua. Seco, reseco está el lenguaje.

116

Mas los poetas, con esa incodificable intuición suya, aplican al idioma un muy humilde principio de física doméstica. La humedad es adversaria del fuego, y su contrario lo que está dispuesto a encenderse. Mientras

más secos están dos cuerpos que se frotan, más fácilmente brota la chispa entre ellos. De la sequedad, de la aridez del habla, los poetas sacan un provecho inaudito: rozan una palabra con otra, ambas ejecutorias de lejanías, cual vida y muerte, y surge la metáfora, incendio del lenguaje:

Su eco es la vida muerta dentro de ella.

La característica esencia de la imagen —nos dice Pierre Reverdy es que ésta sale de la aproximación espontánea de dos realidades muy distantes, cuya relación sólo el espíritu ha aprehendido (Le Gant de Crin). Y este concepto lo confirma Marcel Raymond:

La transfiguración lírica no se obtiene sino al precio de una incoherencia lógica, de una contradicción en los términos. Es indudable que el fenómeno no aparece en Baudelaire; en toda metáfora dormita una catacresis, y la virtud mágica de la poesía, en todo tiempo, nace ante todo de aproximaciones insólitas y, de manera flexible e insinuante, de las palabras. En la época clásica podría hallarse numerosos ejemplos entre los preciosistas franceses y extranjeros, particularmente en Góngora. Pero con Baudelaire, "el primero de los videntes", según Rimbaud, la imaginación comienza a tener conciencia de su función demiúrgica. Injertada en un sentido místico de la "correspondencia universal", presiente que una inmensa tarea la solicita, la cual consistiría en revelar por medio de imágenes raras el parentesco esencial de todas las cosas, su participación en un espíritu que baña a los objetos, y a las almas, en la "tenebrosa y profunda unidad" del todo[64]

64. MARCEL RAYMOND. — *De Baudelaire au Surréalisme.*

II

117. La letra y el número. — 118. Metáfora: multiplicación. — 119. Mecanismo. — 120. Polilateralidad. — 121. Autonomía.

117

Pensemos en la infinitud del número y a la vez en su escasez figurativa. Sólo tiene diez signos, cada uno de los cuales representa a la unidad tantas veces como se llama: dos quiere decir dos unidades y así los otros. Diez signos solamente, pero la combinación de los mismos es interminable, con el agregado de que su régimen es tan personal y prosopéyico que al cambiar, por prolongación, la cantidad, ésta se modifica sólo oralmente, con lo cual quiero decir que los componentes de su fónica son distintos y algunas veces insólitos, como cien, nombre de la cifra formada por un uno y dos ceros, persistiendo esos mismos e insubstituíbles componentes en su grafismo específico o particular, sólo que alterando por entero su fonación, como mil, nombre de la cifra formada por un uno y tres ceros.

Es muy importante el hecho de que las cifras sean ex-

presadas oralmente con palabras y letras siempre distintas, mientras se las expresa gráficamente siempre con los mismos signos. Traigo esto a la discusión para recordar el parentesco de las palabras con los números y la mayor posibilidad de infinito de las primeras, pues ellas, a su vez, tienen oralmente una expresión distinta, siendo sus signos gráficos los mismos, pero como éstas, las letras, son más de diez en cualquier idioma, su infinidad es mayor, dicho sea con perdón de los filósofos, quienes no conciben cantidades mayores o menores de infinito. (Los lectores y yo nos entendemos.)

En esa meta propuesta de numerar lo innumerable reside la grandeza de la aritmética. Esa modalidad del número diríase que es su metáfora, y por ello la albricia hedonista que se da el matemático, comprobando la exactitud de sus cálculos, sólo es comparable a la del poeta percutiendo las palabras en busca de sus correspondencias, para hacerlas metáforas.

118

Aún otra afinidad. Así como la suma es una agregación holgazana de cantidades y la multiplicación es una suma urgente, la monda unión de las palabras en el habla es una suma de ideas o imágenes, mientras la metáfora es una multiplicación de las mismas. Con razón escribió Novalis: *El lenguaje verdadero es un sistema de logaritmos. ¿Los sonidos no constituirían una sucesión logarítmica? La serie armónica es la serie logarítmica de una serie aritmética que le corresponde*[65].

---

65. NOVALIS. — *Journal intime*, suivi des *Hymnes a la Nuit* et de *Fragments inedits*. (Traduction de G. Claretie et S. Joachim-Chaigneau).

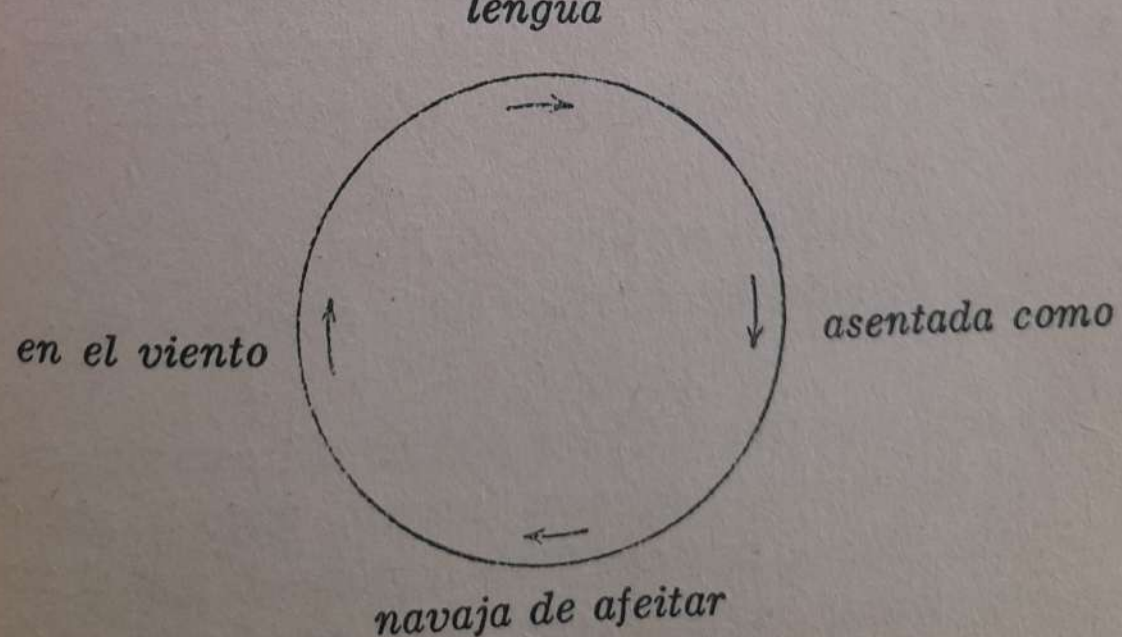
119

Si de la aritmética pasamos a la geometría, veremos que la metáfora es siempre un enriquecimiento, una ganancia, porque equivale a un viaje de ida y vuelta. La más sencilla puede ser comparada a una circunferencia, porque en esta figura es inevitable el regreso al punto de partida. Para afirmar que "la rima abre y cierra una imagen geométrica de lo absoluto", se vale de igual rememorar Rolland de Reneville [66].

Ante la epifanía de una llama de incendio, el poeta dice:

Lengua asentada en el viento como navaja de afeitar.

Cuanto uno tira es mengua, todo alejamiento es abandono, pues si arrojo una piedra dejo de tenerla. Sólo la metáfora retorna: ante el fuego blandido por el vendaval, la metáfora se marcha de eso presente y conmovedor a una cosa apartada y fútil, mas vuelve de la hoja de afeitar a la llama, porque ésta nada le importa, como elemento secundario y substituíble que es. La metáfora no da pérdidas. Su gráfico podría ser:



66. A. ROLLAND DE RENEVILLE. — *L'Expérience Poétique.*

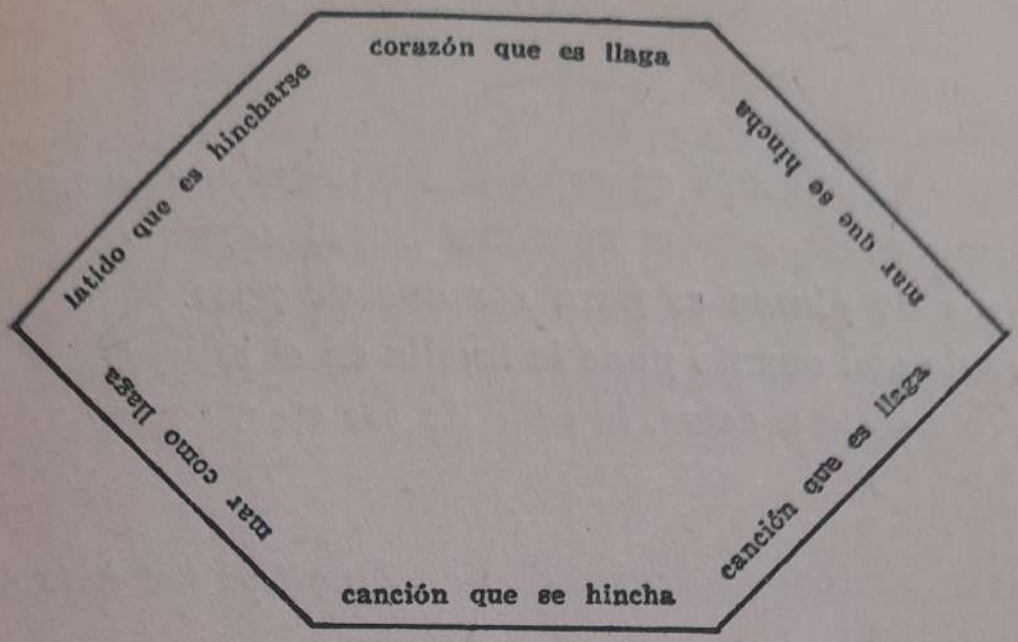
El *como* actúa de nexo, no siendo en realidad ahí adverbio de comparación, aunque lo parezca. Digo que es circunferencia y no línea recta, porque si fuera esto se perdería como todo lo que se va y no tiene efecto contrario por sí propio. El mismo impulso elíptico de toda curva que no halla escollos en su camino es el que retorna el sentimiento a la imagen de que parte. En el juego de billar hay un golpe conocido con el nombre de "massé" que impulsa la bola de arriba a abajo, o, más bien, de afuera a adentro, para que al chocar con la segunda regrese sobre sus pasos a fin de castigar a la tercera, cuando todas ocupan la misma dirección. Sólo a ese efecto, para el cual propondría la calificación de inteligencia de la bola, es comparable la gestión de ciertas metáforas.

120

Otras, por su alambicada estructura, requieren un trazado poligónico, pues conteniendo varias metáforas en sí mismas, puede decirse que poseen varios lados:

Bajo la piel del ser llevo esta llaga,
aquí no más, hinchándose como canción o mar.

He aquí una transcripción poética del corazón, en la que, si olvidamos la primera imagen, "bajo la piel del ser", asistimos a una metáfora hexagonal, por el frote de seis valores opuestos, cuya correspondencia se descubre:



121

No todas las metáforas tienen personería jurídica ni son autónomas sino dependen del objeto de que son proyección. La siguiente, individualmente juzgada, no parece una imagen:

Por ella el hombre crece cada día.

Esta es parte de un poema, en el curso de todo el cual tampoco es nombrado el objeto, de modo que en relación a éste ninguno de sus versos podría parecer una metáfora, sirviendo a lo que el poeta quiso que sirviera. Las imágenes sólo existen desde el momento en que el lector captura a aquél, lo que en otro libro llamé imagen de fondo, el "¿qué es esto?" pregunta hecha en la atonía de la incomprensión y cuya satisfactoria respuesta determina el estado de júbilo. A las tales debe llamarse metáforas de incidencia, pudiendo advertirse que todas las del siguiente poema son de ese orden:

ANTENA

Salta la niña de los ojos.
Su traje de organdí se esponja como paloma o música.
Apenas dos temblores contiene en el corpiño
y el pie de pluma es para ser ave de paso.
Así se da con cuanto pone la huella en el espejo,
niña que viste y calza, la niña de los ojos.

Su paseo avasalla dimensiones en longitud del más aquí
al más allá
y se extiende desde el volumen hasta el álgebra
en averiguación de la substancia.
La creación comienza y termina con ella.
Funda el viaje.
Los sentimientos los discierne y nombra,
como las banderitas el mapa de una guerra.
El ser de todo lo hace suyo, mas sin dejarle rastro,
igual al vuelo en el espacio donde arruga ni línea perseveran.

Recorre las mañanas y las tardes
y vuelve a su presencia la niña de los ojos.
Por ella el hombre crece cada día.

El "que es esto", u objeto, es la mirada. Su traza geométrica está en la figura del ángulo de incidencia. El objeto corresponde al *punto* y los versos a los *rayos incidentes*, de los cuales sólo transcribimos los más breves, por razones de espacio, y a guisa de ejemplo, pero todos tienen la misma jerarquía:

Por ella el hombre crece cada día
Los sentimientos los discierne y nombra
La creación comienza y termina con ella
Funda el viaje
Salta la niña de los ojos
Apenas dos temblores contiene en el cuerpito
y el pie de pluma es para ser ave de paso
Recorre las manzanas y las tardes
la mirada



III

122. Historia de la metáfora. Estimación de Aristóteles. — 123. Estimación de Hegel. — 124. Estimación de Bousquet. — 125. Estimación de Rolland de Reneville. — 126. Estimación de Borges. — 127. Estimación de Hytier.

122

La metáfora es el recurso más moderno de la poesía y sin embargo el más antiguo. Debe ser anterior aun al verso, de cualquier catadura que fuese, entendiéndose esto como referido a la metáfora genérica, no a la intrínseca, pues si sabemos que toda palabra es una metáfora debemos decir que son contemporáneas. La genérica, de la cual nos ocupamos, fué ya vislumbrada por Aristóteles en su *Poética* e intuída de cuatro lados: "*La metáfora es el transporte a una cosa de un nombre que designa otra, transporte o del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie, o según la relación de analogía*".

Pero el filósofo griego erró al sostener que la metáfora no puede involucrar la palabra *como*, pretendiendo

que ésta debía señalar la diferencia entre esa figura y la comparación. No; ese adverbio no revoca su existencia. Ahora, hasta decimos que hay "metáforas comparativas". La metáfora es la expresión hablada de la imagen, la cual es el hecho, y este hecho —transportados a otro terreno— se expresa en música por la armonía; en pintura, por el volumen, etc.

123

Influenciado por esa falacia, muy universalizada por cierto, Hegel, si bien reconoce que "el campo de la metáfora es infinito", se apresura a definirla como "una comparación abreviada". Mas luego nos brinda unos discrímenes muy delicados que anulan su premuroso definir:

Entre la metáfora y la comparación se halla la imagen. Esta presenta con la metáfora una analogía tan estrecha que propiamente hablando no es sino metáfora desarrollada. Ella ofrece también con la comparación un gran parecido. Sin embargo, hay la diferencia de que, en la imagen, la idea no está desprendida y desarrollada en sí misma, al lado del objeto sensible, por una comparación expresa. La imagen halla particularmente su lugar cuando dos fenómenos, dos situaciones, son combinados de tal manera que el sentido de uno es secuestrado por la imagen del otro. El carácter esencial de esta figura consiste, pues, en la distinción de dos esferas de la existencia de las cuales son prestados los dos términos, y éstos mantenidos, cada uno con su carácter propio y real, de un lado como de otro...

La diferencia entre la imagen y la comparación consiste en que, en la comparación, lo que la imagen representa bajo su forma figurada, aparece como pensamiento abstracto. Aquí la imagen y la idea marchan paralela-

mente y ésta puede conservar su propio modo de expresión. La metáfora y la imagen pintan la idea sin expresarla en sí misma. En la comparación, por el contrario, los dos términos, la imagen y la idea, aunque el uno o el otro estén más o menos desarrollados, están enteramente separados, representados cada uno por su cuenta, y entonces, por primera vez, en esta separación, son mostrados uno frente a otro, a causa de su parecido [67].

124

De cuanto he leído sobre la metáfora —¡que es tanto!— se me ocurre que pocas cosas hay tan profundas como las dichas por Joe Bousquet, y las cuales cosas no han sido escritas sobre la metáfora precisamente. En este caso, yo hago de trujamán, y se verá que no desbarro, pues cuando —¿refutando a Mallarmé por aquello de "no es con ideas que se escribe los versos sino con palabras"?— dice: "no es con palabras auténticas, sino con palabras soñadas que se escribe", sin duda, en tiro por elevación, futbólico, alude a las metáforas. Esas "palabras soñadas" son ellas. Lo postsiguiente es todavía más explícito:

"El acto poético más simple consiste en proferir, a propósito de un objeto, esta botella, por ejemplo, una palabra que no sea la palabra botella, una palabra cuya invención encuentre la muerte del objeto que nos ha emocionado. Para mantenerme a ras de tierra y llevar al lector a la verificación de consideraciones completamente primitivas, agregaré el siguiente ejemplo: Si escribo: "Yo amo a la pequeña María", no soy un poeta.

---

67. FRIEDRICH HEGEL. — *Poétique*. (Traduction de Ch. Benard). Extractada de la Estética y "completada —dice el traductor— con pasajes tomados a otras partes de la teoría y de la historia del arte del mismo autor".

La pequeña María es amada de mí... He allí algo que comenzaría a descargarnos de ese inseparable reglamento interior al cual obedecen nuestros sentimientos. Pero si hablo de mi corazón, es decir que, por la más desconcertante de las audacias, a la imagen que más fácilmente me hace olvidar que tengo un cuerpo, adhiero la consideración de lo que llevo en mí de más secreto, el centro de mi ser, y que veo mi vida en el sitio del objeto más bello del mundo exterior, estrellarse de mi propio misterio, puedo decir que, en tanto esa expresión se invente y no se me haya vuelto una manera habitual de hablar, yo obro, yo me expreso en poeta.

Consideraciones elementales y que supongo conocidas. El poeta no revive dos veces el mismo minuto. Ha experimentado en su vida cotidiana que el lenguaje corriente restablecería la expresión de sus sentimientos en circulación antes de que la realidad de esos sentimientos vuelva hasta él. Sabe que las palabras se enfrían y se esfuerzan entre varias para inventar la muerte de un pensamiento. Un amor, un deseo, caen en el dominio común de la insignificancia común, adoptando una forma que manifestó poder vivir sin ellas. El escritor, el poeta, debe inmolarlo para cambiarse en él mismo. *Es preciso que se llene de su propia humanidad, que se esfuerce en convertirse en un hombre total para pagar con todo el peso de su carne el rescate de su evasión. Se hace él mismo prisionero en la experiencia de la vida. Es en la plenitud de lo humano que debe alcanzar a lo inhumano. Si Paul Eluard no estuviera enamorado, si no hubiese escrito los más bellos poemas de amor conocidos, sería el menos calificado para declarar en nombre de todos los poetas: "Jamás he encontrado lo que escribo en lo que amo".*

Volvamos sobre nuestros pasos: un pintor pega sobre una tela un fragmento de papel pintado, lo rodea

de manchas de tinta o de engrudo, y firma. He ahí un cuadro (se indignarán quienes no consideran una pintura sino a través de su valor comercial; preferimos creer que el pintor ejecuta siempre un cuadro como si el último brochazo de color, el que lo lleva a su terminación, debiera reducirlo a cenizas). Si el pintor busca por todos los medios hacer surgir sobre un rectángulo de tela una luz que no sea de este mundo, el poeta, por una revolución paralela, quiere romper el sortilegio de la creación. La poesía nueva debía comenzar en la vida y ser inaugurada por un hecho: un puntapié —pero realmente dado y en efecto recibido—, una trompada, el lanzamiento de una bomba, o el equivalente —hacer tragar rosas a un asno (Apuleyo)—, hacer tragar un asno a una rosa. El hecho poético verdaderamente monumental es el acto del poeta que arroja sus obras al fuego [68].

No; Bousquet no se ha ocupado directamente de la metáfora en cuanto llevamos transcripto, sino del manantial poético más bien, pero creo ver en ello la metafísica misma del régimen metafórico, puesto que aquélla es emergencia de la poesía, traducida por el lenguaje. Es de la metáfora genérica, evolucionada de la intrínseca, que se viene ocupando el filósofo, quizás sin haberlo deliberado, cuando nos dice de esta última —la palabra—, que introduce a la vez en la frase su *sentido* y su *luz*. ¡Ya está el rayo, la imagen centelleante!

De ese sentido de que se la ha cargado a través de las edades, ella ignora que es su vehículo. Tiene su conciencia en su luz, en esa forforescencia que esparce sus fuegos voltejeantes; hace señas por encima del moribundo mar de la verosimilitud a otras palabras que pueden precipitarse, prontas a cambiar de alma en el camino...

---

68. JOE BOUSQUET. — *Vers l'inhumain. (Cahiers de l'Etoile*, No. 16).

Pero es evidente que en ese lenguaje —termina Bousquet—, venido de una otra vida en que a cada instante nos sentimos como expulsados, la realidad se acuesta de largo a largo como una vaca haciéndose cama de una hermosa paja rubia mezclada con su estiércol, y es así como la bien conocida figura de un edificio cubierto por un techo sellará lo que tenía de nostálgico en esta palabra "casa" y le impedirá volar indefinidamente en persecución de él mismo por el cielo donde mueren los dioses, donde nacen los hombres. Es a lo sumo como si una imagen, a veces, cual un relámpago de calor en la superficie de lo que es, viniera a chamuscar el pelo de la bestia realidad, revolcada en el lenguaje [69].

125

Rolland de Reneville llama a las imágenes "realidades infinitamente puras", a causa de que "proyectan sobre los lagos del pensamiento la sombra de una esencia cuya noción no es accesible sino a los poderes de nuestro corazón". Este escritor, antiguo soldado del grupo de *Le Grand Jeu,* aparecido como liquidador del superrealismo, y en cuya revista publicó primeramente su trabajo, en 1930, ha filosofado sobre las imágenes en forma tan certera que le he de dar audiencia:

Las operaciones del pensamiento reproducen obscuramente el drama de la engendración del mundo. La imagen, que yo definiría el producto del verbo usado en su verdadera acepción y sostenido por el empleo de un substantivo exactamente adherido a su ser, constituye sin duda el cosmos del hombre. Y las leyes físicas de la energía cuyas primeras palpitaciones se manifiestan bajo las formas imponderables de la luz, para espesar-

69. JOE BOUSQUET. — Ibídem.

se en materia más densa, diferenciarse en reinos y luego remontar a través de las tramas de la creación hasta las vibrantes fuentes de su origen, me parecen precisamente calcadas para las gestiones del espíritu humano, cuando, recorrido por los estremecimientos de la poesía, pare un ritmo en el que pronto se levantan figuras distintas para en seguida confundirse y volver finalmente a la inmovilidad palpitante que presidía su aparición [70].

Y he aquí cómo historia la natividad de las primeras imágenes:

El solo cuidado de ordenar de manera previsible las cantidades y los silencios del lenguaje animó de manera clara a los primeros soñadores de nuestra raza. Tuvieron la confusa intuición de aportar un placer suplementario a sus oyentes, sosteniendo el contenido inteligible de sus relatos con una masa rítmica cuyas fuerzas suscitaban un calor sorprendente. La poesía no se distinguía de la prosa sino por ese sentimiento de eterno retorno que procuraba a los sentidos. El alma se hundía en la voluntad de percibir, a través de la avalancha de las simetrías, la única realidad de un punto a la vez de partida y de llegada. Síntesis inaudita de una emanación que se degrada y vuelve a subir, sin que el oyente pueda siquiera acoger el estallido particular de una eclosión en el seno de ese sonoro espesor...

Los poetas del Renacimiento comenzaron espontáneamente a reducir la dispersión engendrada por el ritmo y emprendieron el reagrupamiento de los elementos apenas distintos de ese alerta, en un sistema de imágenes del que no se iba a tener plena conciencia sino tras varios siglos de espera...

Las búsquedas puramente rítmicas que los recitadores de las primeras edades habían hecho intuitivamente,

---

70. A. ROLLAND DE RENEVILLE. — Obra citada.

iban a ser recomenzadas de una manera asaz voluntaria por los escritores del siglo XVII, que no pudieron dar la espalda a los breves relámpagos alumbrados por sus predecesores inmediatos...

La técnica raciniana presenta la elaboración de un ritmo llevado con fineza de estela. Su elevación riza apenas el no ser. El dibujo, de un solo trazo, se desarrolla con la seguridad que da a su autor la posesión de un instrumento perfecto...

Es preciso esperar un siglo y medio para que se realice finalmente la condición más confusa y frenética de la ola evolutiva, quiero decir aquella en que las cosas, primero fundidas, se diferencian y nacen desprendidas de sus lazos...

El examen de la época romántica descubre una voluntad de dejar surgir los objetos por encima del encantamiento que los ha provocado: aparecen tanto más distintos cuanto la antítesis los opone unos a otros. La creación verbal se cumple. Los poetas se pierden con furor en la multiplicidad de lo sensible. Persiguen contrastes por los efectos que sacan de ellos. La centella salta de los polos antagónicos[71].

126

Rolland de Reneville intenta asimismo una tipología de las metáforas, sin anticiparse en eso al autor argentino Borges, que varios años antes propone una clasificación de las mismas, a la cual llama "ordenación", coincidiendo así, pero precediéndolo, con Rolland de Reneville, pues, según hemos visto, éste columbra en los antiguos un afán de "*ordenar*" las cantidades y los silencios del lenguaje". Honra para ambos, pues si Bor-

71. A. ROLLAND DE RENEVILLE. — Ibídem.

ges precedió cronológicamente, Rolland de Reneville ignoraba a aquél, cuyo idioma parece serle desconocido.

Para Borges, la imagen es hechicería, "el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido". La expresión es bella, pero falsa, porque el desorden implica laberinto, y la metáfora, si hemos de seguir con su calificación, ordena el mundo de otro modo y nada más. Aquí me acuerdo de una de las leyes descubiertas por Arquímedes, aquella de la palanca, según la cual lo importante no es la magnitud de las fuerzas sino la de sus momentos, por lo cual dijo: "Dénme en el Universo un punto de apoyo bastante resistente y separaré la Tierra de sus goznes". La metáfora interrumpe la fijeza de las cosas, convulsiona la creación y la enmienda.

He aquí esa "ordenación":

a) *La traslación que sustantiva los conceptos abstractos.*
b) *Su inversión: La imagen que sutiliza lo concreto.*
c) *La imagen que aprovecha una coincidencia de formas.*
d) *La imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos y escuchando las formas.*
e) *La imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio.*
f) *La inversa: La metáfora que desata el espacio sobre el tiempo.*
g) *La imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación.*
h) *La inversa: La artimaña que sustantiva negaciones.*
i) *La imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad*[72].

---

72. JORGE LUIS BORGES. — *Inquisiciones.*

127

Otros autores han estudiado las imágenes no ya desde el punto de vista de la técnica sino por la sensación física que transcriben. Uno de ellos es Hytier, quien las enumera como: visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles, térmicas, barestésicas, kinestésicas, cenestésicas, espaciales y temporales. A todas esas las llama poéticas, pero denuncia otras, a las cuales da el nombre de "imágenes indiferentes". En particular, lo escrito por Hytier sobre este tópico es muy digno de ser tenido en cuenta, como, en general, todo su mencionado libro.

IV

128. Intento de clasificación. Metáforas simples. Metáforas complejas.

128

Aparte de eso y de aportaciones con vistas a lo exterior o formal, como "bi,tri o tetradimensionales", no conozco una nomenclatura sintética. En cuanto a las fórmulas del crítico indoamericano cabe decir que son en exceso pocas, si nos atenemos al hecho de que su número posible concluye en lo innumerable. En apenas una hora, y de los poemas más favorecidos por mi memoria, saco al azar cuarenta metáforas a la pila bautismal, de las cuales las nueve primeras se adaptan más o menos a las observadas en *Inquisiciones*. Los nombres que les otorgo, entendido está, tienen propósitos convencionales, como todo nombre, después de todo. Si quisiera, podría cansarme en el juguete de echarles el agua y la sal; no tengo tiempo. Otros pueden proseguir la tarea:

1. Materialista. Por concreción de lo abstracto. Ejemplo:

El viento arrastra a la noche
para violarla tras la perspectiva.

2. Anímica. Por sutilización de lo concreto:

Si la redecilla no les rodeara las alas,
se volarían los ventiladores.

3. Asemejante. Por parecido formal:

Las acequias sacan la lengua
cuando caen de un plano a otro.

4. Interferente. Por amalgama de percepciones sensoriales:

Vibrante orquesta de aromas
surca las hondas aguas del paisaje.

5. Geométrica. Por fijación espacial del tiempo:

La noche es mar, océano...

6. Dinámica. Por movilización del espacio:

...y la ciudad un buque navegándolo.

7. Abolitiva. Por afirmación de lo real, reduciéndolo:

Tu problema es certero porque tiene un error.

8. Paradójica. Por comprobación de la realidad en una abstracción:

Estás ni más acá ni más allá de nada.

9. Profusa. Por multiplicación de vaguedades:

Bajo las tardes te ven las ventanas.

10. Ilusoria. Por conversión de la ausencia en presencia:

Lo que se fué quedó en el daño hecho al irse.

11. Refleja. Por fijación, en sentido freudiano, de recuerdos infantiles:

¡Qué ganas de ordeñar a las higueras!

12. Sublimada. Cuando para avalorar una sensación de estorbo se enchufa el sujeto en su antítesis:

Mi silencio se pone a remar en el ruido.

13. Estilizada. Cuando se obtiene mucho beneficio de cosas muy sutiles materializándolas en grado extremo:

Un violinista saca la música del violín
estirándola suavemente
para que no se arranque su elástico invisible.

14. Subjetivante. Cuando se hace un préstamo de espíritu a las cosas:

Hora en que a los relojes les duele las doce de la noche.

15. Absurda. Cuando establece la posibilidad metafísica de lo imposible, dando por hecho lo que no puede ser o afirmando una negación:

Al fin y al cabo decidió irse el Tiempo.

16. Suprabsurda. Cuando, pretendiendo discriminarlos, se relaciona conceptos que unidos desaparecen el uno en el otro:

Que la fosa la caven en el aire.

17. Hiperacústica. Cuando la sensación de monotonía viene en forma tan pronunciada que la percepción de los sonidos no es hecha por su sentido correspondiente sino por otro, la vista, por ejemplo:

Camina el traqueteo de los coches

al compás de la música de los ojos.

18. Transpositiva. Cuando el objeto ocupa el lugar del sujeto:

El paisaje se puso de pie para mirarme.

19. Mágica. Cuando da la impresión de lo maravilloso utilizando elementos vulgares e intrascendentes:

Para alumbrar la noche
encendieron su risa las mujeres.

20. Impresionista. Cuando da pie a pensar que podría ser cierto aquello en que sin embargo no cabe semejante realidad, como cuando ante una mansedumbre marina el poeta dice, alterando el orden de los factores:

En las olas el agua se ha dormido.

Todas estas metáforas son más o menos sencillas por cuanto sus ejes son precisos, inmediatos, claros. Entran de golpe en el foco de recepción, aun cuando muchas de ellas estén muy lejos de ser visuales. Pero hay otras envueltas en verdaderos complejos de expresión, arrebujadas y disimuladas en la claridad; por eso mismo ofuscantes a punto que algunas veces no se las advierte; se deslizan como peces. En ocasiones, brotan sólo a consecuencia de un retorcimiento del adjetivo, que ha de ser aquello por lo cual dijo Novalis: "Los adjetivos son substantivos poéticos". Por lo demás, su valor es casi siempre de incidencia, según se ha mostrado. En los buenos poetas modernos es muy difícil encontrar un solo verso que no las contenga.

Continuaremos invocándolas:

21. Directa. Cuando, por ser versión distinta de refranes conocidos, como aquel de "por todo camino se va a Roma", o de cosas muy sabidas, es imposible no entenderla:

Cualquier camino va a querer tu puerta.

22. Imperceptible. Porque, aun conocido el punto de incidencia, la calidad del rayo no surge a primera vista, es decir, porque no parece haber metáfora allí, como en este elogio del árbol:

Ocasión de lo próximo o inseguro, causa de amor siguiente,

lo cual reclama del lector una rápida aptitud de emoción para que el milagro se haga en él, por reconstitución de la escena: el hombre y la mujer que van inocentemente por una pampa o un desierto, ajenos a todo llamado sexual, ven un peligro en la sombra brindada por un árbol insólito, como si fuera afrodisíaca.

23. Especiosa. Cuando sobre dos conceptos inmateriales, etéreos, ideales, hace reposar uno tercero, abstracto también, pero al que reviste de estructura concreta:

Entre la mirada y la sonrisa se le hace nido.

24. Exacerbada. La número 3 en grado máximo, porque el parecido formal se lo descubre entre una cosa física y otra incorpórea, mediante la deliberada equivocación de los hechos de ambas:

Sus alas llegan tocando, en la forma del vuelo de las campanas.

25. Sugerente. La palabra, la escueta palabra, que corta un poema en medio proceso, poniéndole fin, y que ya no es un vocablo virgen de posibilidades, sino una metáfora, una auténtica metáfora porque abre al lector un panorama de imaginaciones. Esta misma labor la realizan los puntos suspensivos, tan vulgares, el espacio, los renglones y aun las páginas en blanco. La colaboración del lector en esta metáfora es impostergable. Pero nada lo ayuda tanto a hacerse poeta como el verso siguiente:

Continúa.

26. Excesiva. Cuando, por atamañar más una sensación, da por hecho lo que sería imposible, restándose el sujeto la vida o parte de ella; lo que en los poetas remotos era: "Mi corazón ha muerto" y en los actuales, más decantados, es:

Tanto le clamé al cielo que me quedé sin brazos.

27. Topográfica. La que, mediante un adverbio de lugar, sitúa un punto indeterminado, corazón, voz, papel, pero sin duda terreno, una propiedad inmaterial, como un recuerdo, un nombre, etc.:

Me está doliendo aquí, donde lo digo.

8. Apócopa. Aquella en que se suprimen palabras, como en el apócope gramatical se suprimen letras, dando lugar a que el lector suponga las que quiera:

Yo digo el fuego,

donde el poeta ha callado las palabras "el poema del", y da calce al lector a suponer las que quiera: "Yo digo la descripción del fuego", "Yo digo el ditirambo del fuego", etc.

29. Transferente. Porque espiritualiza lo objetivo, haciendo ver en la destrucción de una cosa la desaparición de la esencia, de la vida:

Bien volcado mi reloj en tus palmas, aventarás mis últimos minutos.

30. Reflexiva. Donde los verbos son empleados con voluntaria torpeza, para hacer más profunda una idea, tal en esta imagen incidente del tiempo:

Por eso nos llega a morir.

31. Reivindicadora. Aquella que reconoce el valor de

la unidad, consintiendo que la cosa única pueda ejecutar lo que sólo saben hacen las pares:

Se habrá de ver un día volar al ala sola.

32. Perpleja. Materializa una idea absurda o, más bien, de alienación, ante el desconcierto del existir, como si un señor, inquieto por saber la hora, se encontrase con que se han borrado las cifras en la esfera de su reloj, el cual marcha, sin embargo:

Se han ido en fuga las indicaciones de la brújula.
La flecha gira, pero ignora de dónde llama la evidencia.

33. Metafísica. Toma una noción, una abstracción, y la compara con una cosa palpable que nos es negada, para describir la angustia del hombre ante los problemas del conocimiento. La duda es una

puerta cerrada que da a Dios.

34. Categórica. Reduce lo presente a lo improbable, destruyendo, con la desolante brutalidad de un adverbio, el sueño que a muchas personas les permite vivir:

La esperanza es un después.

35. Adverbial. Porque con adverbios, en este caso de lugar, muestra la instabilidad y fugacidad del tiempo, diciendo de él:

No es un aquí, porque en cuanto llega, pasa y es un allá.

36. Hiperbólica. Cuando sublima una cosa pequeña o insignificante, como de todas maneras es una medida, comparándola con un concepto inconmensurable:

(El tiempo) *tiene el tamaño de la palabra grande.*

37. Hipobólica. Es decir, inversa de la anterior. Cuando entre dos conceptos igualmente grandes, inexplicables e infinitos, achica a uno en beneficio del otro:

Su inmensidad (del tiempo) *hace caber la muerte en él.*

38. Interpuesta. Cuando se hace intervenir dos metáforas de sentido contradictotrio para que una tercera, en elogio de persona o cosa, surja entre ellas. Esta metáfora no está escrita sino sobrentendida:

Tu conversación hace salir la dicha.
Pero tu silencio es un llanto.

39. Adicional. Resulta de la fusión de lo universal con lo particular, pues, para dar una sensación de madurez, confunde la edad de la persona con la del mundo, suponiendo que ésta fuese la de la era en que vivimos:

Mira que hoy he cumplido mil novecientos treinta y tres años.

40. Aquella en que a un simple concepto de situación se concede el ejercicio de una facultad del tiempo, o sea de su acción. Al recuerdo

las soledades lo maduran.

Repito que la nómina puede ser interminable y que cualquiera puede proseguirla.

V

129. Principio de Arquímedes, aplicado. — 130. Viaje a la cosa. — 131. Lenguaje de la cosa. — 132. Viaje de la cosa.

129

Por supuesto, la metáfora es un acto de violencia. Está sujeta al principio de Arquímedes que, como sacándolo de la hidromecánica se lo ha llevado a la neumomecánica, se lo puede aplicar a la mecánica poética: una palabra lanzada sobre su contraria o distinta experimenta una pérdida de sentido igual a la pérdida de sentido que desaloja. El equilibrio que de allí resulta es la metáfora. Su efecto es similar al producido por quien mete la mano en el agua: la superficie de ésta parece retraerse y su retracción se resuelve en círculos admirables: como los deslumbramientos determinados por el estallido de la imagen.

130

Para el poeta, es una manera de trasladarse más a la

cosa en que está o tiene cerca, enviándola lejos de sí mismo, generalmente hacia la opuesta, para que así pertenezca más a él, en virtud de una singular posesión de lo ajeno o lo lejano. Su mecanismo, en atención a esto, es igual al de la mirada, por la cual "el hombre crece cada día".

131

Las cosas no pueden ser tampoco tan inanimadas como se presume. El dicho de "hacer hablar a las piedras" no es sólo un tropo bíblico. Ellas se hablan por medio de las ignotas semejanzas que la poesía les encuentra. La metáfora es una comunicación entre las cosas, la manera que ellas tienen de declararse sus insospechados parentescos. Y en esto no hay asomo de sutileza ni de vago o delirante metafisiqueo.

132

También es lo que da movimiento a los cuerpos inmóviles. No hablemos de los desplazamientos sufridos por ellos con arreglo a las peripecias de la relatividad, rencontradas por Einstein; es algo más perentorio, decisivo y ostensible. Las cosas se ven dinamizadas por la imagen trópica, en forma tal que ésta las arranca del reposo en que permanecen y las incorpora a su propia inercia, por lo cual ellas, como todo cuerpo que en movimiento tiende a conservar su velocidad y la dirección en que se mueve (Galileo), siguen el viaje hechicero y milagroso de las palabras. La metáfora legitima la proyección, refracción, traslación, duplicación, multiplicación y aun doble ubicación de las cosas.

SEPTIMA PARTE

LA PALABRA INTERIOR, LENGUAJE DE LA POESIA

I

133. Egger y la palabra interior. — 134. Intuición propia de su percepción.

133

Como queda dicho en pasadas páginas, el honor de haber sistematizado el estudio de la palabra interior corresponde a Víctor Egger. En realidad, es él quien mejor la ha descripto, el primero que le haya consagrado meditaciones amorosas, el único que ha escrito sobre ella todo un libro. Por ello se le debe tener por un precursor. Y digamos que si hoy el nombre de este psicólogo está un tanto olvidado, no debe dudarse de que los siglos le acuerden una resurección llena de gloria.

134

Yo mismo no conocía ni la obra de Egger ni su nombre cuando mis experiencias de la poesía, la perplejidad en que me sumía la impotencia de traducirme a mí

mismo al lenguaje corriente, me hicieron comprender que debía haber algo más allá del lenguaje. Ese algo fué ya para mí un descubrimiento, pero no me atreví o no atiné a bautizarlo como tal. Suponiendo ingenuamente que sólo fuera cuestión de lenguaje, me puse a leer libros de filología, pero los filólogos no me dijeron nada. Un buen día, revisando un catálogo de libros filosóficos, me encontré, en la sección de psicología, con este título promisorio: *La Parole Interieure*. Naturalmente, me lancé en su busca, pero ya antes de sumergirme en sus páginas comprendí que era eso lo que yo buscaba: la palabra interior. Palabra interior era el nombre de lo que sentía dentro de mí, de lo que había descubierto. Mi panorama se aclaraba y se fijaba, y se iba aclarando y fijando más a medida que avanzaba por el texto de Egger. Su lectura me producía una gratísima emoción, sin dejar de acentuar mi disidencia, ya declarada desde los primeros renglones. Creo que sentí gratitud hacia él, tanto por lo que me enseñaba cuanto porque, caminando sobre otro terreno, me hacía ver que era absoluta la virginidad del mío.

Por otra parte, el libro de Egger me sirvió de guía para otras lecturas, me puso en la pista de otros hombres que estudiaron estas cosas y a quienes yo ignoraba paradisíacamente. Después del suyo, devoré a Bonald y a Cardaillac en los libros que él señala. ¿Cómo no haberlo hecho cuando el propio Egger cumple esta generosa justicia?: "Hasta 1830, fecha de la publicación de los *Etudes Elémentaires* de Cardaillac, Bonald es el único filósofo que haya acordado a la palabra interior la atención que merece".

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
OVIEDO

II

135. Su descripción por Egger.

135

Egger describe la palabra interior, salvo detalles en que estoy en desacuerdo con él, en forma magistral, acabada, difícilmente superable. Esta descripción suya va a servirnos de punto de partida; pero en seguida nos distanciaremos de él, como un ángulo, como dos caminos que desde el mismo vértice parten hacia regiones opuestas. Pero basta ya de proemio, y he aquí su texto, por primera vez vertido, según entendemos, a nuestro idioma:

A cada instante, el alma habla interiormente su pensamiento. Este hecho, desconocido por la mayor parte de los psicólogos, es uno de los elementos más importantes de nuestra existencia: acompaña la casi totalidad de nuestros actos; la serie de las palabras interiores forma una sucesión casi continua, paralela a la sucesión de los otros hechos psíquicos; ella, ella sola retiene pues

una parte considerable de la conciencia de cada uno de nosotros.

Esta palabra interior, silenciosa, secreta, que oímos sólo nosotros, es sobre todo evidente cuando leemos: leer, en efecto, es traducir la escritura en palabra, y leer en silencio es traducirla en palabra interior; por lo tanto, en realidad, se lee siempre en silencio. Lo mismo ocurre cuando escribimos: no hay escritura sin palabra; la palabra dicta, la mano obedece; además, la mayor parte del tiempo no se percibe otro ruido que el de la pluma que corre sobre el papel; no se oye la palabra que dicta: ella es real, sin embargo; pero el ruido que hace no lo oye la oreja, sólo la conciencia lo conoce; éste no agita el aire que nos rodea sino queda inmóvil en nosotros; no es la vibración de un cuerpo, es un modo del yo. Ese ruido es verdaderamente una palabra; tiene su aspecto, su timbre, su desempeño, pero es una palabra interior, una palabra mental, sin existencia objetiva, ajena al mundo físico, un simple estado del yo, un hecho psíquico.

Es en torno a la escritura, cuando escribimos o leemos en silencio, y sobre todo en este último caso, cuando la palabra interior es más fácilmente observable, porque entonces se desprende más fácilmente de los hechos que la rodean. Es más difícil de constatar, pero no menos cierta, no menos constante, y más digna aún de la atención del filósofo, cuando estamos solos con nuestros recuerdos y nuestros pensamientos, sin compañía de ninguna especie; el hombre que lee o escribe en la soledad no está solo, a decir verdad; un libro es un amigo que nos habla y al que escuchamos con atención; el papel al cual confiamos nuestro pensamiento es un amigo también, un amigo discreto y modesto, un confidente paciente que nos escucha; cuando estamos verdaderamente solos, muy a menudo nos callamos, sea por prudencia, sea por fatiga, sea, simplemente, porque hablar

nos parece inútil; hablar es inútil, en efecto, pues la palabra, ese precioso auxiliar del pensamiento, no nos abandona cuando creemos renunciar a ella; pero entonces ella queda en nosotros y nadie sino nosotros puede oírla. Tan pronto rememoramos así lo que antes habíamos leído u oído; tan pronto y más a menudo nuestro pensamiento, fútil o profundo, es nuevo, y el lenguaje secreto que lo sigue fielmente en sus rodeos es nuevo también. En este último caso observamos más dificultosamente que en el primero la sucesión de los sonidos interiores, pues ellos, para nosotros, no constituyen sino uno con el pensamiento que expresan. Y sin embargo, jamás cesan de acompañarlo, relativos con él a objetos visibles, si contemplamos algo, ajenos como él a cuanto nos rodea, si caminamos por hábito, sin mirar nuestra ruta, entregados por entero a un ensueño, a una meditación, o bien no pensando en nada, lo que es aún pensar en algo. Sin cesar pensamos, y a medida que se desarrolla nuestro pensamiento, lo hablamos en silencio, pero casi siempre lo hablamos así sin saberlo, como ignoramos nuestros hábitos, nuestros instintos, los principios directores de nuestro pensamiento, pues siempre nos dejamos llevar por nuestra naturaleza sin reflexionarla; yendo a nuestros fines, nos proyectamos afuera sobre las cosas exteriores o sobre los objetos abstractos que nos presenta nuestro entendimiento, sin saber o sin querer replegarnos sobre nosotros mismos, acto difícil, penoso y sobre todo sin provecho para la vida práctica.

Algunas veces, sin embargo, esta palabra interior que acompaña siempre la reflexión solitaria se hace conocer de nosotros: es por la noche, cuando la lámpara está apagada, cuando hemos renunciado por un tiempo a la actividad reflexiva, a la inteligencia razonable, a la conciencia; hemos abdicado, queremos gozar de reposo, llamamos con todas nuestras fuerzas

"El silencio, el olvido, la nada que libera."
Louis Ménard.

Pero el sueño reparador se hace esperar; atormentados por el insomnio, no podemos hacer callar *nuestro pensamiento; lo oímos entonces, pues tiene una voz, está acompañado de una palabra interior, viva como él y que lo sigue en sus evoluciones, no sólo lo comprendemos sino lo escuchamos, pues es contrario a nuestros anhelos, a nuestra decisión, nos asombra, nos inquieta; es imprevisto y enemigo; tratamos de combatirlo, de calmarlo, de desviarlo, para extinguirlo, hacia objetos indiferentes.*

Cuando hablamos en voz alta, la palabra interior no está por eso ausente; no se calla sino a medias y por intervalos; la oímos cuando retomamos aliento, cuando marcamos con cortos silencios los puntos y las comas de nuestras frases: ella nos recuerda la trama de nuestro discurso, nos dicta las palabras que van a seguir; sirve de guía, o, para mejor decir, de apuntador *a la palabra exterior.*

Ella apunta asimismo cuando escuchamos a otro, al orador tímido o balbuceante; completa sus palabras si es desdentado o ronco; corrige sus lapsus, si alguno se le escapa. Sólo un orador abundante, rápido, que articule netamente, podrá imponer silencio a la palabra interior. Ella no reposa por completo sino cuando escuchamos una palabra ininterrumpida y perfectamente correcta, o un trozo de música ejecutado sin notas falsas. Aun es preciso que la sucesión de sonidos, música o discurso, que retiene nuestra atención, sea oída sin distracción alguna y en una abdicación completa de nuestra personalidad intelectual. Si juzgamos, si criticamos, si comentamos en nosotros mismos los sonidos que hieren nuestros oídos, la palabra interior reaparece. Ella reaparece con más razón si nuestra atención se deja desviar, si cesamos de escuchar, consagrándonos a seguir el curso de nuestros

pensamientos o dejándonos seducir por la contemplación de los objetos que nos rodean.

Para disminuir la marcha de la palabra interior y romper su continuidad, es preciso nuestra propia palabra; para suspenderla por completo durante un tiempo notable, es preciso la palabra de otro. Fuera de esos dos casos, la palabra interior es constante; no pensamos y, en consecuencia, no vivimos sin ella. Ocupa todos los vacíos dejados por la palabra exterior en la sucesión psíquica; hace, podría decirse, el ínterin de la palabra exterior. Jamás el alma está sin oír un sonido; cuando el sonido no es exterior y real, es remplazado por una imagen que se le parece.

En la mayor parte de los acontecimientos de la vida humana se ve que la palabra interior desempeña un papel de primer orden. A falta de palabra exterior y verdaderamente audible, ni la escritura ni el pensamiento parecen poder pasarse sin su socorro. Traduce la escritura a nuestros espíritus o la dicta a nuestros dedos bajo el impulso del pensamiento; repite como un eco las palabras que hemos oído o sugiere a nuestros órganos vocales palabras nuevas; cuando contemplamos, cuando recordamos sucesos pasados, cuando meditamos, a medida que nuestros pensamientos surgen en nuestra conciencia, ella los acompaña y los expresa. Sirve de intermediaria entre la escritura antigua o próxima y las ideas que la escritura ha recibido o va a recibir en depósito, entre el pensamiento que quiere exteriorizarse y la palabra audible que va a expandirlo. Además, sea o no relativa a la escritura antigua o futura, es siempre relativa a la palabra audible: a menudo la prepara, siempre la repite; entonces, cuando nos parece independiente de todo su exterior y relativa a la sola idea, a menudo traza sin nosotros saberlo el canevás de nuestro futuro discurso, y siempre es un eco, un eco lejano y libremente modificado, de las palabras de antaño, nues-

tras o de otros. Relativa o no a la escritura, relativa o no a la palabra inmediata o lejana, ella está siempre unida por un lazo necesario a la palabra pasada, su primer modelo y su fuente original.

Intérprete de la escritura, antecedente ordinario de la palabra audible, expresión natural e inmediata del pensamiento silencioso, la palabra interior está siempre en primer rango entre los factores de la vida social y de la vida individual. Dirige y prepara nuestras relaciones con nuestros semejantes, y en cuanto a esa relación del hombre consigo mismo, que es el misterio y el dato fundamental de nuestra existencia, en cuanto a la conciencia, ella tiene por elemento, no necesario A PRIORI *sino en hecho, constante, la audición de una voz secreta que formula sin cesar en palabras nuestras concepciones y nuestros juicios. Como, por otra parte, la mayor parte de nuestros sentimientos y voluntades devienen, haciéndose sentir en la conciencia, objetos del pensamiento, hay pocos hechos, entre aquellos que creemos nuestros, que carecen de sus correspondientes en la serie de las palabras interiores; los más habituales, los más débiles, los más obscuros, constituyen sólo excepción; la conciencia es a menudo más rica que la palabra, pero la palabra se esfuerza siempre por expresarla, jamás cesa ella en este esfuerzo, y, si no expresa todo, expresa siempre. Metafóricamente, se ha hablado algunas veces del ojo de la conciencia; siguiendo dicha imagen, se podría decir que la conciencia es a la vez un ojo luminoso y una oreja sonora, o, mejor aún, una luz que se ve y una palabra que se escucha a sí misma; de las dos partes de que se compone esta metáfora sólo la primera sería, a decir verdad, una comparación; la segunda es, matices más o menos, la fórmula adecuada de la realidad.*

Es difícil medir con exactitud la duración media del discurso interior durante la jornada de cada uno de nosotros; pero, como siempre hablamos en nosotros mis-

mos cuando somos extraños a toda palabra exterior, es decir cuando no hablamos en voz alta y no escuchamos a nadie, es evidente que en general, y si se hace abstracción de las personas que se hablan en voz alta a sí mismas, la importancia de la palabra interior disminuye o crece según seamos más o menos sociables o conversadores. En la conversación, de ordinario, se inventa poco, se repite de buen grado lo que ya se dijo, aprendió o pensó; la palabra interior, al contrario, es el lenguaje del pensamiento activo, personal, que busca, encuentra y se enriquece por su propio trabajo; ella tiene pues por medida en la mayor parte de los hombres la energía y la vivacidad del pensamiento. Pero en todos sin excepción, en los espíritus estrechos y pesados que recorren sin cesar un mismo círculo de ideas, en los espíritus ligeros, vagabundos, superficiales, en éstos, como en los más profundos pensadores, en el orador más abundante y más dispuesto a demostrar su verbo inagotable, como en el más tímido y respetuoso de los discípulos, el lenguaje interior ocupa en la existencia un lugar más grande que el lenguaje exterior enunciado u oído. Ya, en efecto, el hombre que habla seis horas diarias es, según opinión de todos, amigos o enemigos, un charlatán: acordémosle ocho horas de sueño: le quedan diez por día durante las cuales medita en silencio, reducido, a su pesar quizás, a la palabra interior. ¡Qué decir del meditativo, del taciturno, sin hablar ni del pastor, ni del cazador, ni del pescador de caña, ni del sereno, ni del trapense, ni del bandido corso, menos todavía de los solitarios medio locos, como el salvaje del Var. No son ni raros ni extraños los hombres en quienes la palabra es exterior por sólo una quinta parte de su duración total. Y no hacemos entrar en la cuenta las horas del sueño, durante las cuales continuamos hablando casi siempre interiormente, salvo cuando atribuímos una gran parte de nuestras palabras a compañeros imaginarios.

III

136. Rápida historia de la misma. — 137. Tesis de Bonald. — 138. Discrepancia con Egger.

136

Muy sutilmente por cierto, Egger trata de rodear de tradición a la teoría de la palabra interior. Y así, aun afirmando que Platón pasara "al lado de la palabra interior, sin verla", sostiene que tuvo la intuición de la misma. Palabra interior debió ser, según él, la voz divina que aconsejaba a Sócrates y que sólo el sabio oía. Aristóteles también debió conocerla, aunque sólo la aludiera metafóricamente. En el hecho de que los egipcios llamaran "hablar con el corazón" al acto de pensar, Egger ve asimismo otra referencia. Tácita confesión de su existencia cree hallar en la actitud del cristianismo edificando templos consagrados a la plegaria, en los cuales era obligatorio guardar absoluto silencio. Bossuet, Locke, Leibniz, la habrían sobrentendido a su vez y aun aludido con relativa claridad. Y finalmente descubre ya no una mera alusión sino su directo nombramiento en el

siguiente párrafo de Rivarol: *La idea simple necesitó primero del signo y luego el signo fecundó la idea; cada palabra fijó la suya y su asociación es tal que si la palabra es un pensamiento que se manifiesta, es preciso que el pensamiento sea una palabra interior y escondida; el hombre que habla es pues el hombre que piensa en voz alta.*

137

Tiene mucha razón Egger en afirmar que, antes que él, "el único filósofo que haya acordado a la palabra interior la atención que merece" fué Bonald. En efecto, Louis-Gabriel-Ambroise, vicomte de Bonald, funda su filosofía en el principio de que la palabra, no habiendo podido inventarla el hombre, le fué enseñada a éste. Su razón es la de que es necesario pensar la palabra antes de hablar el pensamiento; su prueba, la de que el sordo de nacimiento, el cual no tiene noción de la palabra, es simultáneamente mudo.

Bonald no puede pensar de otro modo. Este formidable teórico de la reacción francesa (frente a las conquistas de la Revolución) era un católico contumaz. Había ya consagrado su célebre libro *Teoría del Poder*, a servir, en última instancia, a su religión. En el campo de la filosofía no quiso hacer cosa distinta. Su teoría de la palabra interior enseñada al hombre, va a ser utilizada por él para servir a sus ideas religiosas también. Dentro de su sistema, su argucia es bien lógica. ¿Quién ha enseñado al hombre esa palabra? La divinidad. Así como hubo una revelación escrita, debió haber habido una revelación oral. Dios es el maestro total; alabemos a Dios.

138

Mas ya ha llegado la hora de señalar mi discrepancia con Egger. Se ha de ver, ante todo, cómo ésta es una discrepancia natural o de nacimiento, en el sentido de que es distinto el origen de nuestras teorías. El gran psicólogo llega a la palabra interior por experiencia y yo por intuición. El conoce los trabajos de Bonald y Cardaillac y subseguidamente a una perspicaz observación de los hechos rectifica sus conclusiones; meditando sobre el drama de la poesía, el cual no es otro que el desacuerdo de su expresión con su esencia, o sea que la palabra sonorizada, hablada, no traduce la calidad de cuerpo delgado, por así decirlo, y a la vez flúido, y por lo tanto dotado de inefabilidad para aquel medio, de la poesía, me hago yo la reflexión de que debe haber en el ser una palabra anterior a la palabra, en forma que esta última sólo pudiese ser un grado de relación con aquélla, tratando de repetirla, pero sólo como el vocablo de una lengua traduce el vocablo que le corresponde en otra, es decir, que yo descubro a mi vez la palabra interior. Realizada esta diferenciación, diremos que Egger describe el acto de la palabra interior; yo contemplo su ser. El hace aquello tan bien y con tanto mayor acierto que sus antecesores, que yo hago mía su descripción, me valgo de ella para presentarla en este salón de la poesía, donde presumo que los demás convidados no la conocen. Pero desde luego me levanto contra el maestro y le disparo todas mis balas en cuanto advierto que equivoca su origen, desvaloriza su substancia y amengua sus perspectivas, no obstante de ser otras sus intenciones.

Y es que Egger, en rigor, no se ha percatado de la grandeza de la palabra interior. Para él, ella es análoga a la exterior, y, peor aún, es su limitación, su eco, aun-

que haga la sutileza pitagórica de que cuando se habla de modelo e imitación se da por supuesto que sólo hay entre ambas cosas una identidad parcial.

Lo cierto es justamente lo contrario. La palabra interior es la expresión legítima y, además, primaria del ser. La palabra exterior, inversamente, es imitación de aquélla, o no alcanza a imitarla, más bien, trata de hacerlo por medios orales o gráficos, pero no lo consigue; en resumidas cuentas, es su falsificación. El lenguaje que hablamos es una falsificación del verdadero lenguaje, del lenguaje perdido, como dice Cassou.

Egger se propone, como punto substantivo de su tesis, demostrar la analogía de la palabra interior con la exterior y para ello ofrece primero la prueba de sus semejanzas y luego la de sus diferencias. Por el primer camino, su error es tan craso que llega hasta pretender que la palabra interior es también sonora, como la otra, si bien esta afirmación la hace con cierto titubeo, con un poco de cobardía, pues no dice que tenga sonido sino que "tiene la apariencia de un sonido". Mas en seguida, en cierta forma, se contradice, al afirmar que otros caracteres de la palabra exterior, como el ritmo, la elevación de la voz, la intensidad del sonido y aun el timbre se encuentran igualmente en la palabra interior. Para él, pues, la percepción de ésta sería de orden acústico. En efecto, así lo cree, pues ya en la descripción con que se inicia su libro habla de que aquélla es "oída"; nosotros hemos hecho nuestra esa descripción, pero hacemos constar que es con la siguiente salvedad con que la hacemos: a la palabra interior no se la oye; se la siente. No debe haber en toda la extensión de la tierra una sola persona que pueda afirmar, sin decir falsedad, haberla *oído* alguna vez; quienes lo dicen hablan en sentido figurado. Que Egger atribuye no más una calidad sonora a la palabra interior lo demuestra la principal de las diferencias que cree hallarle con la exterior:

"la palabra exterior es un *estado fuerte*, la palabra interior es un *estado débil*". Por lo tanto, sólo habría entre ellas un orden de intensidad. El hecho físico, el sonido, les sería común. Error enorme. En tal error reposa y se sigue asentando su teoría, como que cuando, al reconocer que la palabra exterior está constituída por dos elementos correlacionados, una imagen sonora y una imagen táctil, se ve obligado a reconocer esos mismos elementos en la palabra interior, por haber sustentado el principio de que ésta es análoga a aquélla, declara que en la palabra interior tal imagen táctil está reducida a una sombra inasible por la observación, cuando no a una nada absoluta, no siendo sino "una imagen puramente sonora".

Los dos tipos de elementos que forman la palabra considerada en cuanto sonido, vocablos y articulaciones agrupadas en sílabas, sílabas agrupadas en vocablos, vocablos agrupados en frases, y sus secuelas, entonación, intensidad, etc., los encuentra a su vez Egger en la palabra interior. O sea que a todo trance quiere identificarla con la palabra común. Tanto este extremo de su simple identificación, como el otro de considerarla sonido, son los puntos fundamentales de nuestra discrepancia, y así los párrafos siguientes estarán consagrados a esbozar, paralelamente con nuestra recusación, nuestra teoría personal [73].

---

73. La palabra "esbozar" no la hemos empleado sin deliberación. Todo lo contrario. Este capítulo es un mero boceto, considerado por nosotros imprescindible para una mejor comprensión de nuestra teoría de la poesía. Pero estas ideas han de ser ampliadas, aclaradas y perfeccionadas en un trabajo futuro, en el cual trataremos de llegar a la esencia del ser por la esencia del lenguaje.

IV

139. Verdadero carácter de la palabra interior. Su transmisión presencial. — 140. Leyenda de la Torre de Babel. — 141. Las palabras interior y exterior no son análogas. — 142. ¿Qué es ella, dónde sucede, cómo existe?

139

Difícil sería hallar un medio más sencillo y a la vez más persuasivo para demostrar que la palabra interior no puede ser análoga a la exterior y también que aquélla precedió a ésta, que el de remontarse con la imaginación a los orígenes del hombre. Antes de los idiomas, antes de todo lenguaje, es lógico suponer que una de las mayores preocupaciones de los hombres debió ser la de comunicarse entre sí, la de entenderse. Si admitimos, sin embargo, que no hubiera existido esa preocupación, no puede admitirse ni por un instante la hipótesis de que cada cual no se entendiera a sí mismo. Cada hombre se hablaba a sí propio, y seguramente con absoluta

claridad. Poseía, pues, su lenguaje, el cual no podía estar formado sino de pensamientos, los que por aquella época se producían en el silencio, en el más pleno silencio. La sonoridad del habla sólo nació más tarde, cuando la observación de los fenómenos táctiles del grito, desde el momento de ser emitido por los órganos laringo-bucales y su consiguiente resonancia en la oreja, debió hacer nacer en el hombre la idea de crear imágenes sonoras de sus palabras. Pero éste mismo debió ser un acontecimiento secundario muy posterior y debido al afán muy comprensible de ir materializando poco a poco sus sensaciones, pues durante muchos años, quizá siglos, los hombres no recurrieron al lenguaje sonoro sino llegaron a transmitirse sus palabras recónditas, y con ellas su pensamiento, sin valerse de medios exteriores, en una suerte de transmisión puramente presencial.

A los idiomas, por antiguos que sean, es preciso considerarlos como medios más o menos modernos de comunicación. Antes de ellos debió haber un gritaje, que por supuesto debió preceder al lenguaje, o sea a aquel eslabón del habla en que se dió participación a la lengua en la coordinación armónica de los sonidos o, más directamente dicho, en la formación de las voces primitivas [74].

140

No sólo por la sencilla vía del sentido común se lle-

---

74. Un argentino, autor de curiosos trabajos sobre lingüística, Nicolás J. Grosso, sostiene ideas coincidentes con las mías a este respecto, y se propone demostrar que la lengua no tuvo participación en el idioma, entre los hombres primitivos, o sea que no se la empleaba para hablar. Según Grosso, la lengua es sólo terminación del aparato digestivo, un agente del estómago exclusivamente, y no interviene en la confección de los sonidos, de modo que puede prescindirse en absoluto de ella para emitirlos. Fundado en eso, quiere que no se diga más *lenguaje* sino *hablaje*.

ga a tales conclusiones, sino también por la fantasiosa de las leyendas.

Recordemos cómo la Iglesia Católica, tan poética siempre en la elaboración de sus principios y dogmas, explica la difícil cuestión del lenguaje: enojado el Señor porque los hombres hubieran edificado la Torre de Babel con el objeto de llegar al cielo, acaso para enterarse de sus intimidades, les confundió las lenguas. De tal modo nacieron los idiomas, menos, por supuesto, el esperanto, que se le olvidó inventar al buen Dios. Eso quiere decir, dentro de la exégesis cristiana, que antes de la Torre de Babel los hombres hablaban un solo idioma, lo mismo los habitantes de América como los de Asia, los de Europa como los de la supuesta Atlántida. Y bien, ¿cómo era ese idioma único, era fonético, ideográfico, mímico, mudo o inostensible? Históricamente, nada se puede asegurar; pero la lógica nos impulsa a sostener que era mudo. Mudo debió ser el lenguaje de los hombres primitivos. Debió ser lenguaje de simple presencia. Ese lenguaje ha ido transformándose hasta perderse: primero se hizo mímico: nuestros ancestros hablaron por señas; luego gutural, y hablaron por gritos; después fonético, es decir que se comunicaron por sonidos correlacionados y más o menos armónicos; más tarde alcanzó un grado altísimo de perfección, porque los hombres descubrieron la manera de expresar sus ideas por signos gráficos, y así aludo a los ideogramas de los egipcios y los chinos y a los quipus de mis antepasados los queswas. Nosotros, los occidentales, los civilizados, con técnica de cangrejo, avanzamos hacia atrás; en vez de progresar, hemos retrocedido: nuestro lenguaje está basado en la representación de sonidos, que hacemos gráfica o fonéticamente, o sean las letras.

Si alguna analogía pudiera haber entre las palabras interior y exterior no sería, como postula Egger, con subordinación, que eso sería antecedencia, de la primera a la segunda, sino al revés, como sostiene Bonald: "La palabra exterior no es sino la repetición y, por así decirlo, el eco de la palabra interior". Pero esto mismo es improbable; más aún, es absurdo. La palabra interior no es semejante a la otra, sólo se parece a sí misma; no la pueden traducir, para el oído, los sonidos ni, para la vista, las letras; es un objeto ideal, una categoría metafísica. La palabra exterior es una cosa, por lo tanto, representable; la palabra interior es un valor, por lo tanto, de medida inmaterial. Ella traduce el pensamiento, pero el pensamiento no la piensa a ella; son entidades aisladas, independientes, aunque el segundo necesita de la primera para exteriorizarse; en cambio, a la palabra interior, aun expresando el pensar, sólo se la percibe en la pura zona del sentimiento.

142

La palabra interior, no análoga a la otra, ni a nada, es como si dijéramos una esencia de sí misma, pero además consubstantiva del ser, un efecto natural del yo. Por ello, su existencia no es transitoria ni contingente; no está supeditada a la acción de tales o cuales órganos ni tiene zonas determinadas de localización; vive más allá del cerebro, más allá del corazón, más allá del cuerpo, más allá del espíritu: está en el ser, forma parte de él, lo integra y con él se complementa en tal forma que el ser forma parte de ella, está en ella, la integra

de veras, a su vez. Si un cataclismo, una de esas calamidades, por ejemplo, que la guerra de gases podría desencadenar cuando menos se pensase sobre la humanidad, hiciera que los hombres quedáramos ciegos y sordos, los hombres seguiríamos entendiéndonos, y acaso mejor que ahora, porque abolida la perversión del lenguaje, que es la sonoridad, las antenas de la conciencia se aguzarían en la captación del imponderable idioma de las esencias puras.

Algunos hombres de ciencia han logrado desprender de seres vivientes no ya órganos sino simples trozos de carne, pedazos de musculatura, y mantenerlos vivos en sus laboratorios durante años: creo que en éstos debe estar presente la palabra interior. Aun más, si todos los hombres quedáramos reducidos, por misterioso fenómeno, a esos trozos de carne viva, seguiríamos igualmente entendiéndonos: la palabra interior es el lenguaje de cuanto vive, es la expresión misma de la vida.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÉXICO TESORERÍA

V

143. Asonoridad de su naturaleza. — 144. El niño la tiene ya al nacer. — 145. El pensamiento, otra categoría. — 146. Su función en el amor. — 147. Interferencia de la elocuencia colectiva. — 148. Instrumento poético por excelencia.

143

Nadie pone en duda que el hombre, cuando medita, en realidad habla consigo mismo; se habla, por supuesto, con palabras; esas palabras son interiores, y, no siendo manifiestas, no habiendo alcanzado a ser emitidas, exportadas, no habiendo llegado a ser objeto de transporte hacia oídos ajenos y ni siquiera hacia el propio oído, lógico es convenir en que son sordas, en que no están constituídas por sonidos, cosa que deseamos demostrar: la palabra, o sea la palabra interior, la verdadera palabra, no es un artículo fonético. Podría decirse, sin embargo, que sí es un artículo fonético, puesto que el hombre conoce el valor musical, la sonoridad correspondiente a esa palabra interior, de manera que podría afirmarse que dicha sonoridad está conteni-

da o es supuesta, siendo por lo tanto lo que pudiéramos llamar un acto puro, desinteresado y por eso mismo existente. Admitámoslo por un momento. En seguida veremos cómo ese reparo cede instantáneamente, cae por su base y se anula ante el próximo argumento.

144

El niño, el recién nacido, no sabe nada del lenguaje, es decir, del idioma; oye el idioma de sus padres, pero no lo entiende; no cabe duda de que, no obstante, se entiende a sí mismo; tiene sus palabras, las cuales carecen de traducción musical, es decir que no tienen sonido alguno, ni representabilidad gráfica alguna por supuesto. Si el niño se entiende, es que se expresa, se habla a sí mismo; si se habla a sí mismo, es que tiene palabras: tales palabras son las palabras interiores.

145

Aún se puede argüirnos que la palabra interior es pensamiento, que es sólo el pensamiento que no llega a vocalizarse. Detendremos esta finta de la corriente lógica recurriendo a la presentación de un caso harto sencillo. Una bella joven y un mozo se encuentran por primera vez en un salón, ante sus padres; se gustan, sienten de inmediato el súbito llamado de las almas, pero la presencia de sus progenitores les impide confesarse su sentimiento; sin mayor tardanza, hallan simultáneamente una eficaz manera de comunicárselo: sus ojos se dicen lo que sus labios no se atreverían a pronunciar. Para tales casos, la gente tiene confeccionada una frase explicativa de la situación, que va a ser de mucha utilidad para nuestra tesis: "se hablan con los

ojos", o mejor, "los ojos se hablan"; los ojos no son órganos emisores de sonidos y, si a pesar de ello se hablan, debemos aceptar que los medios de su expresión —sus palabras, digámoslo de una vez— son afónicos, o afonéticos, más correctamente dicho. Es posible también que aun sin la presencia de sus padres, aun hallándose solos, los probables enamorados próximos recurriesen al mismo silencioso lenguaje, al solo entendimiento visual, que en realidad no es visual, como veremos luego, sino hablado —lenguaje de palabra interior—; tal suceder significaría que simultánea y mecánicamente comprenden ambos que el contenido sonoro de las palabras exteriores rompería el hechizo, pues toda palabra exterior, todo vocablo, toda transferencia fonética de la palabra interior, estorba o destroza el contenido poético de las cosas y de su misma expresión. (Y por esta razón la poesía sufre; su sufrimiento es consecuencia del lenguaje fonético con que nos vemos obligados a elaborarla todavía.) Hemos dicho que el supuesto lenguaje visual de nuestra pareja no es visual, y vamos a probarlo: una vez que se han mirado y como la insistencia en mirarse sería una delación de sus propósitos o sus nacientes afectos, tan clara para sus padres como hubiera podido serlo el cambio de frases hechas de vocablos, los jóvenes cierran los ojos o miran hacia puntos opuestos a sí mismos, y sin embargo el entendimiento continúa, los corazones intercambian promesas, las almas se hablan; ¿con qué se hablan sino con palabras sordas, inaudibles, con palabras interiores?

Pero aún no hemos refutado la réplica de que la palabra interior sería sólo pensamiento no vocalizado. Este punto podría llevarnos a la vieja discusión de la identificación de la palabra con el pensamiento y a tener que decidirnos por una de las dos corrientes que se disputan la verdad sobre el tópico: si el pensamiento es anterior a la palabra o si ésta precede a aquél,

si el pensamiento determina la palabra o si aquél es suscitado por ésta, si el hombre no pensaría si no tuviera la palabra, o si no tendría palabras si no pensara. Dejaremos de lado dicha contingencia del discurrir, por cuanto no tiene relación directa con el asunto de nuestra preocupación, o sea el demostrar la amusicalidad, el afonetismo de la palabra interior; la existencia de ésta la damos por probada —y lo está—, haciendo nuestras las razones de Egger, a quien discutimos en cambio su afirmación de que la palabra interior sea análoga a la exterior. E intentaremos la prueba de este extremo con un sencillo razonamiento.

Si la palabra interior no fuese advertida por uno de los enamorados tendrían que pensar seriamente en la necesidad, como recurso único e inevitable, de lograr su comunicación por cualquiera de los medios comunes de dicción, la oral o la escrita. Mas acaece lo contrario; el mancebo conoce el pensamiento de la muchacha y viceversa. Desde el instante en que la chispa de su mirada incendió sus sentimientos, se hablan con palabras de expresión intransferible a los medios comunes de dicción. Es el suyo un idioma sutil, tenue, acomodado a la tenuidad de lo que está naciendo en ellos, ese estado de poesía que van a adoptar, pues el amor es en sí mismo un modo poético de la vida. Hay más que mera suposición de simpatías en ellos; hay palabras que los están enlazando, y precisamente tan ricas que ni siquiera pueden ser interferidas por terceras personas, cual ocurre con las palabras ordinarias. Esa simple suposición de lo que el uno está pensando del otro es en sí misma una palabra o un modo de palabra. Lo importante es que el pensamiento se transmite, y en el fenómeno de la transmisión del pensamiento, que es uno de los objetivos de la hipnosis científica, ¿no hay un agente provocador, no hay un puente de contacto, no hay un vehículo probable? Sí, lo hay; podemos asegurar,

con riesgo de que se insurreccionen los metapsíquicos y sus afines, que ese medio es la palabra interior, la cual es de naturaleza tan silenciosa —¡oh, sarcástica paradoja!— que deja vivir como a su sombra a ese paroxismo de la locuacidad que es la charlatanería.

146

El silencio de los amantes es otro vivo ejemplo de locuacidad a base de palabra interior. Diríase que el grado más alto, el de veras culminante, de la declaración amorosa es mudo. El hombre y la mujer que se quieren profundamente se transfieren su sentimiento más por el intercambio de dulces frases que por la cantidad de silencios que las separan. Algunas veces se contemplan largamente sin abrir los labios, otras caminan juntos sin decir esta boca es mía; viéndolos, una tercera persona se dice: "Están aburridos:deben ser marido y mujer". Es posible en muchos casos, en otros es lo contrario: nunca están más elocuentes, nunca son más comunicativos que cuando callan. Precisamente —y esto lo afirmo con la autoridad que me da la propia experiencia—, se dicen en esos momentos cosas tan sublimes, casi vaporosas, ternezas tan sutiles, que no es posible expresar con vocablos, pues los vocablos son como cosas, entidades físicas, en contraposición a las palabras, que son como substancias, entidades ideales.

Con la mujer que se ha poseído, con la esposa, con la querida bien querida, toda profunda comunión es silenciosa. En ocasiones, una de las partes, cortando de pronto esa densidad del no oír, inquiere:

—¿En qué pensabas?

—En nada. ¿Y tú?

—Exactamente.

Y así, es en efecto, ninguno pensaba, mas como ha-

bían sentido que algo iba de una alma a otra, una suerte de mecánica oral les hace dar a eso el nombre de pensamiento, y sólo cuando deben pensar en qué pensaron, no pueden menos que responderse que no habían pensado. Lo que hubo llenado su silencio fué un diálogo de palabras interiores, cuya existencia ni sospechan, desde luego.

La palabra oralizada, el vocablo, es, antes bien, en el amor, un síntoma de desconfianza en una recíproca intensidad de sentimiento. Decimos: "Te quiero" para incitar a que nos quiera más a quien queremos que nos quiera. Los vocablos son sólo una arma para afirmar esa conquista. En cambio, cuando queremos y somos queridos en igual grado, no necesitamos decírnoslo: la confesión es tácita, sobrentendida; ambos *saben* que se quieren, y ese *saber* que se aman es una forma del hablaje interior. Esto es todavía más perceptible en el acto de materialización, de documentación, diremos así, de la atracción sexual. En el instante más efusivo de la entrega, los grandes enamorados, cuando se desean con igual intensidad, guardan un silencio casi violento, casi enérgico, y en cambio se dicen frases apasionadas, finas o brutales, si advierten que no es cabal su correspondencia: la vocalización de su ardor es un recurso, y por cierto muy frecuente, para excitar a la otra parte o para excitarse uno mismo. El lenguaje ordinario funciona en tales instantes como un afrodisíaco y es por lo tanto un elemento exterior y subalterno. No puede ser de otro modo, pues los vocablos están hechos, como si dijéramos, con materia, mientras la palabra interior está formada sólo de espíritu, de categorías, de esencias.

147

Trasladémonos a la sala donde se pronuncia un dis-

curso o se da una conferencia. El orador llega con un programa determinado de antemano. Si no ha escrito su trabajo, lleva por lo menos pensado el plan a desarrollar. A poco de comenzar su peroración, este plan es abandonado; sin darse cuenta, se ocupa superficialmente de temas que se había prometido ahondar e insiste y se detiene en algunos que pensó desflorar como de paso. ¿Qué ocurre? Es indudable que el tribuno recibe sugestiones de su auditorio; sin que éste exteriorice con gestos o ademanes sus deseos de que se le aclare ciertos puntos, aquél llega a percibir esos deseos y los satisface. Ahora bien, el público que escucha devotamente a un disertante, piensa lo que éste le está diciendo y por lo mismo no puede pensar en querer que aquél hable sobre esto o aquello, pues el pensamiento no es simultáneo, puede ser rápido sí, pero siempre actúa en forma sucesiva, y si inmediatamente de que el orador ha tocado un tópico el oyente piensa que necesita aclaraciones del mismo, deja de pensar en lo que ha seguido tratando el locutor, con lo cual algún otro asunto, o una simple frase, puede escapársele, siendo así que habíamos quedado en que su atención sería absoluta, pues el adverbio "devotamente" debe entenderse en tal sentido. Sin embargo, el auditorio habla y el orador atiende su comunicación: digo pues que el medio con el que se entienden es la palabra interior, que en ese instante es expresión no del pensamiento corriente sino del pensamiento vegetativo, potencial, cuyo nacimiento tiene lugar en lo que algunos llaman la subconciencia, y que no es tal sino la verdadera consciencia, la consciencia esencial del ser. Mas admitamos que el oyente no sea tan atento como supusimos y que a riesgo de no seguir religiosamente al orador se ponga a pensar que éste debería reforzar estas o aquellas argumentaciones; si el predicador capta eso, alguien podría decir que hay transmisión de pensamiento. Acordado; pero si no ha habi-

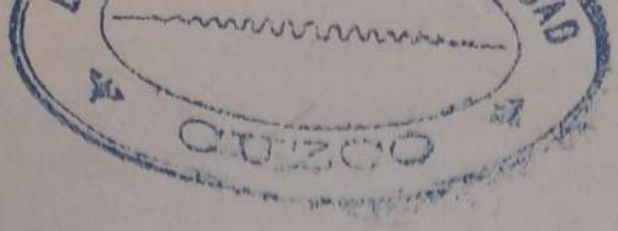
do gestos ni ademanes ni voces ni ninguna otra manifestación visual o auditiva, ¿cómo se produce esa transmisión de pensamiento? Por medio de la palabra interior, sin duda alguna.

148

Los casos de actuación de la palabra interior son variadísimos. No es oportuno relatarlos en estas páginas. Tengo el propósito de consagrar un libro a su exposición, como ya lo he dicho. Lo anterior debe bastar, y basta, para la sustentación de la teoría poética aquí sostenida.

La palabra interior es pues una categoría substancial, no una función orgánica, como es la palabra común. Su actividad no acontece, por lo que se refiere a la motividad de su origen, ni en la víscera concepcional del pensamiento, en esa cuna o matriz de la inteligencia que es el cerebro, ni, por lo que se refiere a su concretación formal, a su hechura, en las zonas laringo-bucales, sino en el estado más entitativo del ser, allí donde el ente es ente. El nombre de su condición es sutileza; es la sutileza por excelencia, lo inefable en grado absoluto. No hay manera de atraparla. No habrá jamás aparatos lo suficientemente sensibles para asirla. Al vocablo ordinario lo reproduce el disco fonográfico; dijérase que el altoparlante radiotelefónico y sus afines entregan la imagen, hacen la fotografía del vocablo ordinario, de la voz en general. Tal suceder no se verá nunca con la palabra interior.

Y justamente esas maneras de su calidad son las que la capacitan para ser el vehículo natural de la poesía, el medio más adecuado al que recurre para manifestarse, más aún, para ser a su vez, pues palabra interior y poesía tienen la misma jerarquía existencial, una y otra se cointegran, se consubstancian.



OCTAVA PARTE

NATURALEZA DEL POETA

I

149. Precisiones sobre la inspiración. — 150. Suplantación de la personalidad. Explicación del recuerdo. — 151. Inspiración, acto involitivo. — 152. El poeta, mero instrumento. — 153. La poesía, expresión colectiva. — 154. Procedimiento paradojal. — 155. La poesía no es un arte.

149

Al ocuparme de la inspiración, he dicho que ella parece un cuerpo extraño en el poeta, el cual, no obstante de emerger de sus profundidades, al dar la impresión de ser forastero en su persona, haría las veces de un íncubo que se apoderase de su ser y lo convirtiera en instrumento de la poesía. Insisto en esa proposición y la insistencia me mueve a referirme a la naturaleza misma del poeta.

El poeta, aun en los casos de la más acusada individualidad, es un ente de bifurcación, un doble ser. (Es muy importante no olvidar jamás esto). El hombre se hace poeta por un fenómeno semejante al conocido en física con el nombre de refracción. Así como la luz cambia de dirección al pasar de un medio a otro, cuan-

do la poesía entra en el hombre o cuando el hombre aprehende la poesía, él abandona su condición humana, diremos así. El resultado de la inspiración es pues ese: descorporiza al ser. El trance promueve la vigencia exclusiva del espíritu. Y esa vigencia es imprescindible para el señoreo de la inspiración, a la cual podemos enunciar definitivamente como la transferencia a uno, es decir, al poeta, del recuerdo colectivo, es decir del recuerdo del mundo. La inspiración es la memoria de los siglos, es el recuerdo de los hombres, que en el poeta no se procesa como recuerdo, sin embargo, sino que insurge en él, perdónese la palabra, con la ajenía a su voluntad con que en la tierra se transforma en planta la semilla dejada por tercera entidad. La inspiración es un árbol que el tiempo hace brotar en el poeta.

Por eso, el poeta no es vocero de sí mismo como uno; es vocero de sí mismo como todo, o sea como parte del todo. Funciona sólo cuando el todo impone su memoria en él y lo despersonaliza. Así se explica que no viva en poesía incesantemente. La poesía es en él una fugacidad que vuelve o se repite; es un tiempo que dura, es decir, susceptible de pasar, mientras que la poesía en sí misma es como un tiempo sin duración, como un valor permanente, imperecedero.

150

En el ser el poeta está menos tiempo que el hombre. Esto quiere decir que sólo el hombre es la constancia del ser. Por eso el hombre vive en la realidad y el poeta no. Sin embargo, no puede hablarse de un desdoblamiento de su personalidad, pues si éste existiera cabría preguntar cuándo el sujeto se halla en estado normal, si cuando escribe poemas creados sin duda en un ambiente de ensueño o cuando como hombre respira, come,

roba, comercia o asesina. Si se contestara que en ambos accesos es normal, yo inquiriría inmediatamente sobre el hecho de que no todos los hombres hagan poemas. "Porque no todos son poetas", se me respondería. Mas para serlo ¿qué se requiere? Para ser poeta es requisito indispensable ser, en algún momento, presa de la inspiración, hallarse en una especie de estado de gracia, dejarse poseer por la poesía, ser terreno apto para el recuerdo colectivo. Y esto sólo acontece en forma compulsiva y exclusivista. La poesía no determina desdoblamiento de la personalidad, pues en todo desdoblamiento hay nexo, ligadura, unidad. La poesía actúa por una suerte de suplantación de la personalidad. El hombre cede al poeta su espacio vital, dicho sea con frase que se ha puesto de moda. Pero sin embargo esta conducta no comporta un movimiento volitivo. Por el contrario, dije ya que es un acto de compulsión. La inspiración, repito, tiene algo de íncubo. Y es natural que así sea, puesto que en el fondo es un recuerdo que germina, una memoria que crece, sólo que no es un recuerdo individual, sino un recuerdo de lo memorizado por el mundo, transferido de generación en generación, pero al margen de la conciencia. Pues todo recuerdo, en realidad, tiene a su vez procederes de íncubo; es un hecho consumado, más o menos lejano y por completo obscuro. El vulgo da el nombre de recuerdo a cuanto no ha sido olvidado, mas al hacer así se conduce absurdamente; la condición inexcusable del recuerdo es que nazca del olvido, pues el hecho, un hecho cualquiera, un amor, una injuria, una visión, no tienen un contorno formado por su propia realización sino que su acontecer continúa efectuándose mientras tenemos noción del mismo, mientras hiere nuestra sensibilidad. Por eso el recuerdo es apremiante, coactivo. Imaginemos que un enemigo nos da de pronto, por sorpresa y con cobardía, una bofetada, y que circunstancias especiales nos impi-

den castigar esa ofensa; cambiamos de país, pasan los años y al cabo de ellos olvidamos no solamente al ofensor sino hasta la bofetada recibida; un buen día, en una calle de una ciudad desconocida, vemos pasar a un hombre cuyo espectáculo nos causa una emoción particular; entonces nuestra memoria reconstruye con todos sus detalles el hecho de marras, el recuerdo nos enrojece las mejillas, seguimos obstinadamente a ese sujeto, que a lo mejor se nos esquiva, y no paramos hasta que pagamos en la misma moneda y con sus correspondientes intereses la afrenta que nos hizo. Así es la inspiración; una vez presente en nosotros, sólo se satisface cuando logramos exonerar su expresión de alma colectiva, ese sentimiento de humanidad con que nos fecunda.

151

La inspiración no es un diablillo, no es un misterio, no es un soplo de las musas o de los dioses, pues ni aquéllas ni éstos existen, pero es una ajenía en la formación de cuya entidad intervenimos sin embargo, aunque en parte mínima. Por eso mismo, es un suceso involuntario del hombre en quien el poeta está encarnado. Si dependiera de su voluntad y ya que la poesía es algo tan maravilloso que su creación produce al creador un goce superior a los demás, incluso a los placeres de la carne, de la buena mesa, del lujo, de la recreación visual ante un paisaje, y aun de la propia música que, como placer, es tan intenso y adhesivo que parece un vicio, sería natural que el poeta deseara hacer versos más a menudo. No puede hacerlos en cualquier instante porque no es de su arbitrio ponerse en trance; no busca a la inspiración, es buscado por ella, es su instrumento, su medium.

Conviene hacer notar una singularidad, aunque no exclusiva, de la poesía: a los placeres, así a los rápidamente enumerados como a los que faltan, a todos los placeres se los goza o percibe durante el tiempo en que tiene lugar el acto placentero, y cuando éste transcurre, pasan a la categoría de recuerdos agradables, es decir que quien contempla una puesta de sol o recibe los favores de una mujer, goza sólo mientras observa esa hermosura o hace suya a la dama; en seguida la sensación pasa a la memoria, donde poco a poco se diluye y desaparece. En el poeta el goce es posterior al acto de la creación, que en sí misma es dolorosa por lo general; a medida que pàsan los días, es mayor en él el placer producido por la cosa creada, y aun por el acto de crear, que sin embargo sufrió. El placer poético participa mucho del masoquismo, del cual tiene además la tendencia a la soledad, a la existencia unitaria y antisocial. De allí la tendencia del poeta al aislamiento, de allí la frase, abusada y ya desusada, del "reino interior". El placer de la poesía es de los pocos que suceden en el tiempo y en la duración.

152

No escapa a mi sospecha la objeción de los tontos. La sustentación preanterior, se dirá, reduce al mínimo, a lo insignificante, la misión del poeta. Si sólo se ha de ser instrumento, nadie querrá prestarse para ello, todos rechazarán la calificación de poetas como un apósito de ignominia, como un sambenito colgado a su pecho. Atisbo la mueca del señor Valery rechazando indignado la posibilidad de que no se estimara sus poemas como frutos de su labor razonadora, de su inteligencia. Pero no importa; yo reclamo para mí esa jerarquía de instru-

mento. Y ya se verá que no soy modesto ni prudente sino pedigüeño en grado sumo.

153

Todo está en que sepamos cuál es la naturaleza del poeta. Y para ello diremos otra vez más que la poesía no es una expresión individual sino colectiva. Eso no evita, sin embargo, que su gustación sea un privilegio, que sólo muy pocas personas puedan sentirla y saborearla. Parodiando a Archipenko, puede decirse que todos son para la poesía, pero la poesía no es para todos. El alma de la humanidad entera, el espíritu de todos los hombres, ansioso de evadirse de la miseria cotidiana, se encarna de pronto en un sujeto determinado, elegido no sabemos con arreglo a qué cualidades, y le dicta sus palabras. Usando una frase popular, diríase que el poeta es el ganso por cuya boca habla el mundo. ¿Y qué destino más glorioso puede pretenderse que el de ser escogido como instrumento de la expresión universal?

Mis poemas no son míos. Los han escrito con mi mano mis padres, mis hermanos, el vecino de enfrente, todos los habitantes de la ciudad en que vivo, los habitantes del mundo entero, y no solamente ellos sino aun los muertos, los que pasaron por la tierra y fueron transmitiéndome sus inquietudes, de generación en generación.

¿Y qué es la obra de los innovadores, qué son las anticipaciones de ideas y de gustos sino creación de los seres que aún no han nacido, pero cuyo espíritu por venir, existente ya, aunque no hecho acto todavía, influencia nuestro pensamiento?

Si fuéramos de veras honrados, los libros no deberían llevar firma, no sólo porque la creación vale por sí misma, sin importar quién la produce, sino porque

realmente la producen todos. Sé que esta idea no es nueva; no hago más que ratificarla. Acordémonos de Maiakovski, que publicó su poema 150.000.000 con esta leyenda en la portada: "Nadie es autor de este poema mío". Siguiéndolo, y perfeccionando su idea, yo mismo estuve por publicar uno de mis libros sin mi nombre en la carátula, pero con la siguiente inscripción: "Poemas escritos por todo el mundo con la colaboración del autor". No lo hice, porque me faltó fuerza en el último momento para vencer la rastrera vanidad.

154

La fase inicial de la inspiración muchas veces es vaga, sobre todo cuando es muy intensa; otras puede comenzar por un propósito más o menos claro de escribir un poema de puntería determinada de antemano. Pero aun en esos casos nadie puede estar seguro de un final acordado al presumido. Y cuando tal cosa ocurre, seguramente es porque el sujeto ha ejercido un control tan excesivo sobre sí mismo que su obra es más bien fruto de sus artes y sus conocimientos que de su inspiración. Esta se debe haber evaporado sin provecho, como el perfume de un frasco abierto.

De los trabajos de la pluma la prosa, especialmente cuando se pone al servicio de la crítica, es el que más requiere el concurso de la inteligencia. Pero aseguro que hasta el más pintado de los hombres sometidos a sistemas o disciplinas mentales se encuentra de pronto, en medio de su labor, con que ha escrito alguna página, quizá sólo un párrafo, en nada relacionados con su tema. Los tachará si no le gustan, pero si le placen los desprenderá de allí y los guardará para emplearlos en una obra posterior. Y nada digamos de los novelistas que se trazan un plan previo, y de repente han de sentir

ganas de arrojarse por el balcón a causa de que, en la fiebre de su labor, han creado un personaje que no habían soñado o previsto y el cual les desbarata el orden de la novela, como un intruso audaz amenazando quedarse definitivamente en casa de una familia de tímidos. Si tales contingencias se presentan al prosista, ¿a cuáles no ha de verse abocado el poeta? Todo eso es pues trabajo de la inspiración.

155

Porque es así, es porque debe rechazarse también la denominación de artistas con que suele gratificarse a los poetas. El poeta no es un artista intrínseco, o artista sólo puede serlo simultáneamente que poeta, lo cual debe entenderse en el sentido de que la gestión del arte no es específica de la poesía. Si el poeta es artista, lo es de manera aleatoria y temporal, de igual guisa que puede ser albañil, actor de cine o empleado. Cuando crea, su creación es espontánea, tormentosa, incoercible. Tiene urgencias de parto. En ese supremo instante, toda experiencia le es ajena, debe serla ajena, so pena de malograr la voz que le llega de lo profundo del ser. El arte, en aquel trance, actúa como enemigo de la poesía, y por eso su intervención debe ser, si no impedida, al menos limitada y cautelosa. Y bien, ya lo he dicho y lo repito: para dar en el blanco de la poesía, deberá postergar su mecanismo de artista. El gran sistema es el de la creación ininterrumpida, pertinaz, porfiada y si se quiere ciega; el artista podrá hacerse presente sólo tras un lapso de reposo, mejor si es de varios días, o sea cuando el poeta haya desaparecido, pues sufre una mutación de personas en una sola verdadera. Hay algo en él de los juegos psicológicos de Pirandello, mas con la diferencia de que aquello que en las criaturas del

dramaturgo italiano es ejercicio de la doble personalidad, en el poeta es acción de la auténtica personalidad.

Yo preferiría el mote de hombre de ciencia para el poeta cuando entra, diremos así, en la segunda etapa de su producción. Y mi preferencia se fundaría en el hecho de que también la ciencia actúa por inspiración, aunque ésta sea de otra calidad, mientras el artista es el ser que se parece menos a un personaje inspirado. El artista es un realizador de lo que aprende, hace las cosas de acuerdo a normas que le dan, no que él inventa, es exactamente dicho, un *trabajador,* y si mucho me apuran digo que es un trabajor manual, un obrero que, como tiende a la perfección, recibe el nombre de artista. He ahí toda la diferencia: el artista es un obrero evolucionado y esclavo de la perfección.



II

156. Límites del arte y la ciencia. — 157. Anarquismo temperamental del poeta. — 158. Límites del arte y la poesía. ¿Qué es el artista? — 159. ¿Quién es el músico?

156

Es urgente establecer de nuevo los límites del arte y la ciencia, pues los señalados por Lessing están caducos desde hace tiempo. Voy a intentarlo. La ciencia ha sido definida como el "conocimiento exacto y razonado de ciertas cosas determinadas". Es una definición acaso cabal para los intereses de la didáctica común, pero la encuentro pobre e ineficaz para expresar lo que es aquélla. E inmediatamente propongo una fórmula con bastante sentido polémico como para aparecer señalando a la ciencia un destino grandioso y un tanto contradictorio del que le achacan los tratadistas y que, en honor a la verdad, o sea en honor a ella, no se limitó nunca a ser el suyo. Digo que la ciencia es la posibilidad de lo tenido por absurdo. Pretender que sólo es la exactitud en el conocimiento de los hechos es reducir su horizon-

te, y así el zapatero que alcanza perfección en su oficio sería un hombre de ciencia. Y no lo es. Pero me inclino a pensar que lo sería si estuviese obsesionado por la idea de crear nuevas formas de zapato. Es decir, si en su trabajo hubiese imaginación y aventura.

En cuanto hay perfección no hay ciencia sino arte, porque el arte no es sino el ejercicio acendrado de un conocimiento adquirido. El hombre que hace un buen par de botines, el cirujano que opera a las mil maravillas y aun el psicoanalista que obtiene la curación del neurótico por vía de una estratégica catarsis son igualmente artistas, no hombres de ciencia, porque todos ellos se esmeran en hacerlo mejor conforme a lo que saben; en su disciplina no dan ninguna participación al azar, en cuanto éste tiene de inspiración, el cual azar, o la cual inspiración, es el primordial instrumento del creador. Y la ciencia es creación. Científicos son, ya está dicho, el zapatero que crea una nueva forma de zapato y el cirujano que explora terrenos tabús para la cirugía clásica. De parejo modo, los poetas, que mueven palabras en un ambiente de tiniebla,deben ser considerados, aunque sólo en ese aspecto, espíritus afines del trabajador científico.

Pero la poesía no es una ciencia, porque la ciencia, toda ciencia, es una actividad de fin determinado, por lo cual no hay una ciencia general sino varias ciencias particulares; así, la medicina es una ciencia, la astronomía otra, la química una distinta. La poesía, en cambio, a más de no ser una actividad sino una condición que puede ser estática, carece de límites, es una captación cósmica, un territorio ideal cuyo horizonte es todo el hombre y cuya delineación se escapa, se esfuma en cuanto se pretende establecerla. Por esto el método del poeta es siempre el mayéutico. Ningún poeta da soluciones. Si examinamos a fondo el espíritu de las obras mejor logradas, vemos que nada resuelven, que

hasta sus afirmaciones son simples modos de inquirir. El poeta, como Sócrates, se halla constantemente en actitud interrogante y, como el gran filósofo también, encuentra que para que su obra prosiga en ascensión de belleza, para que la belleza sea su constancia, sus preguntas no deben tener respuestas definitivas. Y no hay conducta menos científica que la evasión a las preguntas.

Mas, por otra parte, la razonabilidad para considerar ciencia a la poesía surge de la similitud de fines perseguidos por ésta y una de las ciencias más eminentes, la ciencia por excelencia que es la filosofía en su rama gnoseológica. Pues la gestión principal de la poesía es, como la de la gnoseología, el descubrimiento de la intimidad del ser, o, como muy bien lo dice Raymond en su admirable examen de estas cuestiones, "la connaissance des dessous de la vie", es decir el escarbamiento del interior de la existencia, del subsuelo de la vida [75].

157

La distancia entre el poeta y el hombre de ciencia surge de que el primero crea y el segundo descubre. Pero en ambos se presenta el delirio, que es olvido de todo lo externo y a la vez exteriorización de lo profundo. Por eso es que ambos son dueños de un temperamento desordenado. Recuerdo haber leído un libro de un autor inglés, *Poetry and Anarchism*, donde se sostiene que en todo poeta hay un espíritu anárquico. Todo poeta verdadero es en principio, en su más profunda intimidad, y aunque él mismo no lo sospeche, un anarquista. Esta palabra es preciso tomarla con pinzas, a causa de que el vulgo cree que anarquismo y

75. MARCEL RAYMOND. — *De Baudelaire au Surréalisme.*

terrorismo son una misma cosa. El terrorismo fué empleado como medio de lucha por ciertos anarquistas, del mismo modo y con menos eficacia y violencia con que en la actualidad es el medio con que se establecen y sostienen los regímenes totalitarios. Los expertos en filosofía política saben, y lo diré usando una frase de José Carlos Mariátegui, que el anarquismo, en última instancia, sólo es la extrema izquierda del individualismo. Es en este sentido que el poeta es un anarquista.

¿Qué es lo contrario de la anarquía?: El gobierno. ¿Y qué es el gobierno?: Nada más que un sistema de leyes o de reglas. Ahora bien, un poeta es tanto más puro y por ende tanto más grande cuanto menos gobierno tiene. No tiene ni apenas el gobierno de sí mismo. No admite imposiciones ni de las mismas ideas que profesa, si profesa algunas, pues en el trance de la inspiración se deja llevar por ésta en un momento dado y ofende a aquéllas, lo cual explica las numerosas contradicciones en que incurren aun los más adictos a la lógica. Eso, por cuanto a la substancia se refiere. Mas si admitimos que el gobierno es más una cosa de formas que de esencia, la calidad antigubernativa, anárquica, del poeta resalta con mayor evidencia. El gran poeta es por esto enemigo de las formas consagradas, las cuales emplea a veces sólo por falta de tiempo para crearse las propias, pero se advierte cómo lucha contra ellas y las odia. Por lo mismo, los poetas tienden más y más a expresarse dentro de una anarquía formal que al menos sea trasunto de su anarquía interna.

158

Establecidos los límites del arte y la ciencia, podemos establecer los límites del arte y la poesía. Más que límites, éstos son barreras casi infranqueables, diferen-

cias fundamentales, susceptibles, eso sí, de ser fijadas con meridiana claridad mediante una argumentación sesgada, definiendo la calidad de artista. El pronunciamiento común, contenido en los diccionarios: "Artista. —Persona que cultiva profesionalmente las artes", nada claro dice al respecto y nos fuerza a acudir a la misma fuente —habiendo escogido de intento la más vulgar de todas— en busca del significado de la palabra madre: "Arte. —Aplicación de conocimientos razonados y de medios especiales a la realización de una concepción. El arte se adquiere por el estudio y la experiencia". La sabiduría corriente confirma así las ideas antes expresadas sobre la ausencia de toda inspiración en el artista y sobre su escueto carácter de realizador.

Eso; el artista es un simple realizador, un ejecutor, un ejecutante. He ahí la palabra precisa: ejecutante. Para un Alfred Cortot, para un Mischa Elman, para un Pablo Casals, magos del piano, del violín, del violoncelo, no hay membrete más adecuado que el de artistas. En cambio, no debe llamarse artistas a Bach, a Beethoven, a Honneger, porque ellos son músicos, de la misma manera que no puede llamarse artistas a Poe, a Baudelaire, al conde de Lautréamont, a Tzara, a Vallejo, porque ellos son poetas. Voy a exacerbar el argumento para hacerlo más claro, para clavarlo en las entendederas de la gente. A los integrantes de las orquestas, a quienes tocan el violín, el piano, los platillos, el saxofón, las maracas, el clarinete, la batería, el acordeón y los demás instrumentos musicales se llama "músicos", ¿verdad? Pues eso es absurdo y comporta un ultraje para los creadores de música, de idéntica manera que sería un ultraje para los creadores de poesía llamar poetas a los declamadores, que en fin de cuentas no son sino ejecutantes de sus poemas. ¡Felicitémonos de que esa injuria todavía no nos haya sido hecha!

Artistas, pues, sí, son los ejecutantes de sinfonías y

versos. Y no lo son ni el músico ni el poeta. Ni artista ni tampoco hombre de ciencia es el poeta; es solamente poeta. Y este título le basta. Como que, viniendo del griego (poiesis = poesía), significa: hacedor, creador.

159

El concepto anterior es de más fácil comprensión si se lo lleva a sus extremos destacando una incongruencia muy generalizada, ya universal. En cierta ocasión fuí presentado a un poeta, un escultor, un pintor, un arquitecto, un novelista y un músico. El poeta había publicado poemas, el escultor hecho estatuas, el pintor pintado cuadros, varios edificios monumentales erigidos en calles de la ciudad eran constancia de la labor del arquitecto, y unos cuantos miles de lectores se deleitaban con las novelas del novelista. Sólo el "músico" no había creado nada. Pregunté por qué se le daba semejante título, y se me respondió: "Porque toca el violín".

Cuando salí de allí me puse a meditar sobre las impropiedades de nuestro lenguaje. Hablamos a menudo mal, no porque pronunciemos incorrectamente las palabras o construyamos con torpeza las frases, sino por abuso de generalizaciones, por la vaguedad con que usamos ciertos vocablos. Lo primero no tendría mucha importancia. Los vicios prosódicos o sintáxicos pueden hasta ser signos de una personalidad con tendencias a singularizarse. Tal es el caso de Pío Baroja, cuya prosa disneica, trastrabillante y reumática ha dado lugar a que la crítica afirme que no sabe escribir.

En ocasiones usamos las palabras confusamente, sin discriminación, y al hacerlo alteramos el ritmo de los valores elementales, de las categorías humanas, de los conceptos en que se fundan las jerarquías del espíritu. Uno de tales pecados lo cometemos, por ejemplo, al lla-

mar músicos a los integrantes de las orquestas, a quienes "hacen" funcionar los instrumentos musicales. Tales personajes son ejecutantes de música. Pero, ¿son músicos? Músico es, en rigor de verdad, el compositor, el "hacedor", en el sentido que a esta voz daban los griegos, el creador, o sea el autor de la música.

Nunca se ha llamado poetas a los declamadores, sino, exclusivamente, a quienes escriben poemas. Semejante ofensa no habría sido tolerada por nadie. Y, sin embargo, se consiente esa otra, que consiste en incluir en una denominación común a creadores y ejecutantes de músicas, no obstante de que entre éstos últimos y los declamadores existe poca diferencia. Tanto son los unos como los otros. El que toca un preludio de Bach, ejecuta una pieza de música; como el que dice una oda de Whitman, ejecuta una pieza de poesía, mas ni uno ni otro son rigurosamente músico ni poeta.

Quienes tocan el violín, el piano, los timbales, etc., se hallan, respecto a la música, en la misma situación que quienes recitan un soneto, respecto a la poesía. Son meros ejecutantes, a los que cuando lo hacen muy bien damos el nombre de "virtuosos", ¿y el virtuosismo, qué es? Es solamente resultado del esfuerzo, del tesón y de la práctica. En justicia no podemos confundir en una misma clasificación a quienes realizan una obra en un instante de inspiración y de genialidad con quienes logran reproducirla con perfección como consecuencia de cotidianas y largas horas de ejercicio.

Pero no debe darse a estos conceptos un significado despectivo. No lo tienen. El pianista, el violinista, el violoncelista pueden tener talento, más aún, pueden ser geniales y poner mucho amor en su trabajo. Risler, Kreisler, Toscanini convocan toda nuestra admiración, pero al llamarles músicos, ¿qué dejamos para un Haydn, un Listz, Bach o Mac Dowell? Aquellos son, respectivamente, pianista, violinista y director, y no porque carez-

camos de una denominación precisa de carácter general, hemos de incurrir en la holgazanería lexicográfica de englobarlos en la que no les corresponde y sólo es propia de aquellos que se sacaron de lo profundo del ser las obras que éstos retransmiten.

Es preciso hallar una palabra que comporte una denominación distintiva entre la gestión de reproducir la música y la de crearla, o más bien entre el productor y el reproductor. Bien sabemos que algunos optarán o por "ejecutante" o por "intérprete", palabras con que a menudo se alude a las personas que motivan estas observaciones. Pero ninguna de ellas tiene solvencia de nomenclatura particular o exacta, pues también quien declama un poema, graba un paisaje o representa un papel en el teatro, interpreta o ejecuta ese poema, ese paisaje o ese papel y recibe el nombre de declamador, grabador o actor, que son términos especiales.

Esto de llamar músicos a quienes se limitan a tocar los instrumentos musicales debe provenir del hecho de que el primer hombre que deseó expresar con notas su emoción, inventó quizás su aparato sonoro, la lira, el arpa o la flauta. Preguntado sobre qué era aquello y tomado de sorpresa por la pregunta, debió contestar que era "música". Alguien copió o imitó el trabajo, para intentar obtener de él las armonías con que el otro lo conmoviera, y la gente le llamó músico, tomando el rábano por las hojas, es decir, lo material por lo espiritual.

III

160. Naturaleza física del poeta. Simbología ilusoria. — 161. Cerebralismo y temas eternos. — 162. El mito de la poesía japonesa.

160

Diríase que la naturaleza del poeta, su naturaleza física, parece, si no inescrutable, al menos inextricable. Los médicos que han tratado muchos poetas saben que deben proceder con ellos de una manera especial y que sus órganos fundamentales reaccionan en forma singular ante las enfermedades más comunes. No necesito dar precisiones, pues las biografías de grandes inspirados, que muchos han leído, están plagadas de referencias sobre el particular. Bien sé que la prescripción de unos centígramos de salipirina al poeta al que le duele la cabeza le hacen tanto bien como a cualquier mortal. Pero esto que digo no es para tragarlo entero sino para masticarlo con cuidado o dejarlo disolver lentamente, con miras a una buena asimilación y comprensión de su significado.

El poeta mismo, por supuesto, es el primero en creer que su gran simpático, su sistema vascular y aun el mismo parénquima de sus órganos no son de contextura corriente. Es una equivocación, desde luego, es seguramente una ilusión, pero dicha creencia lo conduce a vivir de acuerdo con esa equivocación, con esa ilusión. Yo pregunto: ¿no podrían explicarse por eso las sublimaciones que hace, por acción de transferencia, del lado físico, tan perecedero y deleznable, ojos, manos, frente, etc., del ser en quien pone su amor? ¿No son sus propios ojos, sus propias manos, su propia frente, los que él ama?

Quizás por esta vía podría también justipreciarse la facultad que tiene el poeta de crear símbolos, de describir las mismas partes de su cuerpo sin nombrarlas o nombrándolas de otro modo y hasta de atribuirles o determinarles una acción que no ejercitan, sin que sus lectores puedan creerse defraudados y aun por el contrario sientan que esa defraudación les produce, precisamente, placer poético.

161

La gente poco hecha a la discriminación de los valores recónditos suele acusar de cerebrales a los poetas modernos, suele decir que carecemos de sentimiento, que nos falta emoción. Sin duda, ello se debe en buena parte, a que no llamamos a las cosas por su nombre sino preferimos aludirlas por el sistema de las correspondencias; pero más aún que a eso se debe a la creciente bancarrota del contenido musical del verso, lo cual probaría que sólo en el sentimiento de lo aleatorio reside la emocionalidad de las mayorías. Sin embargo, esto significa solamente que el público no está aún a la altura de la poesía, de la misma manera que mucha gen-

te, menos numerosa, es cierto, no está aún a la altura de la música. Los "preludios" y las "fugas" del querido Bach, dejan frías a las personas a las cuales conmueven los tangos, las cuecas, las canciones pedestres. Es triste advertir cómo el público ya evolucionado en música, capaz de sentir a un Beethoven, a un Satie, se complace todavía leyendo los versitos corrientes, que en realidad no son sino las pedestres canciones, las cuecas y los tangos de la poesía. Pero la poesía moderna está hecha también con sentimiento, con emoción, con dolor, con cuanto no tiene edad en poesía. Botón de muestra de esa poesía hecha con elementos eternos y en la cual sólo son nuevos los recursos es este poema:

FUNCION DE TU LEJANA PRESENCIA

Sólo el recuerdo nos separa con su empecinamiento de montaña,
sólo el recuerdo nos desune con su hacer ver que estás distante.
Mujer por todos lados, de la cabeza a los pies, principio a fin, mujer sin treguas,
en este lado de mi vida y al otro lado de mis ojos,
todavía te alcanzo, todavía.

Entre los dos hay un incendio de llamas cárdenas, perladas,
pues por servirte cambia color el mismo fuego.
Entre los dos hay un incendio de llamaradas horizontales,
pues en tu honor cambia de cauce la geometría de las cosas.
Entre los dos está tu cuerpo.

Tus dos propósitos bien realizados de dar mirada a lo profundo,
como si fueran expresión de la fatiga de los siglos,
por los rincones de mis noches me persiguen
e iluminan la quietud de mi sueño con luz negra,
y sé por eso que lo negro no es tan negro como el color a triste de tus ojos.

Paso en medio de avenidas de campanas
con su armónica sucesión de escuchados terciopelos
o tus silencios a mis lados forman filas
y yo me tiendo entre ellas como un camino largo que inevitablemente lleva a tí.
Te acumulé en mis oídos y aun me siento millonario de tu voz.

Te bebí, me bebiste, nos bebimos
con la saciada sed que encendiera el ardor de nuestras tardes.
Entonces todos fueron alivios en tu boca,
desde la que partían a reventarse en mi alma, hecha ya espacio.
tus cohetes luminosos en profusión de grados y colores.
Y hoy me queman, me queman esos besos.
¡Cicatrices de besos me dejaste!

Pero el recuerdo nos separa porque es echar de menos.
En la memoria sólo vive lo sucedido, no lo actual,
y no hay dolor más grande que el dolor de saberlo sucedido.

La posesión reiniciada es una forma de anular la memoria,
la ausencia lo contrario que el olvido requiere.
Y si al recuerdo sólo lo cura la presencia,
¡ven de nuevo a mis brazos para olvidarte un poco!

162

El símbolo, la sugerencia, la expresión escondida, como pudorosa, son elementos sin los cuales la poesía es imposible, mas es preciso no confundirlos con el amaneramiento, aunque éste haya tomado carta de ciudadanía, como en el caso de los japoneses. Este pueblo puede ser ofrecido como ejemplo, el más vivo, de lo artificioso convertido en natural. Y como sus efectos han trascendido, sedujeron en cierto momento con sus falsas fosforescencias y aun pudieran determinar desviaciones con su espejismo, es oportuno deslindar posiciones, señalando cuanto tienen de mítico sus pretendidos aciertos.

Estuve entre los babiecas que hace unos veinte años alborotaron los corrillos literarios proclamando la excelencia de la poesía japonesa. Irrumpíamos en las conversaciones haciéndonos lenguas de su sutileza, su finura, el margen que dejaba a la colaboración imaginativa del lector, sugiriéndole, con su brevedad millonaria de contenido, una serie de emociones de dudosa realidad.

Si nuestro propósito hubiese sido sólo el de "epatar" a nuestros auditorios en el elogio del exotismo o el conocimiento que revelábamos de una literatura extranjera, el pecado no habría sido capital. Pero, desgraciadamente, nuestra actitud era sincera. Nos deshilachábamos en exclamaciones como "¡Ah!" "¡Oh!" "¡Eh!" cada vez que alguien leía un "hai-kai", y poco nos fal-

taba para caer en éxtasis, como si hubiéramos absorbido una morfina espiritual.

Habían aparecido por aquel tiempo las primeras traducciones francesas y norteamericanas de los famosos poemitas nipones y los poetas más renombrados de París y Nueva York, los críticos y en general los aficionados a "la última palabra" volvían los ojos al Asia. Se hablaba de lo "inefable" —palabra que por entonces llegó a un apogeo empalagoso—, como del elemento destinado a salvar o renovar la poesía. Los muchachos de la América Latina, que presumíamos de cultos y nos juzgábamos en posesión de una sensibilidad ultrarrefinada, no podíamos desentonar en ese coro. Por el contrario, engrosarlo con nuestras voces era una actitud superelegante.

Un buen día, el mexicano José Juan Tablada, que había estado en el Japón con un cargo diplomático y había leído a los autores japoneses en riguroso inglés, según atrabiliariamente presumo — y él me perdone la presunción— publicó, uno tras otro, dos libros de "hai-kais" de su propia inventiva, a los cuales se dispensó entre nosotros una acogida apoteósica. Otra frase muy en boga en esa época, de cuño francés y empleada a diestra y siniestra para jerarquizar toda suerte de innovaciones, "nuevo escalofrío", se aplicó sin tardanza a su labor. Tablada, se dijo, había traído un nuevo escalofrío a la poesía castellana, y quien más, quien menos, todos empezamos a sentir deseos de enrolarnos en la técnica de la poética nipona.

Han pasado los años, ha habido dos grandes guerras en el mundo, nuevas corrientes de ideas estéticas y políticas han barrido las viejas en nuestro cerebro. Todo aquello ha quedado sumergido en la desmemoria.

Pero he aquí que hoy me ha dado por releer. He tomado entre las manos una antología de "hai-kais", y al abrir sus páginas y leerlas al azar, he quedado perplejo

haciendo las comprobación de que habíamos fantaseado mucho sobre la grandeza de la poesía japonesa. Justamente, grandeza no tiene ninguna. Su temática pequeñita, vagamente narrativa de la naturaleza, tiende, según sus estetas, a descubrir el sentido íntimo de las cosas. Como sus formas carecen de amplitud —el "hai-kais" sólo consta de diecisiete sílabas—, no consienten los vastos desarrollos necesarios para la exposición de los sentimientos. Cuanto al fondo, es nada más que una pincelada espiritual, una intención, una sugerencia; cuanto al exterior, es miniaturismo, una cosa chica, suerte de arroz literario, poesía que es preciso comer con palitos.

En rigor, no tiene nada de nuevo para nosotros, no ha traído ningún aporte a nuestra poética. Si es gusto por la concisión y la nota aguda y penetrante, aparentemente visual, pero que lleva suspendida, como un vuelo de pájaro en el cielo, una partícula de profundidad, preciso es reconocer que de eso ha habido siempre, y a caudales, en la poesía occidental.

Basho es considerado el más grande de los poetas clásicos japoneses, algo así como su Homero. Uno de sus más célebres "hai-kais" es éste:

Viento del Fuji
doblado en mi abanico
¡qué regalo para la capital!

Este poemita, y el siguiente de Buson, clásico también:

Oigo a los pájaros del bosque
cambiar de posición en las ramas.
¡Cuán larga es la noche!

parece que tienen la virtud de enternecer a los amarillos,

desde el Emperador hasta el último de sus súbditos. Cuando un general los escucha o simplemente los recuerda, se le doblan las piernas, cae en éxtasis y no podría guerrear, pues, de pura emoción, la espada se le convierte en una cinta de agua, o de llanto, dentro de la vaina.

Desde el siglo XVII, en que vivieron Basho y sus discípulos, esta poesía no ha sufrido transformaciones, no ha ganado enriquecimiento de ninguna especie. El más renombrado de sus cultores actuales, Takahama Kiyoshi, director de la revista "Hototogisu", donde se publican exclusivamente "hai-kais", escribe exactamente como aquéllos, como puede colegirse por la muestra:

Bostezar, pero en seguida,
la boca abierta aún, cantar.
¡Es una bóveda de flores!

Para nosotros eso tiene, ahora, sabor a caramelo: es agradable, dulce y convivial como una taza de té. Pero ¿dónde está la grandeza poética, el contenido humano o el vuelo raudo y sin límites de la verdadera poesía?

IV

163. El mundo del poeta. Carácter de la excentricidad. — 164. Vindicación de Nerval. — 165. El poeta, superación de Dios. — 166. Mito y realidad. — 167. La realidad como mito. Creación, inspiración y videncia.

163

El poeta hace, crea su mundo y vive en él, vive de veras en él, sin cuenta alguna de lo que pasa en su derredor. Por eso los hombres, en el más benévolo de sus reflejos, lo consideran un "excéntrico", olvidando que, pues excéntrico es lo que está fuera de centro, el poeta es un ser supracentrado, ya que sólo gira en torno de su yo. Podrá argüirse que tal excentricidad se refiere al centro de los demás como punto de referencia, es decir que aquél es un excéntrico porque su centro no es el común; pero como el centro de las mayorías, según veremos en la última parte de este tratado, está suplantado por una apariencia, y en realidad ellas viven en una transferencia de su centro verdadero, al cual dan la espalda, los excéntricos son los hombres ordinarios y no los poetas.

164

En conducta menos generosa, los hombres no pueden refrenar su tendencia a considerar locos a los poetas y especulan en favor de su creencia con los aconteceres de su vida en que más se les advierte vivir de acuerdo al yo de su profundidad. Así le pasó al gran Nerval. *Un día se le encontró en el jardín del Palacio Real arrastrando una langosta viva del extremo de una cinta azul. Sus amigos resolvieron entonces vigilarlo y cuidarlo, y esto con gran indignación suya. "¿Por qué —decía— una langosta va a ser más ridícula que un perro, un gato, una gacela, un león o cualquier otra bestia de que uno se haga seguir? A mi me gustan las langostas, que son tranquilas, serias, saben los secretos del mar, no ladran y no tragan la mónada de las gentes, como los perros, tan antipáticos a Goethe, quien no era sin embargo, un loco*[76].

Cito el caso de Gerardo de Nerval como pudiera citar cualquier otro; lo tomo como un representativo de la especie de víctimas. Por ser como era, que era como son todos los poetas, con la diferencia de que, la mayoría, para evitar los inconvenientes de que se les tome por enajenados mentales, se conducen en la vida como a la sociedad le gusta y no como ellos se conducirían si se obedecieran a sí mismos, por ser como era, Gerardo de Nerval fué recluído dos veces en un manicomio y ha pasado a la posteridad con el membrete de loco. Yo no creo que lo fuese y el mismo hecho de haberse ahorcado no es prueba de ello; matarse no es, de ningún modo, una locura. Por lo demás, él mismo, al salir de uno de esos encierros escribió una carta de protesta, que habla

76. GAUTHIER FERRIERES. — *Gérard de Nerval.*

por sí sóla y constituye un mentís para quienes, hoy aún, siguen hablando de su locura [77]. Los poetas no son locos por el hecho de que su realidad sea distinta de la corriente.

165

Si Dios realmente existiera, poca cosa sería cuando de continuo se deja enmendar la plana por este ser insignificante en su apariencia corpórea, perdido y aun despreciado entre los millones de habitantes del globo, pero que tiene el privilegio de dar vida, originar universos y convertir abstracciones. El poeta no recibe su realidad; se la crea. Quien sublima un recuerdo, el de una mujer ya muerta, por ejemplo, y lo sublima a punto de

---

77. Señora Ida Ferrier de Dumas.

Mi querida señora:

Ayer me encontré con Dumas, quien le escribe hoy. El le dirá que he recobrado lo que se ha convenido en llamar la razón, pero no crea nada. Soy y he sido siempre el mismo, y sólo me asombra que se me haya encontrado cambiado durante algunos días de la última primavera.

La ilusión, la paradoja, la presunción son todas enemigas del sentido común ¡que jamás me ha faltado! En el fondo, he tenido un sueño muy divertido, y lo lamento; hasta llego a preguntarme si él no fué más cierto que todo cuanto únicamente me parece explicable y natural hoy, pero como hay aquí médicos y comisarios que cuidan de que no se extienda el cambio de la poesía a costa de la vía pública, no se me dejó salir y tomar vacaciones definitivamente entre las gentes razonables sinó cuando convine muy formalmente *en haber estado enfermo*, lo que costaba mucho a mi amor propio y aun a mi amor por la veracidad. "¡Confiesa! ¡Confiesa!", se me gritaba, como se hacía antaño a los chancheros y a los herejes, y para terminar convine en dejarme clasificar en una *afección* definida por los doctores y llamada indiferentemente Teomanía o Demomanía en el diccionario médico. Con ayuda de las definiciones incluídas en esos dos artículos, la ciencia tiene el derecho de escamotear o reducir a silencio a todos los profetas y videntes anunciados por el Apocalipsis, y de ser uno de los cuales me jactaba yo. Pero me resigno a mi suerte, y si falto a mi predestinación, acusaré al doctor Blanche de haber sutilizado el espíritu divino.

Me encuentro todo desorientado y confuso cayendo del cielo por donde merodeaba a pie firme, hace algunos meses. ¡Qué desgracia que a falta de gloria, la sociedad actual no quiera permitirnos siempre la ilusión de un sueño continuo! Me habrá quedado al menos la convicción de la vida futura y la simpatía inmortal de los espíritus selectos de aquí. – GERARD DE NERVAL (Citado por Gauthier Ferrieres.)

que en los años se transforma en la fuente de su propio existir, sin duda se crea una realidad que no le ha sido dada. Nada importa que para los demás aquello no exista y se lo considere labor de la fantasía, si para él tiene otra solvencia, toda la solvencia de lo efectivo-objetivo. Quítese al morfinómano contumaz la droga cotidiana, y fallece; póngase a un individuo sano en una campana de vidrio en la que se haga el vacío, y se le verá convertido en difunto en pocos instantes. Así es el poeta; si por medio de reflexiones se le convence de que aquello en que creía era un mito, muere sin tardanza; por lo menos, desde ese momento, deja de ser poeta, lo cual, para él, es una forma de muerte. Pero además es posible que muriese por esa causa en su forma perecedera, o sea somática; poco a poco su vida, falta ya de sentido, se iría escurriendo, lo veríamos pálido, desasosegado, inapto para alimentarse, y reducirse fisiológicamente, secarse, en fin, como el toxicómano sin tóxico o el árbol sin savia .

166

Cuanto el poeta crea, para los demás es mito, para él realidad. Pero aún desde el punto de vista de las otras partes, del punto de vista del convivio, ¿acaso el mito no es una cosa efectiva, real, cierta? *Un mito no es una ficción —dice André Delons—, no es más una metáfora, ni una paráfrasis de nuestra indigencia terrestre, ni una audaz falta de idioma. Diré inmediatamente que es una imagen, que es la Imagen, si informes malentendidos, el arsenal de los cuales conocemos demasiado, no mostraran en seguida la nariz (pues la imagen no es tampoco un muchachito desobediente que se va cuando se le llama, el salta arroyos de la poesía moderna que hace partir a buenos parajes y de acuerdo a la mejor receta*

los agradables fuegos artificiales de su vocabulario recién nacido). Un mito es un objeto, y cuando decimos objeto ninguna definición arbitraria, como cualquiera de las simili-tendencias de las literaturas que nos rodean, nos impedirá ver claro. No se nos hará caer en las azulinas redes que tienden, bajo claros de luna, los aficionados al misterio y sobre todo, ah, sobre todo, los clientes de lo maravilloso. Telas pintadas, falsas caras, gustos buenos y malos, milagros quién sabe, católicos quizá un día, todos los trucos basados en la palabra de orden: "Evádete-eso-hace-bien"... Una vez por todas pues, un mito es un objeto, es decir una realidad *que se trata de alcanzar y hacia la cual tienden, a menudo a pesar de ellos y a través de ellos, los espíritus que reconocen en él sea el signo mismo que los hace obrar (verdadera magia del ser, capaz de confundir la libertad humana), sea la identidad que los une a él en medio del desorden en que se mueven, o la forma substancial de un deseo del cual abrazan la forma en un universo relativo (por lo cual yo dejaría siempre la sombra por la presa), o ya el lugar mismo de su reposo, o la cara de una verdad que los engendra. El mito no es ni una apariencia ni un color: es substancial más allá de las formas, material más allá de la materia, en el sentido, por ejemplo, en que las ideas platónicas son substancias y cosas,* sed ante rem *y* a parte rei [78].

Esa noción del mito hecho realidad, permite escribir a Delons esta frase por cierto aterradora por la verdad empapada de insondable que trasunta: *Nadie me impedirá afirmar que es herido de muerte por el Cuervo que Edgar Allan Poe fué encontrado una mañana de octubre de 1840 inanimado sobre un banco, cerca del puente del puerto de Baltimore* [79].

---

78. ANDRE DELONS. — *De certains soleils fixes.* (Revista *Le Grand Jeu*, No. III.

79. ANDRE DELONS. — Ibídem.

167

En el más ajustado sentido del vocablo y para todo buen corredor de la historia, ningún mito lo es tanto que alguna vez no pueda convertirse en acto, en efectividad. En su viaje por el tiempo, todo mito se transforma en cosa real, siendo esa una de sus más notorias características: mientras más lejano es más verídico. Aun más; diré, con riesgo de pasar por un generalizador hiperbólico, que toda realidad actual ha sido mito ayer. Ese gran espíritu que fué William Blake pareció entender otro tanto cuando escribió: *Lo que está probado ahora, antaño no fué sino imaginado* [80]. Por eso, todo mito es necesario, imprescindible, impostergable; hay un momento en que es forzoso recurrir a él, pues sin él el principio del todo sería nada, y nada no es: el principio del todo es mito. En cuanto el creador se encuentra en situación apurada, sale de ella creando un mito, y sabe, a ciencia cierta, que lo es, pero que su duración lo hará dejar de serlo. Sin remontarnos mucho a la infancia de la humanidad, podemos ver cómo aquellos hombres que echaron las bases de la cristiandad, aquellos excelsos poetas, cuando no pudieron explicar el origen del mundo, echaron mano al mito, dijeron por boca de San Juan: "En el comienzo era el Verbo". O sea que el verbo era anterior a todo, incluso a Dios mismo, pues de lo contrario hubiese dicho: "En el comienzo era Dios". Y aun en el supuesto de que ambos estuvieran identificados, es decir, que el Verbo fuera Dios, caeríamos en la aceptación de que uno y otro son el mito. Sin duda, San Juan era un poeta.

La condición inexcusable del mito, obra poética pues,

80. WILLIAM BLAKE.— *Proverbios del Cielo y el Infierno.*

obra de la exclusividad poética, es que sea posible de perduración, es que sea perdurable. Y para ello es inexcusable, a su vez, que cuente con la certeza de ser creído más tarde, por efecto de la naturaleza verosímil de sí propio. En otros términos, el poeta debe ser vidente hasta el punto de darse cuenta de lo que podrán y querrán ver las generaciones futuras. Al respecto, son muy significativas, y no desprovistas de alguna razón, las conexiones que Gilbert-Lecomte cree descubrir entre las diligencias del poeta y las de ciertos aspectos de las civilizaciones rudimentarias. *La inspiración poética — exactamente* creadora—, *es la forma occidental de la Videncia. El poeta, definido en lo más lejano de su habitual acepción, es el débil pero auténtico reflejo del fetichante negro y del mago oriental. Los sentidos del animismo, de la participación, de la magia y de las metamorfosis describen, limitándola, la gestión poética. El medio social del poeta se caracteriza dolorosamente por la antinomia de un espíritu en todos sus puntos conforme a la mentalidad primitiva, pero cuyo sentido de lo invisible está, ay, hereditariamente atrofiado. El carácter propio de la inspiración como el de la emoción poética —aspectos activo y pasivo del mismo fenómeno— es el de la paramnesia*[81].

81. ROGER GILBERT-LECOMTE. — *L'horrible révélation... la seule.* (Revista *Le Grand Jeu*, No. III.



V

168. Material del poeta. — 169. El drama de la palabra. — 170. Guerra de palabras y vocablos. — 171. Meta: el silencio. — 172. Caso Milosz. — 173. Casos Parra y Eguren. — 174. Caso Keller. — 175. Caso de un niño. — 176. Caso Goethe. — 177. Los frustrados.

168

Cuando un poeta *hace* un poema, es decir, antes de escribirlo o pronunciarlo, ¿con qué material lo hace? Sin duda, con palabras pero como estas palabras no han sido escritas ni pronunciadas, no son susceptibles de ser vistas ni oídas. Sin embargo, la creación existe, y si el sentido de la tensión estuviera desarrollado en los hombres, si no estuviera atrofiado, esa obra llegaría a su conocimiento. Por este lado la acción del poeta se emparenta con la del telépata, con la diferencia de que éste transmite su *pensamiento,* mientras aquél transmite su *sentimiento.* La tragedia más inmediata del poeta viene de que se ve obligado a envolver su expresión en vocablos en vez de darla en palabras, en esas palabras inaudibles e invisibles, en su auténtico material inefable. Pero si

no procediera en esa forma, sería como un emisor de radiotelefonía que enviara sus ondas a un universo sin receptores.

169

Ha de llegar un día en que la poesía alcanzará la plenitud de su destino. Entonces el poeta no sufrirá en su carnadura de hombre, cuando la inspiración se apodera de él, según queda relatado en el capítulo correspondiente a aquélla. Pues ha llegado el momento de decir que esos padecimientos físicos son sólo resultado del desacuerdo de la expresión exterior o corriente con la expresión interna y secreta en el instante de la creación. Ya no habrá lucha. Entonces el verso será un flúido deslizarse, como el de los arroyos chismosos, un fenómeno como el de la rosa, que no hace esfuerzo alguno para lucir pintadas las mejillas, ni oloroso el aliento, ni delicada la piel, desde el cauteloso balcón de su rama.

Ha de llegar un día en que la poesía no requerirá dicción oral ni escrita: unas personas se reunirán ante un poeta, y la poesía emanará de éste a aquéllas sin signos materiales, en una suerte de transmisión tácita, de comunicación acontecida en una región del espíritu carente de espacialidad y temporalidad, por lo mismo ayuna de toda sospecha de medio o elemento perceptible en la zona de los sentidos ordinarios. Los católicos, los espíritus religiosos, cuantos practican el culto de las imágenes, pueden comprender esto más fácilmente que los incrédulos: en cuanto entran en una iglesia, en cuanto se arrodillan y oran, sienten que se establece una comunicación entre ellos y sus vírgenes y santos; se envían despachos mutuamente, se hacen confidencias, los sujetos de carne y hueso contando sus desventuras y solicitando la ayuda divina, los sujetos de yeso prome-

tiéndola; los primeros hablan, rezan y saben, advierten que las figuras de su devoción no están mudas: una especie de efluvio baja de los yesos y los cuadros hasta sus almas y las inunda de algo que no tiene nombre.

Y bien, así es la poesía, eso será, eso queremos que sea.

170

Así como en Física *no se puede calcular la tensión de los vapores saturados sino que es preciso determinarla experimentalmente, porque con la temperatura no sólo aumenta la tensión del vapor existente, sino que se forma más vapor para seguir saturando el ambiente,* a la poesía no se la puede entender sino sentir en un crescendo prodigioso por los caminos que van de ser a ser y que las palabras enredan, pues el entendimiento, en los valores espirituales, corresponde al cálculo en los valores matemáticos, al cálculo exacto, o comprobado, desde luego.

Si el poeta no se viera movido a comunicar a los demás hombres la poesía que a él se ha revelado sin vocablos, que ha percibido por juego de la tensión, si no se viera movido a comunicarla, no habría problema para él. Sin vocablos quisiera expresarla a su vez, y ahí está su drama: se ve forzado a recurrir a ellos, que son, diremos así, pequeños seres musicales, y por lo tanto adversarios de las verdaderas palabras de la poesía, que son, diremos también así, pequeños seres silenciosos. Pero se vale de los vocablos, no como de vehículos, sino, usaremos un término de farmacia, como de excipientes de la poesía; la poesía va incorporada a ellos, disuelta en ellos, los atraviesa, pero sin darles intervención en su gestión, no como el hilo atraviesa las perlas de un collar y sin el cual el collar es imposible, sino como el

ave cruza el cielo de la tarde, con el cual no forma un todo uno, según sabemos. La preocupación primordial de un poeta puro, por lo tanto, será la de tender a hacer menos sensible la función del excipiente, a hacerla desaparecer en lo posible. En términos inmediatos, esto significa: supresión de la rima, dejándola, a lo sumo, librada al azar; imperceptibilidad del ritmo; anulación, en lo posible, del valor musical del vocablo mismo, y discriminación, también en lo posible, del contenido pensamiento y el contenido imagen en sí de la palabra, tendiendo al solo usufructo del segundo. Es decir que la meta es el silencio. En el silencio se ejerce la elocuencia de la poesía.

171

Ahora todo es provisorio: las cosas que hacemos los poetas no son sino interinatos poéticos. Mas llegará día —no me cansaré de anunciarlo— en que no se escribirá los poemas, no se los hablará. La poesía pasará de unos espíritus a otros, de los poetas a sus clientes —permítaseme la audacia del término— osmóticamente, como si semejante ósmosis ideal pudiera cumplirse a través del tabique del aire. Los poetas serán captados en una comunión semejante a la de la transmisión del pensamiento, pero con la diferencia de que esa no será una transmisión de pensamiento sino una transmisión de poesía, según ya lo he dicho.

172

Mas las profecías se parecen al mentir de las estrellas. La verdad de mi alegato no vendrá sólo del porvenir; ya es patrimonio del presente. En estos nuestros

años hay poetas que escriben en lenguaje de silencio. Milosz es uno de ellos. Habiendo leído *La Confessión de Lemuel*, que estimo como uno de los libros cimeros de la poesía universal moderna, lo primero que hice en París, en 1931, fué correr a conocerlo, y recuerdo que en el decurso de nuestra primera charla me sentí dolorosamente impresionado cuando, al preguntarle si preparaba algún nuevo tomo de poemas, me contestó: "Ya no escribo más; he dado todo mi mensaje". Y así es; no ha vuelto a *escribir* poemas, pero los *hace*, acaso sin saberlo él mismo. Milosz emana poesía; no se puede estar frente a él sin sentir una doble presencia, algo que paraliza, que aterra en el primer momento, como si unas aristas invisibles de su persona se clavaran en uno. No fué sólo una vez. Tardes y noches de todo un mes estuvimos juntos, caminando por los muelles del Sena, comiendo en los restoranes, sentados en los cafés. Todo iba muy bien, normalmente; pero de antuvia, yo volvía la cabeza para mirarlo, porque algo de él entraba en mí, algo que evidentemente debía ser su verbo, ¡y permanecía callado! Cuando más quietos tenía él los labios y más vagos los ojos, más se sentía uno penetrado por algo de su alma que pasaba a la propia. Yo, que teniendo la fortuna de ser estimado por él, he convivido con él unas cuantas semanas las calles de París, puedo decir que durante ellas llegué a conocer así muchos admirables poemas que Milosz no ha escrito. Fué, sin ir más lejos, después de mis entrevistas con él, que concebí la idea de una afinidad de procedimientos entre la poesía y la telepatía. Ahora, cuando el gran poeta lea esta página, ha de explicarse recién la cara de perplejidad con que lo contemplaba de rato en rato.

173

Y no es sólo él. Recuerdo que un poeta peruano, Juan Parra del Riego, me produjo antes, más de una vez, un efecto semejante, sólo que entonces no llegué a discriminarlo. Pero este caso es aún más significativo, porque las exteriorizaciones poéticas de Parra nunca contaron con mi entera simpatía. La obra que dejó me parece tener un valor muy relativo por su temática pintoresca (el fútbol, la motocicleta, los capitanes de barcos exóticos) y por una suerte de rítmica alegre que le imprimió y a la que dió una importancia desproporcionada. Pero su persona era otra cosa; la poesía chorreaba de sus ojos, de su estructura física, de su continente.

¿Y Eguren? ¿José María Eguren no es lo mismo? Eguren es también poeta en el silencio, aun cuando escriba y publique magníficos poemas. Este hombrecito de mirada turbia, con algo de soñador de tarjeta postal, de esos Shelley, de esos Byron de las tarjetas postales, tiene unas especies de tentáculos anímicos —la poesía pura— con los cuales atrapa terriblemente a su espectador, quien muchas veces inocente del fenómeno, puede sentirse repentinamente descompuesto o nervioso.

Cualquiera que tenga una buena receptividad de tensión puede acercarse a Milosz, a Eguren, a otros hombres similares, para hacer la comprobación de mi testimonio [82].

---

82. Esta comprobación es ya imposible de realizar, por lo que se refiere a Milosz y a Eguren. Ambos han muerto.

Ocupado en dar forma definitiva a este libro, incubado en años pero escrito sin tregua, no leí diarios durante los primeros seis meses de 1939. Hubiera podido estallar la guerra en este país, pudiera un ejército extranjero haber sitiado la ciudad, y no se me habría movido un pelo. Así se explica que no me haya enterado hasta hoy de un suceso más terrible aún que aquéllos: la muerte de quien era uno de los más grandes poetas del mundo en la época actual, Oscar Vladimir de Lubick Milosz. La primera noticia me llega en el conmovido artículo

174

Un caso más curioso aún es el de Eduardo Keller. Cuando conocí a este hombre, hace unos doce o trece años, no hubiera necesitado que nadie me lo dijese para saber que era un poeta. Pero, cosa extraña, la poesía, que estaba presente en sus ojos ilimitados, en su cabello vientero, en sus ademanes finos y elocuentes y en la suavidad comprometedora de su voz, no estaba presente en sus poemas. En éstos apenas se insinuaba. Acababa de llegar de París a Buenos Aires, ciudad aquélla donde se impregnó del dadaísmo y de las escuelas postdadaístas inmediatas, en fuerza de lo cual su espíritu era todavía esclavo de ese diablillo que aun hoy continúa tentando e impidiendo su cabal realización a algunos poetas de mucha envergadura, como Pablo Neru-

---

de Miomandre en *Les Nouvelles Litteraires* y en uno de sus párrafos me siento doblemente aludido. Es cuando dice: "Sé que despreciaba la gloria. Y sin duda tenía razón, pues poseía algo mejor: la amistad de algunas centenas de seres de selección esparcidos por el mundo entero, y para quienes sus versos eran el alimento espiritual indispensable. En cuanto a aquellos que formaban parte del grupo de sus amigos personales, casi todos saben, en el fondo de su conciencia, que fueron unos privilegiados por haber conocido a semejante varón. Pues a medida que pasen los años, se comprenderá que este hombre fué uno de los más grandes poetas franceses de todos los tiempos. A mi juicio, el más *profundo*. Los otros, en comparación, hacen más sacrificios a lo ornamental. En él, nunca una imagen, nunca una palabra que no fuese *arrancada* del corazón".

Ya desde un mes antes de que expirase Milosz (3 de marzo de 1939), hasta un mes después, estuvo temblando el orbe terráqueo. Terremotos espantosos han devastado ciudades de Chile. ¿Qué relación, se dirá, puede tener una cosa con otra? Afirmo que ha de haber una muy profunda. Si arrojamos una pequeña piedra, un guijarro, en una laguna, en cualquier extensión de agua, vemos que ésta se agita un buen rato en anchurosa sucesión de círculos. Y la tierra, que se abre para guardar a un poeta estupendo, ¿va a permanecer impasible, no va a sentirse conmovida cuando materia tan grande le llega hasta el vientre? ¡Ah, sí! Quiero justificar de este modo los cataclismos. Cada vez que un gran poeta cae dentro de ella, la tierra debe temblar como un epiléptico.

He podido actualizar el acápite correspondiente a Milosz, del cuerpo principal del libro, pero me ha parecido que dejarlo tal como lo escribí cuando él vivía aún sería más íntimo homenaje a su memoria.

da, verbigracia, hecho éste que ha escapado sin embargo a la observación de investigadores de su obra, tan lógicos, finos y perspicaces como el agudo Amado Alonso: el diablillo del disparate. Es decir que mientras la pluma de Keller traicionaba a la poesía, su persona física la servía cumplidamente. Ahora las cosas suceden al revés. Keller, si se sentara hoy en la platea de un teatro con la cara que tenía hace trece años, sería advertido al menos por todos sus vecinos de fila, los cuales sin conocerlo se dirían al oído: "ese hombre es un poeta". Pero si se sentara con la cara que tiene, tal como es hoy, nadie lo advertiría, nadie podría advertirlo: ahora tiene una cara común de empleado público, o aun menos, de simple hortera. En cambio es ahora cuando escribe poemas considerables, es ahora cuando de veras hay en sus versos atisbos del gran misterio. La poesía ha pasado de la persona a la obra, como antaño, corrida de la obra, se refugiaba en la persona.

175

No debe atribuirse a esto un sentido maravilloso ni creerse que su percepción sea un privilegio demasiado raro. Es más corriente de lo que se supone, sólo que no se le ha acordado su verdadera significación. ¿Quién no tiene siquiera una experiencia de haberse sentido perplejizado de algo indefinible ante un hombre, ante un niño. ¿Quién no se ha dicho alguna vez ante un niño: "este chico tiene cara de poeta"? ¿Por qué decimos que tiene cara de poeta, y no de médico, de albañil, de político o, si la referencia ha de ir a las alturas, por qué no decimos que tiene cara de filósofo? Sencillamente, porque sin darnos cuenta, la poesía infusa de ese niño llega a nuestra subconsciencia, nos llega al ser. Yo he vivi-

do muchos casos y, como ejemplo, citaré uno, debidamente confirmado por la realidad.

Una vez, hace unos tres lustros, en Buenos Aires, comía en casa de una familia. En cuanto me senté a la mesa, me sentí profundamente impresionado por uno de los niños, de unos ocho años, más o menos. A cada rato llevaba los ojos a él, tratando de averiguarlo con la mirada, de descubrirlo, hasta que, quizás cuando mi conducta empezaba a ser impertinente, dije, por lo bajo, a los padres: "Este chico es un poeta". Me sonrieron compasivamente. Pero a los pocos minutos aquel niño, que no había oído mis palabras y que de haberlas oído tampoco las habría entendido, interrumpió nuestra charla para decir: "Mamá: esta mañana fuimos al Jardín Zoológico y vi unos animales de antílope". Yo salté de mi asiento como movido por un resorte, mientras los padres acaso pensaban que el niño había dicho una torpeza. Les expliqué que había lanzado una frase poética, una imagen hermosísima, que en esa correspondencia entre tales animales y los zapatos o los guantes de la señora, estaba la poesía. El pequeñuelo, así, había confirmado instantáneamente mi diagnóstico, como si un recóndito movimiento de su acaso todavía vaga conciencia le hubiera indicado también la necesidad de hacer dicha confirmación. Pero eso es nada: el tiempo ha ratificado mi aserto más categóricamente aún que su magnífica metáfora: ahora ese niño es un hombre, es un joven argentino de 22 ó 23 años, que... escribe bellos poemas.

176

Por lo demás, he citado casos de contemporáneos deliberadamente, pero a nadie se escapa que de referirme a ejemplos del pasado tendría para varias páginas. No

obstante, traeré el recuerdo de un hombre ilustre: Johan Wolfgang Goethe. A Goethe iban a verlo personas que ni siquiera lo habían leído y que de haberlo leído no lo hubieran entendido, gente de toda especie, espiritual y sin espíritu, poetas, hombres de ciencia, sastres, albañiles y, todos, al salir sentían que algo nuevo había en sus personas. Bien puedo citar a propósito las siguientes líneas de Thomas Mann, en que alude por cierto a esta acción de presencia a esta callada transmisión del ser, que él llama "atracción elemental". Por cierto que estoy de acuerdo con el adjetivo: lo presencial es forzosamente elemental; es decir, esencial:

Temo que se me culpe de misticismo, cuando digo que la atracción mundial de todos los rincones del mundo, de cuya visita la gente se promete la salvación, no es en modo alguno de índole espiritual sino de cualquier otra; siempre vuelvo a encontrar tan sólo esta palabra: elemental. En lo que concierne a Goethe, me refiero a Wilhelm von Humboldt, el cual declaraba pocos días después de la muerte del maestro, que lo notable era que ese hombre ejercía una influencia poderosa, sin intención alguna, inconscientemente, nada más que con su "presencia", y esto, decía, "se debía tan sólo a su grande y única personalidad", abstracción hecha de su obra de poeta y pensador. Muy bien, es una definición de apremio, que en el fondo se substrae a determinación y denominación. La personalidad nada tiene que ver directamente con el espíritu y con la cultura —nos encontramos fuera del dominio de lo racional, entramos con ello en la esfera de lo místico y elemental, en la esfera natural [83].

83. THOMAS MANN. — *Goethe y Tolstoi.* (Traducción de Sara C. Roll).

177

En estos sindromes, en este orden de hipótesis y diagnosis, hay por supuesto engaños, tropiezos y traspiés. A menudo puede ocurrirnos que nos encontremos con un individuo de cara tan expresiva, tan impresionante de poesía, que nos fuerce a decirnos: "Este hombre es un poeta". Averiguamos algo a su respecto y nos enteramos de que es un almacenero, acaso un gañán, quizás un vulgar dentista, el cual tiene ganado entre quienes bien lo conocen un sólido y merecido prestigio de bruto. No por esto ha de variar nuestro dictamen. ¿Acaso un imbécil no puede ser poeta? ¿No hemos ya convenido en que la inteligencia no tiene nada que ver con la poesía? Muchos poetas hay que son incultos, torpes, mezquinos de luces, pegan a sus mujeres, desbarran en cualquier razonar, en cualquier juicio y emiten sobre las cosas las peores opiniones. Fuera de eso, todavía nos queda el recurso de afirmar que ese bruto con cara de poeta... es un poeta frustrado.

No pretendo sacar de estas observaciones una conclusión determinada. Me limito a sugerir. Son hechos que someto a la consideración de personas más aptas que yo para proseguir su investigación, de los psicólogos experimentales, verbigracia.

NOVENA PARTE

EL SER DE LA POESIA

I

178. Propósito de definición. Por qué es indefinible, según Trolliet. — 179. Condiciones previas de la definición. — 180. Definiciones físicas. — 181. Definiciones ajenas. — 182. Engaño general: todos creen conocerla.

178

Sé que es empresa difícil definir la poesía. Y especialmente a causa de lo mucho que se la ha definido. Porque desde los tiempos en que se decía de manera sumaria que la poesía era el arte de hacer versos, confundiendo así el principio con sus reglas y aplicaciones, o sea la poesía con la poética, hasta nuestros días en que, por comodidad y agotamiento de la reflexión, se ha llegado a definirla como indefinible, los estetas, los críticos y aun los simples historiadores literarios nos están escamoteando el asunto. No se ha dado en el clavo y no habrá manera de dar en él si se insiste en hacerlo por vías didácticas, pedagógicas o etimológicas. Yo afrontaré la difícil empresa, sin embargo.

La poesía —dirá Trolliet, un hombre sagacísimo de

la Francia nueva—, por su propia naturaleza, no solamente escapa a toda definición sino que se muestra inaccesible por caminos que no sean los de una síntesis espiritual; con tanto derecho como el ser y con una misma exigencia, ella está ante todo fuera de marco, *quiero decir que es fuerza de libertad, libertad cumplida, plenitud y representa sin réplica esa voluntad radiante que enlaza la criatura al Universo..., centelleo inexpresable si no es por dragomanato del acto poético o comunión mística, que la razón no conoce. Se lo ha dicho y redicho, y es preciso repetirlo. Especie de emanación prodigiosa del ser por la Poesía y viceversa". Y un momento antes: "La Poesía, el Ser: polos de nuestra razón de ser; a tal punto y tan intensamente que esas dos nociones, bien delimitada cada una en su origen, vienen fácilmente a soldarse, a compenetrarse hasta no formar sino un solo y mismo valor, una laya de Unidad fatal y magnífica que llamaremos —¿Vida quizás?— o simplemente Poesía, para retomar esa denominación maestra, verdadera bola de fuego, gracias a la cual el* ser *ha terminado por dejarse entrever, y que la engloba y la aprieta amorosamente por todos los lados*[84].

179

Creo que, justamente, son los filósofos los menos aptos para definir la poesía, porque la filosofía reposa en una de sus partes, la lógica, que al fin de cuentas es razón pura, y el espíritu sorprendente, o sorpresivo, de la poesía, no admite razonamientos. La única manera de definirla bien es definirla poéticamente, y además que aquél a quien sea definida se ponga en un estado poé-

84. GILBERT TROLLIET. — *L'Etre devant la Poésie.* Revista *Cahiers de l'Etoile*, No. 16, Julio-Agosto, 1930.

tico tal que le permita comprender dicha definición; en otros términos, que no resista al embrujo deslumbrador de la fórmula, que no haga hincapié en lo que suponga o sea una vaguedad, que sienta el júbilo de ser defraudado, que esté dispuesto a aceptar sin razonamiento la exactitud de la definición, sabiendo que, si razonara, acaso no la aceptaría. Hay que ser un poco poeta no sólo para definir la poesía sino para que nos sea definida. Esta es una magia, una brujería, pero además una hermética sociedad de socorros mutuos, una secta en la que sólo nos entendemos los iniciados.

180

Convencido de que las leyes de la física no tienen vigencia con la poesía, convencido de que la poesía tiene su física propia, yo doy de ella unas definiciones que a muchos no parecerán tales sino evasivas que nada definen, doy de ella unas definiciones que en rigor son definiciones corporales, definiciones físicas de la poesía[85]. No son vagas ni están hechas con paradojas y absurdos sino con antinomias, y las antinomias no son inexistencias como los absurdos.

---

85. No tengo noticias de que se haya hablado jamás de una física de la poesía, y es presumible que algunos encuentren disparatada esta proposición y además insólita. Sin embargo,no lo es. En el número 876 de "Les Nouvelles Litteraires", de París, correspondiente al 29 de julio de 1939, llegado a Buenos Aires cuando finalizaba ya mi curso sobre la poesía en el Teatro del Pueblo (4 de agosto a 1 de septiembre), circunstancia que hice notar en la conferencia que sobre este tema di en la Facultad de Filosofía y Letras de la capital argentina, pocos días después, leí, en la sección bibliográfica la noticia de haber aparecido un nuevo libro de Paul Eluard, titulado *Donner a Voir*, uno de los títulos de cuyos capítulos, felizmente consignados por la noticia, es el siguiente: *Physique de la Poésie*. La cosa me produjo, desde luego, cierta desazón, induciéndome a pensar que no era del todo original una teoría que yo suponía de mi invención. Había que ver el libro, pero este deseo no pudo ser satisfecho de inmediato, pues el estallido de la guerra entre Francia e Inglaterra y Alemania impuso un paréntesis de varios meses en las importaciones de artículos —como los libros— no considerados de primera necesidad por los embarcadores. Mas he aquí que el ansiado

Digo, la poesía es un flúido palpable, un cuerpo aéreo, contenido sin continente. Es un hecho tal que permitiría al agua, sin perder su naturaleza de líquido, adoptar la forma del vaso en que hubiera estado contenida y el cual el poeta hubiese tenido el capricho de separar de

---

libro llega por fin a mis manos. Lo primero que hago es lanzarme sobre el capítulo que más despierta mi curiosidad. Lo leo y compruebo que mis temores, si de temores pudiera hablarse, fueron infundados. Se trata de un trabajo de orden más bien lírico, aunque de estética, en el que sólo el título alude a esa "física de la poesía". De todas maneras, y siendo Eluard uno de los mayores poetas franceses de la generación actual, tal coincidencia me honra. Pero si menciono el detalle no es para destacar dicho honor sino para que se advierta cómo, desde distintos climas y en medio de las distancias, el pensamiento contemporáneo se encamina a una concepción también física de la poesía, en un abrazo fraternal de ideas.

Y ahora, ¿podré no proporcionar a mis lectores el placer que me ha producido la lectura del hermoso trabajo del compañero Eluard? Hélo aquí, íntegramente:

FISICA DE LA POESIA

I

Representar tal hombre, tal mujer, pero no el hombre ni la mujer. *Tema:* este terreno da al mar, el mar al cielo, el cielo a mí. ¿Qué veo? ¿Mi ojo cierra esta cintura? Estoy lejos de este espejo y grande, estoy lejos en este espejo y tan pequeño. ¿Cuál es, ante mi tamaño sin cesar en movimiento, sin cesar diferente, el tamaño del mundo? Tanto como tomar el tamaño del agua. Las relaciones entre las cosas, apenas establecidas, se borran para dejar intervenir otras, también fugitivas. Nada se describe suficientemente, nada se reproduce literalmente. La vanidad de los pintores, que es inmensa, los ha empujado desde hace tiempo a instalarse ante un paisaje, ante una imagen, ante un texto como ante un muro, para repetirlo. No tenían hambre de sí mismos, se aplicaban. El poeta, él, piensa, piensa siempre en *otra cosa*. Lo insólito le es familiar, desconocida la premeditación. Víctima de la filosofía, el universo lo asedia. "Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el cuarto canto". *(Lautréamont)*. Si es un hombre, ¿será el que se agita inútilmente o ese otro que roe su sonrisa de idiota como un fuerte mostacho? El parecido negando lo universal no hace el retrato del hombre. Es *un* hombre el que habla para el hombre, es *una* piedra la que habla para las piedras, es *un* árbol el que habla para todos los bosques, para el eco sin rostro, único en subsistir, único, en fin de cuentas, en haber sido expresado. Un eco general, una vida compuesta de cada instante, de cada objeto, de cada vida, la vida.

II

El péndulo suena dos cuchilladas y la sangre de la virgen vuela dulcemente bajo la luna.

Los poemas siempre tienen grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio en que la ardiente memoria se consume para recrear un delirio sin pasado. Su principal cualidad es no evocar, sino inspirar. Tantos poemas de amor

aquélla. Es la mirada sin el ojo, el efecto sin la causa, lo corporal sin las formas, los colores de la rosa sin la rosa misma y sin embargo sí su perfume en un fenómeno de maravilla.

181

Repito que a la poesía es necesario definirla poéticamente. Y lo prueba el hecho de que los poetas dan siempre sus definiciones más aproximadas. En una encuesta realizada por el semanario *Les Nouvelles Litteraires*, de París, para definir la poesía, la definición más acertada, por lo mismo de estar hecha en forma indirecta, me parece la de Max Jacob, el exquisito poeta de *Laboratoire Central*: "El hombre pierde a cada ins-

---

sin objeto reunirán amantes. Otros destinarán la mujer del poeta a otro hombre. Obtener una cierta satisfacción, ampliando el objeto. Para el amante, la mujer amada substituye a todas las mujeres deseadas, ella puede en consecuencia ser amada por todos. De allí a quererlo... ¡Qué se concrete el lenguaje!

III

¿Cuántas imágenes necesitará el pintor para mostrar las confusiones más simples, las metamorfosis más habituales, como "Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a comenzar el cuarto canto"? Pues se limita a representar *tal* piedra o *tal* árbol, contestaremos siempre que se trata de *esta* piedra o de *este* árbol más bien que del otro, por definición más evidente, puesto que no nos es propuesto. **Esto hasta lo infinito. ¿Y el hombre? ¡Oh, Lautréamont sin rostro!** ¿Y la palabra *o*, qué llega a ser? ¿Cuántas imágenes necesitará el pintor para mostrar miserablemente la lluvia, último resorte de las nubes cuando están hartas de esconder las uñas? Cuántas imágenes o fragmentos de imágenes para todo lo que no ve sino el tiempo de deshacerse y no especula sino sobre la sorpresa, el contratiempo, el contrasentido, el olvido? "Nada, dice el Corporal. Pájaros". (*Alfred Jarry*). ¿Y los encantadores lapsus, las palabras nuevas, las palabras mágicas, encubridoras del fósforo de los deseos, del plomo de los candores, de la odiosa ágata? ¿Cuál es el rasgo que dice yo te amo sin que se pueda dudarlo? Las palabras ganan. No se ve lo que se quiere con los ojos cerrados, todo es expresable en voz alta.

IV

Persuadidos al fin de la pobreza absoluta de la ilustración literal, algunos pintores de la segunda mitad del último siglo intentaron expresar por símbolos las imágenes y aun la esencia de la poesía que les era ofrecida. Pero el esfuerzo

tante los sentimientos humanos de su expresión. La poesía se los devuelve". Georges Duhamel, que nunca fué un poeta, o que lo fué del tipo de los calculadores de efectos, por lo cual se incluyó en el unanimismo, expresa el concepto, que podríamos llamar hueco, de la poesía, llamándola "la esencia misma de la vida y el principio creador por excelencia". Más se acerca a lo cierto Maurice Blondel, si bien produciendo un dictamen redactado, lógicamente, en el estilo de los filósofos: "Encarnación en lo sensible y lo finito de un alma de verdad, de un mundo nuevo en que se opera una suerte de creación de lo que parecía inaccesible e inexpresable". Más me gusta el decir, un tanto poético, como que está basado en una metáfora de Mallarmé, si mal no recuerdo, y por ello extraño en un temperamento de crítico, de René Lalou: "Una conjuración mágica. Bajo todas sus formas ,espero que continúe revelando "algunas rosas en las tinieblas".

182

Ocurre con la poesía lo mismo que con la razón: todos los hombres se sirven de ella, pues razonan, todos la tienen dentro de sí, pero sólo muy pocos la conocen.

---

literario y en consecuencia limitado que eso les pareció necesitar hizo desgraciadamente que sólo los artistas menores pudiesen ensayar esa tarea. Por no haber hallado sino Rops, Redon, Groux, la ilustración simbólica de la poesía murió antes de reconquistar el lugar que le era debido.

V

A partir de Picasso, se desploman los muros. El pintor no renuncia más a su realidad que a la realidad del mundo. Está ante un poema como el poeta ante un cuadro. Sueña, imagina, crea. Y de pronto, he aquí que el objeto virtual nace del objeto real, se vuelve real a su vez, como una palabra con todas las otras. No se engaña más de objeto, puesto que todo se acuerda, se liga, se hace valer, se remplaza. Dos objetos no se separan sino para hallarse mejor en su alejamiento, pasando por la escala de todas las cosas, de todos los seres. El lector de un poema lo ilustra forzosamente. Bebe en la fuente. Esta tarde, su voz tiene

sólo muy pocos saben qué es ella. A la razón la conocen, saben en qué consiste y qué es solamente los filósofos, y éstos no abundan, aunque todo el mundo filosofe; la poesía sale de los poetas, y éstos ignoran su intimidad, se conducen con ella como maridos con sus esposas, que son quienes menos perciben los secretos de su voluptuosidad, cuando debieran comportarse como amantes, pues sólo los amantes penetran verdaderamente a las mujeres; sólo los poetas conscientes de la poesía pueden hacerla de veras suya.

Desconocido por la gente el ser de la poesía, o sea su naturaleza, la cual gente no ignora, sin embargo su nombre, es de continuo invocada sin razón, y de eso ha salido el confusionismo reinante a su respecto. Para el ordinario mundo es un supuesto, como Dios, que también es un supuesto dado como efectivo; nadie sabe dónde está Dios ni qué es Dios, pero se cree en él. Con la poesía pasa otro tanto; muchos se creen depositarios de su emoción y, en un poema dado y lleno de ella, se ven dispuestos a celebrarla en lo que suponen que es ella y no es ella, porque precisamente ésta es lo que se les escapa. Con mucha razón escribe el poeta inglés Housman: *Estoy persuadido de que la mayoría de los lectores cuando creen que están admirando poesía, se hallan engañados por la incapacidad de analizar sus propias sensaciones, y lo que en realidad están admirando no es la poesía contenida en el paisaje que hay delante de ellos, sino alguna otra cosa que les gusta más que la poesía* [86].

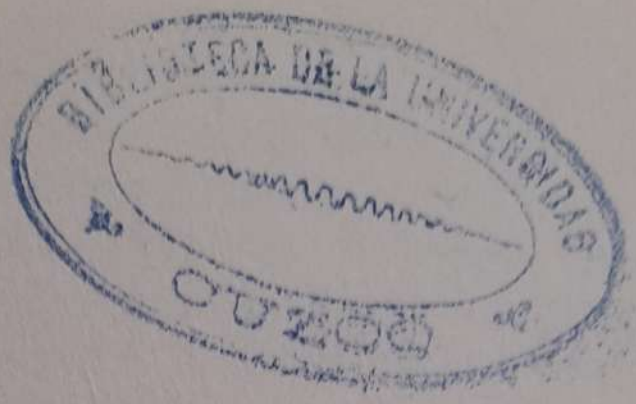
---

otro sonido, la cabellera que ama se airea o se hace pesada. Rodea el melancólico pozo de ayer o se hunde en la almohada, como un cardo.

Es entonces cuando los bellos ojos recomienzan, comprenden y el mundo se ilumina.

PAUL ELUARD, *Donner a voir.*

86. Citado por Antonio Marichalar en una nota sobre el librito de Housman, *The Name and Nature of Poetry.* (*Revista de Occidente*, No. CXXI).



II

183. Posibilidades de materializar su conocimiento. — 184. Definición funcional de la poesía. — 185. Dos idiomas en uno. — 186. Un ejemplo de poesía infusa. — 187. Los mincopies saben lo que hacen. — 188. ¿Alusión de Novalis?

183

Si se acepta que la poesía es una evidencia de carácter también somático —teoría que me pertenece—, sólo que de una física utópica o simplemente inasible por las antenas de la comprensión actual, se me reconocerá el derecho de vaticinar la posibilidad de que un día llegue a proporcionársenos su representación gráfica y aun a "aislar" su cuerpo ideal, en el sentido que dan los médicos a la palabra "aislar". Podría llegar a hablarse de una fisiología y una anatomía de la poesía, puesto que se hablará del sentido por el que transita, para el que he propuesto el nombre de tensión.

No es cosa de asustarse por esto. La fisiología no es sino la ciencia que estudia la función de los órganos humanos, mientras la anatomía estudia esos órganos en sí

mismos, dijérase independientemente de su función. Pero ni la anatomía ni la fisiología son ciencias inventivas; sólo trabajan con el material que les proporciona la naturaleza, necesitan conocer el efecto para investigar luego dónde reside el factor que lo produce; si no oliéramos, verbigracia, no sabríamos que la nariz es el órgana del olfato. Así, es urgente precisar los efectos de la poesía, a la espera de que surjan anátomos y fisiólogos que sitúen su sentido en el organismo. No se trata sino de abrirles perspectivas.

184

Soy autor de una de las fórmulas que me parecen más cabales para dar la noción de esta materia, por cuanto sin expresar concepto alguno abre cauces a la deducción con una especie de toque de alerta en particularizada relación con la exteriorización poética. Una noche, discutiendo con amigos en defensa de la poesía moderna, lancé una frase cuya trascendencia no medí en el primer momento y que acaso habría olvidado sin la intervención de Ramón Melgar, a quien envío mi gratitud desde estas páginas. Pues fué Ramón Melgar, un médico, espíritu singularmente zahorí y buen conocedor de las técnicas de la anguila para deslizarse entre las manos de los argumentos, quien destacó su importancia diciendo: "Acaba usted de dar la definición más acabada de la poesía". Después, he colocado muchas veces en mis balanzas esa frase y he comprobado que su peso es exacto. Por esta razón, doy carta de ciudadanía en este libro a una frase echada a rodar sobre una mesa de café. He aquí lo que dije: "La poesía crea algo que no se entiende con palabras que todo el mundo entiende".

185

Con ello vengo a refrendar alegaciones de capítulos anteriores. La palabra es un instrumento de simple comunicación de ideas o deseos entre los hombres, en último término es un instrumento literario, no un instrumento poético. El poeta no hace poesía con las palabras sino a pesar de ellas. Las palabras son un accidente en el poeta. Al encontrarse con las cosas, trata de exonerar su poesía, y va a hacerlo no sabe cómo, cuando las palabras le salen al paso y se vale de ellas, de idéntica manera que el hombre dormido en un túnel, al despertarse, comienza a avanzar hacia donde supone que está la salida, la luz, y entonces se agarra de las paredes para guiarse, como si el tacto fuera su modo de ver en las tinieblas. Un "pensamiento" de Joubert se refiere a este carácter accidental del vocabulario, a esta curiosa naturaleza suya que hace de él un mero *reflejo* de la memoria herida por el objeto. Es el siguiente: *En el lenguaje ordinario, las palabras sirven para recordar las cosas; pero cuando el lenguaje es verdaderamente poético, las cosas sirven siempre para recordar las palabras.*

La propia emoción, viajera entre las líneas de la expresión escrita, he ahí el vehículo de la poesía. Y por ello, porque el poeta se sirve de un lenguaje personal, no lo puede entender todo el mundo, a pesar de que éste comprende el valor de los vocablos. Por ejemplo, si dice que

para los números la flor es una estrella de color,

es indudable que de cien personas las cien saben lo que es número, lo que es flor, lo que es estrella y lo que es color, pero quizá sólo una o acaso ninguna de las cien entiendan la poesía expresada en el lenguaje secreto de

esas palabras, sin embargo no secretas. La poesía, pues, tiene su idioma peculiar, un idioma que podríamos decir se halla embutido dentro del corriente y del cual éste es una mera traza.

186

Toda documentación es siempre útil. He aquí un ejemplo de poesía infusa, de esa poesía que pasa por las palabras sin estar ni quedarse en ellas. En el poema siguiente cada uno de sus renglones es una metáfora y todos ellos tienen desde luego la misión de producir placer estético, mas lo destinado a producir placer poético es la poesía, que por cierto no está dicha, y es ese algo sin voz, música ni nombre, que ojalá alcance a transvasarse desde el alma de su creador hasta las de los lectores. Para que el milagro se cumpla, no se requiere voluntad de comprender, sino necesidad de sentir; por el contrario, el mismo intento de comprensión del sentido manifiesto del lenguaje, puede anular la dicha recóndita que se persigue. Dicho en otra forma, debe hacerse un cierto olvido del significado intelectivo de las palabras, no oír sino atender u observar las palabras interiores, guardar la lógica usual en el bolsillo, como un artefacto inaplicable en estos menesteres, y saber todos que, paralelamente al lenguaje ordinario, se tiende el puente, no ya de un lenguaje, sino de un hablaje interior, espiritual y secreto, del que todos pueden ser capaces. Este poema, que tiene un sentido manifiesto, digamos externo u ostensible, tiene también un sentido profundo y estático; al primero puede ir a buscárselo, mas en cuanto al segundo hay que esperar que él espontáneamente nos penetre. Así, todo el mundo puede entenderlo en cuanto al significado de los vocablos con que está escrito, pero esto sería superfluo. Lo que importa es lo

que no está escrito, o sea que semánticamente es inteligible por cualquiera, pero poéticamente sólo es susceptible de ser sentido por quienes tienen mucha capacidad de sentir. Por lo tanto, lo único que busca en el lector es una tónica fraternal, una simpatía, la simpatía de la bóveda por el grito, es decir, un buen eco solamente:

RETRATO AL NUMERO

Peina olores marinos, posible barba del yodo,
ese perfume en hebras que arrastran blandamente los vientos,
la humedad de cuando se quema el crepúsculo
en el algodón retorcido del choclo,
cae un sauce llorón sobre su espalda,
y ¿cómo no nadar, cómo no ahogarse en ese mar de lo castaño más querido?

La que al desnudar sus hombros da de beber a los pájaros.
La que en ellos sostiene todo el peso del cielo.
La que los tiene suaves como la palabra María.
La que cuando yo los toco da comienzo a otra edad de la escultura.

A cuyos pechos acuden a beber las madrugadas.
A cuya boca llegan estrellas para estudiar las bodas.
A cuya frente sólo la limita el júbilo.
A cuya cintura le tiene envidia el horizonte.
A cuyo contacto le sale piel de gallina al mar.
A cuya voz se debe la permanencia del canto.

Con quien se acuesta la noche y se levanta el día.

Con quien hablan su idioma sin sonidos los cuadrados,
los ángulos.
Con quien se siente en clara sociedad el número.
Con quien practica la letra su función de semilla.
Con quien la nota sabe a dónde alcanza.

Ante el recuerdo de cuyos muslos canta escalera real
el jugador de poker.
Ante cuya presencia estiman que no deben suicidarse
los espejos.
Ante la cual se comprende el pasado y se adelanta lo
siguiente.
Ante quien se arrodillan frases e insinuaciones.
Ante la que al fin se vuelven exactos los poemas.

De donde sale el corazón de la tarde.
A donde quisiera confluir el vuelo de las aves.
En donde la rosa aprende a expresar su vergüenza.
Por donde el agua aspira a convertirse en material de
estatua.

La inventora del mármol.
La modelo con que se hizo las primeras cúpulas.
La guitarra cuyas caderas podría pulsar Dios.
La razón de no ser de la música jamás acontecida.
La justificación de cuanto se quisiera y no se puede
escribir.

Quien provoca los celos de los elementos y de los
orígenes.
Quien no puede ponerse desnuda porque la tapa el
fuego.

Quien al mostrarse demasiado se envuelve en apetitos.
Quien cuando llora, a sus lágrimas el tiempo las repite.
Quien cuando dice, a su voz la reflejan las sombras.
Quien al quedarse muda ve que el silencio es su eco.

La que ha sido, la que es, la que será.

184

No nos honra mucho, pero es preciso confesar que nuestra civilización está en este punto bien por debajo de algunos pueblos semisalvajes. Pues entre ellos hay algunos que tienen un lenguaje especial para la poesía, el cual emplean al lado, diremos así, de su lenguaje para la vida corriente. Cuenta Bücher que este lenguaje poético es tan particularmente hecho para la poesía entre los mincopies que, a fin de ser entendido, el poeta y compositor necesita explicar previamente su canción, desde luego en idioma ordinario, sucedido lo cual todos gustan esa poesía vertida en vocablos ininteligibles, jamás oídos e incomprensibles por la razón.

188

Al lenguaje de la poesía, y no a otro, si no yerro, debe aludir Novalis cuando escribe: *Los hombres marchan por caminos diversos. Quien los siga y compare, verá nacer extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a esa gran escritura cifrada que se encuentra en todas partes: en las alas, en la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, en las aguas congeladas, en el interior y exterior de las montañas, las plantas, los ani-*

males, los hombres, en las claridades del cielo, en los discos de vidrio y de escama de pescado cuando se les frota o pone en contacto; en las limaduras que rodean al imán, y en las extrañas coyunturas del azar. Ahí se presiente la clave de esta escritura singular y su gramática; pero ese presentimiento no quiere fijarse en una forma y parece rehusarse a convertirse en la clave suprema [87].

87. NOVALIS. — *Les disciples a Sais.* (Traduction de Maurice Maeterlinck).

III

189. Promiscuidad artística. Naturaleza no cooperante de la poesía. — 190. La poesía no imita. — 191. Discrimen de los placeres poético y estético. — 192. La poesía sucede en lo irracional. — 193. Su carácter abstracto.

189

De la actitud exigente de la poesía en cuanto al uso de los sentidos se refiere puede inferirse también su desconocida naturaleza. Las otras hechuras del espíritu, la pintura y la escultura, la música y la oratoria, tienen su sentido particular de captación, las dos primeras en la vista y las dos segundas en el oído, aunque en la cuarta participen algo los ojos, igualmente que en la danza, por su carácter híbrido, ya que ésta es a la vez cuadro, estatua y partitura, lo mismo que la oratoria, pues el orador, en realidad, es un bailarín; su arte es una derivación de la danza; él baila con los brazos, con la cabeza, con las piernas, con los vocablos, con el impulso general del cuerpo, con los gestos, con las miradas, y con todo de acuerdo a un ritmo que él mismo

se impone y gradúa desde el comienzo de un período hasta que lo corona de un golpe de fascinación. Pero magüer dichas particularidades, se consienten unas a otras; se puede escuchar una sinfonía en un recinto lleno de telas y mármoles y aun no sería arriesgado afirmar que éstos contribuyen a formar el ambiente necesario para la gustación de aquélla. Estilizaré este argumento.

La música, sin duda la más sutil de las llamadas bellas artes, es, sin embargo, tan pequeña que acepta servir de fondo a otras actividades. El cine la tiene a su servicio. En las películas mudas no se admitía la contingencia de que las pasaran sin que por lo menos un piano derramara valses en el ámbito y si por azar al pianista se le cansaban los dedos o le ocurría otro accidente, el público se dedicaba a un socorrido pateo hasta que el "desperfecto" era arreglado. En el cine sonoro es del más buen tono intercalar sonatas de Beethoven o nocturnos de Chopin mientras las parejas de amantes se dicen juramentos en los jardines y bajo la luna. La jerarquía de cosa complementaria que tienen la música, la escultura y la pintura, así como la danza, está corroborada asimismo por la práctica de las orquestas en los comedores y el engalanamiento de éstos con cuadros y estatuas, de todos los cuales encantos gozan los señores y las damas mientras engullen los manjares de la culinaria. ¿Se concebiría que mientras se pasa una cinta de Greta Garbo alguien se parase frente a la pantalla para leer un poema? No habría manera de evitar la indigestión de los comensales si en lugar de "fugas" se vieran obligados a escuchar recitaciones continuadas; lo más seguro es que unos atenderían los versos sin comer y otros comerían sin atender, pues la simultaneidad de ambas maniobras es punto menos que imposible. Ha de ser por esto que la declamación se deja para después de los postres en los banquetes en que

el mal gusto impone la indignidad poética de lucir versos.

190

De la calidad de sus creaciones puede colegirse el origen de determinados movimientos del espíritu, como la escultura, la pintura y la música. Se ha sostenido que ésta lo tuvo en cuanto los oídos escuchan y aquéllas en cuanto los ojos ven. Según eso, las tres serían remedos perfeccionados o estilizados de la naturaleza. La poesía, por el contrario, es cuanto hay de menos imitativo sobre la tierra, y sólo los antiguos, con Aristóteles a la cabeza, pudieron creer semejante enormidad, a consecuencia de que ignoraban la poesía, o mejor dicho toda la poesía, de la que sólo conocían la fábula y la tragedia, que, en rigor, no son poesía, aunque ellos las creyesen; el decir de Housman les va, retroactivamente, como anillo al dedo: lo que admiraban no era la poesía sino alguna otra cosa que les gustaba más que ella.

191

Así caemos en la discriminación del placer que ella causa, sobre el cual nos confundimos a menudo, según en tantas otras cosas. Cuando empezamos la conquista de una mujer, creemos que de ella, en el primer momento, lo que nos atrae es el cuerpo, cuya posesión nos prometemos, pero a medida que nuestra situación se afianza advertimos que otras cosas suyas, las menos carne, nos gustan más que su cuerpo, las cuales debieron gustarnos desde el principio y fueron en realidad el cebo tras el que corrimos, sólo que nuestra subconscien-

cia no se lo había manifestado a nuestra conciencia. Al comprarnos un traje nuevo, no es el traje mismo lo que nos gusta sino la vanidad de poseerlo y el llamar la atención con él, el conservar nuestro crédito de elegantes y, sobre todo, nos gusta gustar, etc. En la poesía es corriente tomar el rábano por las hojas; la gustación de la belleza es tomada por gustación de la poesía, siendo placeres enteramente distintos. Hytier ha hecho un deslinde acabado en páginas magistrales que quisiéramos reproducir enteras; basten, en su ausencia, estos párrafos persuasivos:

El placer poético no ha sido mejor definido que la poesía. Como suele suceder, se ha tomado elementos importantes y a veces accidentales por condiciones esenciales. Aprovechémoslos para precisar las precauciones de nuestra investigación. E insistamos ante todo sobre la diferencia radical que separa el Placer poético del placer estético. Sin duda, pueden coincidir, pero esta concurrencia no tiene nada de necesaria, y ambos pueden coexistir aisladamente. La Rhapsodie d'Auvergne *de Saint-Saens, produce en mí placer estético, sin que nada de poético se le agregue. Pero Debussy, en* La Cathedral Engloutie, *mezcla para mí los dos placeres. Una canción de mi infancia, ignora todo de la belleza, pero yo encuentro en ella poesía. En fin, treinta poemas de Francois Coppée no me producen ni placer poético ni placer estético.*

Se confunde a menudo el placer estético y el Placer poético, porque se estudia obras que reúnen esos dos caracteres y porque, en su análisis, se extiende un poco al azar el sentido de esas palabras. Pero, en realidad, el placer estético reclama un cierto grado de cultura, comporta, como lo ha demostrado Ch. Lalo, una admiración por "la superioridad técnica". Al contrario, el Placer poético es poco exigente; no pide sino una disposición especial del alma, que es preciso no confundir con el

sentimiento mismo. Además, si se admite que un objeto es poético, es para sí solo; en tanto que si se lo declara bello, es para todo el mundo. Lo bello, como lo verdadero, se afirma universalmente [88].

192

El sentimiento de la belleza es, pues, jurisdicción exterior, es inseparable de las formas. Pero lo que no dice Hytier es que lo estético, la percepción estética, se realiza por la razón, mientras la poesía es capturada y gozada ante todo en la zona de lo irracional. Por eso, mientras se es más dócil a los mandatos de la inteligencia, se es menos sensible para el placer poético. Tal es el sentido de una frase seguramente anónima, que leí no sé dónde y con la cual, traducida del francés, se estrena mi libro *Actitud de los Años*: "Esto ha sido escrito para que lo comprendan solamente los que no comprenden". Los salvajes y aun los meros ignorantes no tienen gusto estético; pueden tener gusto poético. No está probado que al negro de la Liberia le guste la compañera de su vida por bella precisamente, con sus grandes belfos, su nariz chata, sus cabellos enmarañados; quizás le gustaría más una blanca, pero a su mujer la encuentra poética, sin él saberlo, y a la otra no. Cambiemos posiciones. A nosotros, a los hombres de la civilización, de sentimientos estéticos refinados, trabajados, evolucionados, no nos puede gustar la negra de la referencia, pero sin embargo nos iríamos tras ella, nos pondríamos a sus pies en demanda de un poco de amor, y todo eso en nombre de ese efluvio de poesía —al cual no debe confundirse con la atracción sexual— que

88. JEAN HYTIER. — *Le Plaisir Poétique.*

emerge de una negrita fea y sandunguera, y en general de cualquier espectáculo antiestético, muchas veces.

193

La poesía no es un bien mostrenco ni público sino lo que el individuo tiene de más propio, de más particular, por lo mismo que es de carácter abstracto. Me gusta a mí y a otro no. Experimentemos en dos sujetos dotados de la misma capacidad receptiva de su tensión; sólo si un poema dado es de naturaleza absolutamente abstracto les gustará por igual, pero si costea ideas, si roza sentimientos, si toca preconceptos, los gustos de cada uno se abren en opuestas direcciones, como los rayos de una rueda; en rigor, ya no hay poesía allí, no la hay en cuanto puede concitar la abolición del placer en el sujeto capacitado para sentirlo. Por eso, la poesía social, la poesía de ideas, no es poesía; a mi amigo, un "poema" comunista o contra el comunismo puede provocarle un estado de éxtasis, a mí no; mas sin duda —otra vez Housman— es porque él admira alguna otra cosa que le gusta más que la poesía.

IV

194. Poesía, una forma de vuelo. — 195. Vida no: plusvida. — 196. Obra de madurez, de experiencia.

194

En los primeros tiempos de la concreción del hombre —porque yo creo que el hombre se concretó, no fué creado—, algún cerebro particularmente agudo debió pensar que nos hallábamos en inferioridad de condiciones respecto a las aves, puesto que éstas tienen el privilegio de moverse en los tres elementos primordiales, el aire, la tierra y el agua. Nosotros sólo usufructuábamos los dos últimos; nadie podía trasladarse por el aire. El hombre, siempre ambicioso de destinos mejores, intentó volar; acometió lisa y llanamente la imitación de las aves. Propulsado por la voluntad y el entusiasmo, trató de lanzarse al espacio llevando una pierna hacia adelante, y fué el primer paso, pero sus instinto de conservación obró de tal guisa, que la otra pierna quedó afirmada en tierra y sólo avanzó a su vez cuando la prime-

ra hubo recuperado el suelo: tuvimos el andar, por la frecuencia de tal conducta. Mas no podía darse por satisfecho el hombre; las aves seguían aventajándolo. Y entonces descubrió la poesía, que es un vuelo, en rigor. Por ella el hombre se hacía de veras rey de la creación.

Si es así, podría decirse, la poesía es también imitativa, puesto que copia el vuelo de las aves. No lo copia. Crea un vuelo propio, diferente, paralelo del otro y más ventajero, pues es más veloz. El hombre, con ella, vuela sin alas y, hecho más grandioso, sin desplazarse del lugar que ocupa; adquiere de inmediato el don de la ubicuidad. No podría negarse que hay dos vuelos: el de las aves y el de la poesía, y de allí ha de venir la vieja costumbre de hablar del "vuelo de la inspiración". Sólo más tarde imitamos a aquéllas, al inventar las máquinas de navegación aérea, cuyo vuelo no es pariente ni lejano del vuelo de la poesía.

195

Algunos poetas, enamorados de la arcilla espiritual que modelan, creen que la poesía es la vida, "la esencia misma de la vida", dicen por pluma de Duhamel. Confirmación del conocido refrán de que el amor es ciego. Vida es sin duda acto, por lo cual decimos que lo inerte carece de ella, las piedras, por ejemplo: pero no todo acto es vida. Si lo fuera, las personas que no producen poesía, el acto por excelencia, y el más puro, ni la sienten, serían muertos. No lo son, porque su acto, su vida, continúa. *En la poesía —dice Heidegger— el hombre está concentrado en el fondo de su realidad humana. Allí, él tiene acceso a la quietud; no, es verdad, a la quietud ilusoria de la inactividad y del vacío del pensamiento, sino a esa quietud infinita en la cual todas las energías y todas las relaciones están en activi-*

dad [89]. Además, no existiendo el movimiento continuo, el acto, que supone movimiento, es posible de interrupción, mientras la poesía es permanente, constante. Es, por lo tanto, mucho más que la vida, más que su esencia. En otros términos, diremos que es más bien una actitud, una actividad estática, y por eso mismo no perecedera. La poesía es mucho más que la vida, es una paralela de la vida.

196

Como Rilke, creo en la imposibilidad de ser un gran poeta, de ser un poeta simplemente, en la juventud, y así lo postulo en un libro juvenil sin embargo. Pero esto no quiere decir que la poesía sea vida, en el sentido biológico del vocablo, sino que no es posible sin el concurso del tiempo, o, mejor dicho, de su transcurrir, pues "los versos no son sentimientos sino experiencias", frase de Rilke que debe significar que los versos no son sentimientos sino experiencias de los sentimientos [90]. Es

---

89. Citado por Raisa Maritain en *Situation de la Poésie*.

90. ¡Los versos significan muy poco cuando se los escribe en la juventud! Se debería esperar, acumulando alma y dulzura, durante toda una vida, durante toda una larga vida si fuera posible; y después, en fin, muy tarde, quizás podría escribirse diez líneas buenas. Los versos no son sentimientos, como creen muchos, sino experiencias. Los sentimientos se tienen demasiado pronto. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres, cosas, animales; sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las pequeñas flores al abrirse en la mañana. Es preciso pensar en caminos de regiones desconocidas; en inesperados encuentros; en despedidas que se está sintiendo aproximarse desde hace tiempo; en los días de la infancia, cuyo misterio no se acaba de aclarar; en los padres, ante quienes era forzoso regocijarse cuando volvían trayendo una alegría incomprensible, porque era para otro; en las enfermedades de la niñez, que marcaron el comienzo de graves transformaciones; en los días pasados en habitaciones calmas y contenidas; en las mañanas de alta mar; en el mar mismo; en todos los mares; en las noches de viaje que temblaban en lo alto y volaban como las estrellas; y aun no es suficiente pensar en todo eso. Aun hay que guardar recuerdo de muchas noches de amor, de las que ninguna se parece a la otra; de los alaridos de mujeres en el parto y la dulzura de las que luego son madres. Hay que haber estado al lado de los moribundos y haberse

eso, la duración del tiempo, o su experiencia, lo que me da la razón cuando, después de quince años de embargosa meditación, vengo a descubrir que la poesía tiene un sentido propio de reacción, el cual, hallándose en estado tórpido en la juventud, carece de capacidad para manifestarse con plenipotencia.

---

quedado junto a los muertos en las piezas solas, con la ventana abierta por donde los ruidos entraban a golpes. Y no basta haber tenido recuerdos. Hay que saber olvidarlos cuando son numerosos y tener la gran paciencia de esperar que otros vengan. Pues los recuerdos no son nada tampoco. Sólo cuando ellos se vuelven en nosotros sangre, mirada, gesto; cuando no tienen nombre y no se distinguen ya de nosotros, sólo entonces puede suceder que en una hora única, impar, del medio de ellos surja la primera palabra de un verso.

RAINER MARIA RILKE. — *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. (Traduction de Maurice Betz. Citado ya en *Simplismo*, en 1925. Escritores de todos los idiomas citan ahora a menudo este mismo fragmento de los "Cuadernos").

V

197. Restrictividad de sus elementos. Renacimiento permanente. — 198. Diferencia entre imagen y metáfora. — 199. Carácter refectible de las formas. — 200. La noche, reino poético. — 201. La obscuridad como realce.

197

Examinemos ahora las que podremos llamar dificultades de la poesía, para inferir asimismo de ellas su naturaleza. Si un inventor hace un aparato con el cual calcula llegar a las capas más altas de la estratósfera y en pleno vuelo ocurre que inesperadamente estallan las paredes de su cabina, decimos que se le presentó una dificultad: la presión del aire fué más poderosa que la posibilidad de resistencia de su material. Con eso comprueba la verdadera naturaleza de éste, que mejorará para otras ascensiones.

En la creación poética los elementos primordiales son restrictivos, fenómeno ausente en las artes y aun en otra actividad eminente del hombre, la única que me parece fraternizar a veces con la poesía, la creación

científica. La pintura se vale de los colores, el dibujo, los volúmenes, etc., pero éstos son medios comunes o universales y pueden producir los mismos efectos. Pongamos que dos pintores de la misma escuela concurren con diferencia de días a un lugar determinado del campo, pero a la misma hora y bajo iguales condiciones de luz; sienten con igual fruición la atracción del paisaje, digamos un rincón de árboles y agua, y lo trasladan cada cual a su tela; como todo es análogo, el motivo y los procedimientos, como los dos son naturalistas en punto a estética y como la mayor perfección que persigue el naturalismo es la reproducción exacta del objeto, tratan ambos pintores de copiar lo más fielmente posible el espectáculo que les brinda la naturaleza, y lo logran con pareja eficacia, es decir que hacen dos cuadros perfectamente similares. ¿Puede reprocharse algo a esos artistas, dueños de una misma idiosincracia, educados en la misma técnica y sometidos por el azar a la misma prueba? En jurisdicción de la poesía, jamás se ha dado el caso ni se dará nunca de que dos poetas en quienes se reúnan las mismas circunstancias experimentales, exteriores y espirituales que en los pintores del ejemplo, y aun con el agravante de que ambos tuvieran la ocurrencia de hacer una obra de idénticas proporciones, un soneto, por ejemplo, hagan dos sonetos iguales. Las palabras ¿qué digo? las metáforas, si no las imágenes, serán diferentes en cada uno.

Vamos a una segunda confrontación.

Es un principio ya reconocido como cierto que toda palabra es imagen, en lo cual deben convenir aun aquellos que la consideran idea, pues un simple trueque de términos bastará para convencerlos: toda palabra es imagen de nuestras ideas. El hombre de ciencia, en general, el hombre de pensamiento, baraja solamente ideas. Son éstas su elemento primordial, pero como son pocas, créase o no, en relación con la multiplicidad de

otras cosas, pueden ser usadas, reusadas y vueltas a usar sin menoscabo del crédito de su empleador y sin que pueda siquiera achacársele falta de originalidad. En cuanto un filósofo sienta un principio propio, o sea que crea una idea original, cientos de grandes filósofos se dedican a darle vueltas y exponen ese mismo principio, sin que pueda hacérseles reproche alguno. Más aún, en filosofía parece haber un encadenamiento forzoso de sistemas; desde el primero hasta el último, uno está elaborado teniendo por base el anterior, al cual contradice casi siempre. No sería muy aventurado asegurar que ninguna organización del pensar habría sido posible sin alguna que la precediera. Todavía otra cosa: los progresos de la ciencia filosófica se deben precisamente a dicha concatenación, a la que se sienten obligados aun los espíritus más originales. Bergson ha confesado que estudiando el evolucionismo spenceriano concibió el suyo y que, al fin y al cabo, sólo se ha ocupado de "rehacerlo casi por completo", desde luego por haberle encontrado una falla fundamental[91]. Mis afirmaciones son de comprobación aun más ostensible en el terreno de las ideas de realización manual y aun en la experimental, como la medicina, la mecánica, etc. Podría argumentarse que en esos casos también las palabras son diferentes. Pero la objeción sería sofística, por cuanto lo que importa en la ciencia no son las palabras, mero atributo formal, sino las ideas, en tanto

---

91. Una doctrina que pareció antaño constituir una excepción (a la falta de precisión de la filosofía), y probablemente fué por eso que estuvimos atados a ella en nuestra primera juventud. La filosofía de Spencer tendía a captar la marca de las cosas y a modelarse en el detalle de los hechos. Sin duda buscaba todavía su punto de apoyo en las vagas generalidades. Nosotros sentíamos claramente la debilidad de los *Primeros Principios*. Pero esa debilidad nos parecía proceder de que el autor, insuficientemente preparado, no había podido profundizar las "últimas ideas" de la mecánica. Quisimos retomar esa parte de su obra, completarla y consolidarla. Y lo ensayamos en la medida de nuestras fuerzas.

HENRI BERGSON. – *La pensée et le mouvant.*

que en la poesía lo básico, lo substantivo, el zumo vital, al menos por el momento, es la imagen que la trasunta.

198

Para inundar de claridad este concepto, sentaré una distinción diciendo que toda palabra es una imagen, sí, pero que cuando ésta se halla al servicio del pensamiento recibe el nombre de idea, mas cuando sirve para exonerar la poesía adopta el nombre de metáfora. ¿Y se ha visto alguna vez que dos poetas usen las mismas metáforas? Cuando acontece, decimos que hay plagio. Ahora bien, el plagio es obra de la reminiscencia inconsciente o de la deliberada falta de honradez, dos cosas acreditadas de castigo, mas de ninguna manera puede suceder que un poeta dispare en la ignorancia y con inocencia una metáfora ya existente, aunque podría, eso sí, coincidir en la imagen, que es como el contenido de aquélla y de la que aquélla es expresión. Una metáfora es como un ser vivo, viviente, y no hay seres vivos iguales sino sólo semejantes.

199

Supervalorando las formas, se ha llegado a creer en su intangibilidad, lo cual es tonto. Es ya bastante usual, aunque algunos la consideran todavía una audacia, la práctica de hacer representar obras del teatro clásico por actores vestidos a la moderna y con decorados y ambiente contemporáneos de la representación. Esta práctica parece haber sido aconsejada por la observación de que el público no soporta muy resignadamente tales exteriorizaciones y que aun ellas perjudican a la comprensibilidad del fondo, la enjundia, la substancia

de la obra misma, porque obligan a su imaginación a un constante traslado a las épocas en que dichas piezas se desarrollan.

Estos hechos han alarmado siempre a los espíritus respetuosos de lo clásico y tímidos por naturaleza, quienes los estiman como verdaderos atentados de lesa literatura, de lesas artes. Tales maniobras me han parecido siempre ingenuas, las juzgo demasiado medrosas en punto a modernización. No se moderniza una obra porque los actores la representen con trajes de corte moderno ni en salones con muebles metálicos, en vez de aquellos en que se sintieron cómodos los privilegiados de la Edad Media, pongamos por caso. Deben ser modernizados también el desarrollo, la acción, la entrada y salida de los personajes, el vocabulario y los gustos de éstos, la longitud de las escenas, el modo de reaccionar de los actores, de acuerdo a las posibilidades de reacción de los distintos públicos; todo eso debe ser puesto a tono con nuestra época.

Las formas literarias, las formas artísticas en general, las formas poéticas en particular, no solamente son provisionales y fugaces sino refeccionables; no solamente son susceptibles de evolución en las subsiguientes, de modificarse en otras, sino de transformarse individualmente en sí; son susceptibles de refacción o refección, de ser vueltas a hacer. Las ediciones modernas del *Quijote*, de Cervantes, el *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita o los poemas de Ossián, deben ser modernas no sólo por el papel o la tipografía, sino por las substitución de palabras desusadas ahora por las de empleo corriente, por la modificación de los giros y aun por el impulso, el aliento general de la obra, tendiendo a hacerlo más ágil, más grato a los paladares actuales, más de acuerdo a esta suerte de aerodinamia de las letras contemporáneas.

En poesía voy aún más lejos, y desde luego sé que

por esto algunos lectores tendrán deseos de quitarse los zapatos para arrojármelos a la cabeza, de cubrir mi nombre con unas toneladas de improperios y aun de acercarse personalmente a mí para romperme los huesos. Pero correré ese riesgo. En cuanto se relaciona con las formas de la poesía, creo que se debe poder rescribir los poemas, no sólo por lo que a la parte formal del verso se refiere, es decir, convirtiendo en "verso libre", "irregular" o "natural" los hexámetros, los endecasílabos o los alejandrinos sino también por lo que se refiere a la parte no sensible de la forma, por lo que se refiere a la forma que acontece en la zona de la idealidad o la concepción.

La forma ideal, o conceptual, del poema es la imagen, y por eso es que las imágenes modernas son muy distintas de las antiguas. Mas a éstas se las debe poder someter a un proceso de reforma, semejante al a que pueden ser sometidos los trajes: nuestro sastre puede hacernos de una levita de nuestro tatarabuelo un saco a la moda de 1944. Como la metáfora es el continente de la imagen, como la imagen es el contenido de la metáfora, se podría dar distinta expresión a las imágenes deslustradas, deslucidas por los años. Las imágenes de Esquilo, de Shakespeare, de Racine, no nos gustan ya, pero nos gustarían si las rescribiéramos, si las modernizáramos, sin que por ello pudiera decirse que fueran otras imágenes, pues no serían otras sino las mismas, descargadas de su vejez, de su tiempo, rehechas, en fin, como los levitones de nuestros antepasados.

200

¿Por qué vemos, porque tenemos ojos o porque existe la luz o por ambas cosas? Sostengo lo primero, si bien con razones de poeta y no de físico, mas alguien

ha dicho que las razones de los poetas son verdades en el mundo de la poesía. Vemos sólo por los ojos, independientemente de la existencia de la luz, si bien ésta parece ayudarlos. ¿Qué es el sueño? La misma pregunta se hace Freud y la contesta, de acuerdo con Aristóteles: "una manifestación de la vida psíquica durante el reposo". Pero mi inquisición no averigua la *calidad* del sueño sino su efecto mecánico en atingencia al tema de este apartado. Cuando el hombre duerme y sueña, ve personas, cosas, árboles, ciudades, animales, todo, y todo con sus colores naturales muchas veces. Aun más, en el sueño se ve la luz, como se ve la obscuridad, lo cual significa que la luz es ajena a la visión, puesto que ella misma es susceptible de ser vista. La propia ciencia da pie para pensar así, al negar que la luz sea una materia desprendida de los cuerpos luminosos, según creían los antiguos. La luz existe por nuestros ojos, por nosotros, pues si no los tuviéramos no la veríamos, y en realidad no existe lo que no vemos o no podemos ver. Está en Jesús: "Ver para creer".

La negación de la luz es la noche; pero la noche es por excelencia uno de los reinos de la poesía; en ella los poetas ven con toda claridad, y no subjetiva sino objetivamente. Aun quienes, Louis Lavelle, por ejemplo, obedientes a las enseñanzas de la física usual, niegan que la noche pueda ser percibida en razón de que el ojo no recibe excitación, se ven obligados a considerarla sin embargo como *un hecho positivo, porque en ella subsiste siempre una semiclaridad que encierra un horizonte vago, pero aproximado, porque no podemos separarnos de los recuerdos que nos presta el día; porque un espacio limitado, imaginado en nuestro redor más que sentido, es necesario a la conciencia del cuerpo y de sus movimientos; porque el negro más obscuro es penetrado a poca distancia y en una pequeña extensión de fosfenos luminosos, verdaderos meteoros de la noche*

del ojo[92]. No ha de ser sólo por excitación del ojo que se ve, pues un poeta ciego de nacimiento ve todo seguramente, no lo imagina sino lo ve con la imaginación. ¿Es que hay fosfenos también en el mundo de la poesía, es que ella tiene los suyos particulares?

La teoría de Huyghens, según la cual "la luz es debida al movimiento ondulatorio transversal del éter", única que hoy admite la ciencia, dice al razonamiento del poeta que el ojo ve por su propia cuenta, no porque lo exciten, puesto que algunas veces vemos con colores durante el sueño, siendo los poetas los seres en los cuales dicho fenómeno es común, lo digo por propia experiencia. Está averiguado que *la causa de los colores estriba en la distinta impresión que recibe la vista, según el número de ondulaciones por segundo del movimiento del éter*[93]. En el sueño los ojos permanecen estrictamente cerrados, como para no percibir ninguna ondulación del movimiento del éter. Y a pesar de ello vemos. Cuando dormimos, ejecutamos la voluntad, consciente o inconscientemente manifestada, de descansar. Anulamos momentáneamente los órganos que nos conectan con el exterior de la vida; el oído desea no oír, las manos no tocar, el ojo no ver, etc., aunque el mismo deseo de dormir colabore en la elaboración del sueño[94]. Pero éste no puede colaborar en la objetivación, por lo que al tema se refiere, de la visualidad onírica, ya que se ve cosas que muchas veces no se desea ver, como la muerte del padre o el hijo de uno, o que simplemente pertenecen a mundos inexistentes, paisajes imprevistos, animales de diez cabezas, etc.

---

92. LOUIS LAVELLE.– *La dialectique du monde sensible.*

93. J. KLEIBER y B. KARSTEN. – *Tratado popular de física.*

94. El deseo de dormir, mantenido por el yo conciente, y que, con la censura onírica, constituye la colaboración de dicho yo en el soñar, debe ser considerado en todo caso, como motivo de la formación de los sueños, y todos y cada uno de éstos son una realización del mismo.
SIGMUND FREUD. – *Interpretación de los sueños.*

201

El hombre es animal de costumbres y se ha acostumbrado a ver en la luz, pero podría decirse metafóricamente que si se acostumbrara a la obscuridad vería en ella. Hagamos la prueba de introducirnos en una habitación en la que no haya el menor resquicio por el cual se pudiera filtrar en ella una partícula de luz. Al principio nada vemos, pero a medida que pasa el tiempo algo empezamos a percibir; ya no se trata de reminiscencias de la claridad, de préstamos del día, de fosfenos luminosos, pues todos estos son factores fugaces, y la visión en la obscuridad va siempre en aumento. Desde luego, esto debe entendérselo como referido al mundo de los poetas, los cuales hallan en la obscuridad el ambiente en el que mejor se mueven, en el que mejor ven, y por lo cual se lo crean artificialmente, y en grado tan alto que para ellos la obscuridad existe dentro de la claridad, la noche dentro del día, el sueño dentro de la vigilia. La poesía reintegra al poeta, o a sus ojos, la facultad de ver en las tinieblas en lapsos de vigilia, de dormir despierto, amén de saberse mantener despierto cuando duerme. Pero su vista no necesita del sueño para percibir en la noche del ojo lo material y lo anímico de la vida. En otros tiempos, se habría dicho que hace milagros.



VI

202. Obscuridad natural y obscuridad artificial. — 203. Descubrimiento de la poesía en el poema. — 204. La claridad, un defecto. — 205. ¿El poema debe ser entendido?

202

Siendo su ambiente la obscuridad, produciendo a los ojos el goce de creársela en plena vigilia, es razonable que el poeta trate de determinar un ámbito semejante en sus lectores. Efectúa así un impulso generoso de su conciencia para equiparar al propio el goce de su público, hace un bien, cumple, alterando sus términos, el precepto bíblico de: "Desea para otros lo que quisieras para tí". Su trabajo es harto difícil, porque con los materiales que a él se revelan con entera claridad debe construir una zona tenebraria, aunque sólo sea refleja, a fin de que el lector alcance un alto grado de placer. La obscuridad de la poesía vendría a ser solamente uno de los "reflejos condicionados" de que habla el profesor Pavlov, y por mucho que estos reflejos obedezcan

a un automatismo más o menos definido, no es tarea de poca monta el producirlos a arbitrio. Dicho sea con otras palabras: no es obscuro el que quiere sino el que puede.

Hay poetas que son naturalmente obscuros y otros que lo son por aprendizaje. En ambos casos la obscuridad es una estrategia. Esta estrategia encuentra justificación en el distendimiento del adagio popular según el cual "un bien sólo se reconoce cuando se ha perdido". Diríamos: el goce del bien sólo se lo avalora cuando se lo alcanza. Si se nombra al día con sencillez, la gente queda impasible ante su nombre, pero si se lo alude con una imagen elíptica, es probable que se mida el tamaño de su grandeza.

203

Manos al ejemplo. Muchas veces he hecho la prueba de hacer leer en mi presencia a personas inteligentes, versadas en literatura y sensibles a los llamados de la poesía el siguiente poema:

VESTIDURA

No es yo, sino mía, y me circunda por completo,
a la manera de ese vidrio con que la luz eléctrica está envuelta.
Estoy en ella y ella me rodea como el verde a la hoja
o el cauto amor a los que empiezan a quererse.

Por su constancia en pertenecerme sin desmayo posible
me siento el oro conducido en un coche blindado, entre veredas de asechanza.

De la laringe salen lanzas a perforar los aires y fecundarlos de ecos.
Manos siempre dispuestas a poner en evidencia su nostalgia de puños.
Ojos donde los incendios aprenden su ejercicio.

Según azota el viento a la bandera sobre cómplice mástil,
la mujer la sacude y revuelve sus fondos y agita su entidad.
Entonces me parece mirarla arrodillada ante mi erguida indiferencia
y pedirme un instante de goce con ruego tan quejado que alcanza mi permiso.
Pero después me invaden unas ganas tremendas de arrancarla, sacármela de encima,
lavarla como un trapo y ponerla a secar sobre una cuerda.

Y sin embargo se la quiere porque es la casa y sus secretos,
donde uno cree hallarse pegado a sus paredes;
casa de vida, vestidura, incapaz de dejarnos ni solos ni desnudos
y a la cual dejaremos nosotros un buen día para siempre.

¿Y bien, he pregutnado, les gusta? Sí, me han respondido con un poco de reticencia, hay cosas lindas, esta imagen, aquélla. Luego, advirtiendo que no se habían dado cuenta de la profundidad del poema, quedándose en ayunas respecto a su símbolo global, a su clave, les hemos revelado violentamente el secreto de ésta, diciéndoles que ese poema es el de la carne. Lo han vuelto

a leer y entonces todo ha sido distinto. Los ojos se les iban iluminando a medida que avanzaban, para terminar adjetivándolo generosamente.

—¡Ah —nos ha dicho alguno, como para hacernos su exégesis a nosotros mismos—, qué bien está esto! En el primer instante, supuse que había un error de transcripción, quizás una errata de imprenta, en eso de "no es yo, sino mía", expresión carente de concordancia, antisintáxica. Pero ahora veo claro; hay una elipsis, o cosa así. El sujeto del poema está suprimido en la redacción, mas él, la carne, no es el yo; sin embargo, es una propiedad, "mía" significa eso, y ella es la envoltura del ser, como el vidrio es la envoltura de la luz eléctrica, ¡admirable imagen! "Estoy en ella y ella me rodea como el verde a la hoja o el cauto amor a los que empiezan a quererse". Es natural, yo estoy en mi carne (ha dicho el exegeta, adueñándose ya de la emoción del poeta, sintiéndose, con todo derecho, protagonista del poema). El verde está en todos los lados de la hoja, la rodea, y nada más que la rodea, pues si por algún procedimiento se la decolorase, se vería que continuaba manteniendo su forma, sería siempre una hoja, pero desnuda de su color, que es su vestido.

Esos automóviles de los bancos, que trasladan el dinero de un punto a otro y van blindados a prueba de asaltos y de balas, son como la carne en cuyo interior va el ser, el tesoro que es preciso cuidar sin desmayo para preservarlo de ataques externos. Pero ese ser así guardado parece que protestara de su cárcel, por lo que preña los aires con sus gritos, sin olvidar que en cada mano tiene un arma. ¿Y cuando lo enciende la cólera, qué son sus ojos sino un fuego imitado por los incendios?

El poeta ignoraría los placeres del sexo si no asistiera al espectáculo de la mujer, que es un castigo para él, como el viento lo es para la bandera cuando la azota

con la complicidad del mástil, o sea sobre éste mismo. Es como el líquido contenido mansamente en un vaso en el cual metiéramos una cucharilla y con ella lo agitáramos, porque entonces, desde el fondo, se alzan sus fondos, los instintos, y lo mueven a ceder a la insinuación, humilde y suplicante en su travesura, de la mujer, ante la cual tenía concebido el designio de permanecer indiferente. La sensualidad triunfa en ese instante, pero le sigue una sensación de asco, que hace dar ganas al poeta de arrancarse la carne en un ímpetu salvaje, "lavarla como un trapo y ponerla a secar sobre una cuerda", para que el sol concluya su labor de profilaxis.

Pero a pesar de eso, el hombre quiere su carne; sabe que en realidad esa es la verdadera casa en que vive, pues sus paredes no son las de piedra, cemento, ladrillo y demás variedades de la mampostería, sino esas de sus músculos, sus nervios y su sangre, construídas sobre su armazón de huesos. El poeta aprecia la lealtad de esa carne que, a pesar de los malos tratos de que la hace objeto en obra y en pensamiento, permanece con él hasta el último día de su vida. La postrera imagen, de una máxima sencillez expresiva, contiene todo un tratado de sabiduría corriente: el ser traiciona por fin a la carne, se va de ella, confinándola a un destino de materia inerte sobre la tierra, donde se hará polvo, mientras él se aleja para adoptar la vida perenne del espíritu.

Al leer así el poema con los ojos de la captación, el lector recibe una descarga de placer de veras inconmensurable, algo así como el júbilo de quien caminara sin esperanzas de salida por un sótano sombrío y misterioso y de repente viese que la luz le hace señas desde un extremo. Mas para que ese placer sea más intenso y puro, es preciso que nadie le explique el poema, que llegue a su justa interpretación por sí mismo o le acuerde la más conforme a su intimidad.

204

Ultimamente se ha dado en decir que la poesía carece de sentido, que no debe tenerlo y que el hecho de que un poema no sea entendido nada prueba contra él. De eso, como no podía ser menos, se valen los autores dislateros, aquellos que pretenden erigir el disparate en norma y ejemplo de excelsitud poética, a causa de que en realidad no son poetas y no tienen nada que decir. Yo también creo que el poema no debe ser claro para ser bueno; pero hablo de una claridad relativa a la percepción del misterio poético en sí y no de su expresión. El agua es mejor cuando es clara, cuando es limpia, cuando es cristalina, pero por clara, por limpia, por cristalina que sea, no se pueden ver los objetos alojados en el fondo cuando es muy hondo el pozo que la contiene. Clara es también el agua del mar en altamar, ¿pero quién ve desde la superficie las cosas que guarda en su profundidad? Para saber de ellas es preciso practicar sondeos, para verlas es necesario meterse en un escafandro y bajar hasta donde se encuentran. La poesía es así: profunda, y, por lo tanto, para comprenderla es imprescindible penetrarla. Claro está que hay una poesía de fácil entrega, de la misma manera que el agua que recogemos en la mano no nos impide ver las rayas de ésta. Mas ¡cuidado con confundir lo disparatado con lo difícil!

205

Raisa Maritain ha tratado de resolver la cuestión del sentido y el sinsentido de la poesía, y su posición no está muy alejada de la mía. Escribe primero: *El senti-*

do lógico o racional no es exigible en poesía por él mismo y hasta parece extrínseco a la poesía como tal. Y sin embargo, de una manera o de otra, en un grado cualquiera, acompaña siempre a la obra poética: o bien de una manera explícita, o bien haciendo implícitamente un llamado al concurso de la inteligencia. Ausente él, la poesía desaparece. Y luego: *Creemos que una cierta inteligibilidad con una cierta obscuridad subsisten en toda obra poética verdadera. Inteligibilidad y obscuridad, marcan el origen de la obra concebida en esas profundidades del alma en que inteligencia y deseo, sensibilidad, imaginación y amor tienen su fuente común* [95].

Pero Raisa Maritain se equivoca al tomar la obscuridad por ininteligibilidad. Como en el obscuro físico el ojo ve, en el obscuro abstracto la inteligencia entiende. Así como Bergson sostiene que la intuición se comunica por la inteligencia, de la cual se halla sin embargo tan separada, nosotros podemos sostener que la poesía, no teniendo tampoco nada que ver con ella, se comunica a través de la inteligencia, pero través en el sentido de atravesar, en la forma en que el ejército de un país cruzaría el territorio de otro para invadir a un tercero, con el que no lindase y del cual estuviese separado por aquél, o sea sin darle intervención en su gestión. Lo obscuro, en poesía, no significa ininteligible sino solamente misterioso, escondido, oculto.

95. RAISA MARITAIN. – *Situation de la Poésie.*

DECIMA PARTE

EL AMBIENTE POETICO

I

206. Poesía y ocultismo. — 207. Ella misma dificulta su conocimiento. — 208. Angustias e indolencias por ella. Las "dos familias" de Maritain. — 209. Ineficacia de la filosofía.

206

Causa desazones el oír la afirmación de que la poesía es ocultismo. Profetizar que un día los bibliotecarios colocarán sus libros entre los de telekinesia y astrología, puede parecer una frase sin más sentido que el desconcertante de ciertas capitosas paradojas. Empero, no es viable, con arreglo a métodos dialécticos, negarle ese carácter.

A veces resulta caro el empeño de estirar los vocablos. El concepto que el vulgo se ha formado del ocultismo es el de unas ciencias, artes o prácticas demoníacas algunas de ellas, irreductibles otras, prohibidas éstas, fantásticas aquéllas, misteriosas todas. No es nada de eso, sino lo que está escondido, sin ser ignorado. Alguien sabe dónde tiene ocultos una medalla, un lápiz, un

reloj, mas si por azar lo olvida, esas cosas dejan de ser ocultas para él: están perdidas. Esto quiere decir que la calidad de oculto es extrínseca, pues si otra persona halla por casualidad tales objetos y revela su ubicación, pasan a ser notorios o conocidos. Así hemos visto que varias provincias del ocultismo se han convertido en jurisdicción de las ciencias experimentales, y con ellas del dominio público, el hipnotismo, por ejemplo, empleado hasta en medicina o en la técnica policial, y el espiritismo, ya tan generalizado que no es un secreto para nadie. No es otro el porvenir de las demás ramas del ocultismo. En ese sentido, la poesía es oculta; sabemos que existe, pero no sabemos cómo, dónde, por qué está escondida. Mas hay una crecida diferencia, y es la de que, mientras las restantes ocultísticas son relativas, pues, según hemos visto, son susceptibles de entrar en el núcleo de la claridad, ésta es absoluta; nunca alcanzaremos a saber dónde, cómo, por qué está escondida, aunque sepamos qué es y cuáles son sus efectos. Y es absoluta en sus dos extremos, pues si no es susceptible de ser aclarada, tampoco es susceptible de perderse; no hay regímenes de olvido para ella. Permanecerá, será siempre.

No hay en este filosofema contradicción alguna. No hay contradicción tampoco en decir que sabemos qué es la poesía y que sus procedimientos sus inexplicables, porque, si bien por un lado la definimos, sosteniendo que es una condensación de sentimientos colectivos, por el otro decimos ignorarla a causa de que sólo son los poetas, y no todos los hombres, los beneficiarios de esa condensación, los encargados de expresarla y los únicos en quienes su recuerdo se manifiesta, es decir los únicos en recibir su inspiración.

La poesía contemporánea —escribe Trolliet— es decididamente oculta. Lleva a lo oculto. Viene de allí. Vuelve a eso. Más aún, comunión constante por las fi-

bras de la materia menos disociables en apariencia y las antenas extremas del individuo que se hunden, mediante múltiples ramificaciones, hasta las audiencias de la conciencia, hasta lo Invisible en que se mueven los misterios y como un buzo exploran la vertiente de los grandes fondos submarinos... Vaivén, ósmosis poderosa, y, dijérase, siguiendo la trayectoria lenta y segura de un elipsis, que, pasando por el plano de las realidades terrestres, condujera el ser a su esencia fundamental, lo elevara a la Poesía, retornaría la Poesía al ser como a su verdadero medio, a su fuente secreta y siempre fresca, aunque profundamente soterrada —y paciente... [96].

Día a día, aumentan los comentaristas, los críticos que al hablar de la poesía sacan a relucir vocablos como estos: magia, esoterismo, demonía, misticidad, etc. Unos lo hacen con timidez, otros con cautela, todos a guisa de sondeo, para ver el efecto que causan; proceden como los valientes cobardes, que sacan sus revólveres para asustar a la gente, pero los cuales tienen el secreto propósito de no disparar. Ultimamente, según leo en una crónica de París, Albert-Marie Schmidt, editor de Calvino y maestro en teología, sacudió a su auditorio, lo electrizó, mientras leía una tesis en la Sorbona, al afirmar que el cortesano Ronsard había vivido "en el horror de un mundo demoníaco y fatal".

207

La poesía, ella misma, trata de obstruir todo camino que pudiera llevar a su conocimiento; su tónica huidiza, deslizante, inasible, forma parte de su naturaleza, como la claridad es patrimonio de la luz. Es de tal modo,

---

96. GILBERT TROLLIET. — Trabajo citado.

que el solo hecho de acercársele con el propósito de desintegrar, por vía de análisis, sus componentes, aun sólo en el terreno de la especulación metafísica, convoca en ella un movimiento retráctil, automático, como el de la pupila ante un insólito destello, o previsor y por eso consciente, como el del caracol sumiéndose en su concha por una sospecha de peligro. Definirla por vía no poética es por eso imposible; con sujeción a métodos lógicos, filosóficos, de ella sólo puede decirse aproximaciones.

He dicho que sólo los poetas pueden hacer la filosofía de la poesía, y lo repito; pero esto tiene un serio inconveniente: cuando el poeta pone, diremos así, su inspiración a un lado, con el objeto de desentrañar el misterio poético, en lo mejor de su trabajo aquella lo asalta y apoderándose de él anula a su enemiga, la lógica, que tanta falta hacía en aquella empresa. Ocurre algo así como si la inspiración sintiera celos de la razón. Y celosa ha de ser, pues emplea todos los métodos de las celosas. Cuando el poeta, en cambio, cuando el poeta que se atrevió a intentar la explicación del fenómeno poético, se consagra sólo a la inspiración para escribir sus poemas, en lo más agudo de su frenesí ésta lo abandona y lo entrega por así decirlo a la lógica que, siendo la peor enemiga de la poesía, malogra definitivamente los poemas. ¡Terribles son sus venganzas, y yo tengo miedo!

208

El hábito más constante de los poetas ha sido el de hacer versos, no el de saber por qué los hacían. Aun hoy es frecuente, casi general, que los poetas realicen experiencias poéticas sin conocer la poesía y sin siquiera intentar su conocimiento, el cual suele ser hasta rehuído. No obstante, las inquietudes por ella, por su

destino y por su carácter, se multiplican cada vez más. Jacques Maritain llega a dividir a los poetas en dos familias: la de quienes, además de la acción poética, tratan de adquirir la conciencia de la poesía y la de quienes solamente se ocupan de lo primero. Cada día me asombro más de que todavía se hallen vivos los miembros de la segunda familia. ¡Qué barbaridad me parece el no querer saber lo que se es! [97].

Y esto que ya en el siglo XIX, como apunta Maritain, *la poesía empieza a tomar conciencia de sí misma* EN TANTO POESÍA. *Entonces, en unas cuantas decenas de años, se produce una serie de descubrimientos, de fracasos, de catástrofes y de revelaciones cuya importancia no se sabría exagerar, en mi opinión. Y eso no es sino el comienzo. Hacía falta ese contacto de conciencia de sí, de espiritualidad reflexiva, para desentrañar por fin en nosotros la poesía. Pienso que lo ocurrido con ella desde Baudelaire tiene, en el dominio del arte, una importancia histórica igual a la de las más grandes épocas de revolución y renovación de la física y la astronomía, en el dominio de la ciencia* [98].

209

No estamos ante una ecuación insoluble. Siendo la definición una tarea consistente en exponer los caracteres diferenciales de una cosa o un concepto a base de la percepción de los mismos por la inteligencia, debería estar reservada a los filósofos y a los críticos la misión de autopsiar a la poesía: nunca se ha asistido

---

97. Justo es reconocer que dicha indiferencia cognoscitiva no afecta sin embargo a la calidad de los poetas. Uno de los mejor logrados de la Argentina, Eduardo Keller, me escribe: "Ignoro lo que es la poesía. Nunca me ha resultado interesante resolver el problema; me basta con conocerlo, experimentarlo".

98. JACQUES MARITAIN. – *Situation de la Poésie.*

a un esfuerzo eficaz de parte de ellos en ese sentido. La impotencia de críticos y filósofos los obliga a detenerse en la indagación de la técnica; cuando quieren sobreponerse incitan a la lástima. Por otra parte, a los poetas que han intentado esa labor, como está dicho en el apartado anterior, cuando ya parecían estar a punto de aprisionar la mágica fórmula, ésta se les resolvía en un poema y no en una exégesis adecuada a los fines de la didáctica. Y esto es lo peor: en determinado momento, creían que por su insistencia de inquisición, la poesía parecía decirles: "¡Hasta ahí no más! No pretendas conocerme; conténtate con expresarme. ¡Alto! ¡Peligro de muerte!"

Pero esto no debe desanimarnos. Todos estamos en la obligación de investigar, no sólo porque los filósofos no pueden hacerlo con eficacia, a causa de serles ajenas nuestras vivencias poéticas, sino porque quizás pudiera llegarse así a conquistar toda la poesía, a conseguir una realización poética completa, pues todo lo hecho hasta hoy es insuficiente, superable, créase o no. No ha escrito el hombre todavía el poema definitivo, el superpoema. La poesía sólo ha sido balbuceada, entrevista.

II

210. Extraña conducta: la poesía quiere no ser entendida. — 211. De la obscuridad, luz. — 212. Mística de la poesía. — 213. Bifurcaciones de la interpretación.

210

Aun hay algo más tremendo: ella clama por una cierta torpeza de receptividad, con lo cual se distancia inconmensurablemente de las especulaciones del intelecto y de toda otra aptitud del ánima. Lo que más nos halaga en el teorema que se nos plantea es resolverlo; en el amor nos emociona, si no que sea correspondido, por lo menos que no sea un misterio para el objeto de nuestros sueños. En la poesía debe haber inexcusablemente un ángulo, un recodo, un aspecto, ante el cual quedarse atónito, perplejo, boquiabierto.

No es resistente la poesía que no se nos escapa: así los demasiado perfectos sonetos de Heredia. Pero el tartamudeo fulgurante de Rimbaud contiene una realidad más verdadera que la de la tierra, y su secreto, no

taladrado por ningún comentario, se transmite sin embargo intacto. Toda gran poesía será pues DIFÍCIL; *ella exige un consentimiento que rebasa el que damos a las ideas claras, a las fórmulas. Nos es cara, no porque la comprendemos con nuestra razón y nuestros métodos, sino por lo que en ella presentimos de acuerdo con la poesía infusa, la poesía no dicha*[99].

Cabal, cabalísimo. De mí puedo decir que jamás, desde que me encuentro en estado de poesía, estimo como un gran poema aquel que entiendo por completo. Si un poema lo entiendo por completo, tengo la impresión de haber dominado, vencido a la poesía, algo así como si ésta fuera una mujer conseguida; si hay algo en él que no entiendo, no obstante de no hallarlo disparatado o absurdo, tengo la impresión de que la poesía no se ha dejado dominar, no se ha dejado vencer por mí, tiene todo el valor de una mujer deseada.

Sólo discrepo de Rops en el adjetivo; la poesía no debe ser difícil sino obscura. Lo difícil, en todo caso, es una condición del incidente, no del principal, o sea que la poesía es difícil a consecuencia de ser obscura. Si no discrepara, no podría sostener que ésta es una ocultística, pues la dificultad no es condición de la ocultística, ya que es susceptible de pasar al dominio público, la dificultad relativa, se entiende. La índole de lo obscuro es en cambio implícita de lo oculto. Si por una suerte de materialización de las ideas consiguiéramos acomodarles una propiedad plástica, a efecto de darles el color que les conviene, veríamos que cuanto es oculto se nos presenta en sombra, es negro, o por lo menos obscuro, sin poderlo evitar. En realidad, aquello que no vemos está oculto a nuestros ojos, y por eso, cuando no tenemos referencias previas respecto a un asunto cualquiera, la orientación de un partido o una

---

99. DANIEL ROPS. – *Présence et Poesie.*

escuela filosófica, por ejemplo, decimos que andamos a ciegas en él, y todo lo ciego es tenebrino. El color mismo depende de nuestra perceptibilidad y no de sí mismo, al menos especulativamente: si en una habitación enteramente obscura agarramos un objeto del que nuestro tacto nos dice que es un zapato y cuyo color quisiéramos precisar, debemos declarar que en ese instante el zapato es negro; llevemos más lejos el análisis suponiendo que no seamos nosotros sino un ciego el sujeto de la prueba; éste, una vez cerciorado, por palpación, de la naturaleza de la cosa, nos preguntará de qué color es, y le diremos que amarillo, pero para él seguira siendo negro, máxime si es ciego de nacimiento, porque en tal caso no puede actuar su memoria de los colores, ya que carece de la noción de ellos. En lo que no es objetivo, en las ideas, en los sentimientos, no cabe la reducción a color sino a matiz o tono; de un concepto mal expresado no decimos que es negro sino obscuro; a la decidida inclinación de una persona hacia otra la llamamos clara. La poesía, para poeta y lector, es como el zapato del ciego, forzosamente obscura; la tinieblas la envuelven, ¡felizmente!

211

La obscuridad de la poesía es inmanente y tiene su explicación en su carácter recóndito y secreto, aunque al mencionar lo último debe hacerse notar que se trata de un secreto de efecto revelado. Este efecto es claro, ostensible, manifiesto; ya conocemos las derivaciones de orden psíquico que tiene en las personas prontas a su sentimiento, hasta el punto de que se haya intentado la curación de ciertas enfermedades mediante la lectura de los poetas; tenemos noticia de su repercusión física en el propio creador, al cual produce esta-

dos parecidos a los de la locura. Obscura, recóndita y secreta la poesía, su expresión resulta indirecta para quienes, sin adecuado desarrollo del sentido de la tensión, la perciben a través de los otros sentidos; pero de esto mismo se colige que ese lenguaje es directo para los aptos. A éstos la luz se les ofrece desde la obscuridad, en la obscuridad encuentran inagotable manantial de luz. De allí el arrobo ocasionado en los espíritus selectos por la lectura de poetas como Mallarmé, Blake o Góngora, aunque en este último la tiniebla se produzca por alarde sintáxico, por puro barroquismo gramatical, por juego de la retórica más que de la poética, más por alarde de técnica que por resplandor de lo interno.

212

Mas no se puede alardear de obscuro, porque la deliberación resalta con delatora claridad, y entonces lo que debió ser directo para los lectores en estado de gracia, se torna indirecto y no da placer de revelación. La obscuridad debe ser fluyente, natural, o no vale. Es común el caso de los poetas que malogran su obra en la gestión de clarificarla; es menos frecuente, pero tan pernicioso, el desvelo de retorcimiento. Entre ambas conductas el poema zozobra. Bueno; el vocablo es ese, todo acto poético tiene su pizca de naufragio; la poesía es superior a cuanto poema se ha escrito, ninguno la da en integridad. Hasta hoy no se ha hecho un poema absoluto, o perfecto absoluto, y acaso no se lo haga jamás. Si definiéndola no se dice sino aproximaciones, exportándola del alma sólo se obtiene indicios. Los poetas estamos condenados a servirla sin omnisciencia, como los creyentes a Dios. Hay una mística de la poesía, más razonable que la religiosa. Nuestros sondeos de su esencia deben ser limitados; ella está más allá de todo

discernimiento. Y sólo podremos satisfacernos fundando una teología de la poesía, la verdadera teología, porque allí, donde la inteligencia humana comprueba la inexistencia de Dios, columbra una zona vedada, y es que allí está la poesía, cuya entelequia es indócil a las maniobras de la razón.

A ese estado místico de la poesía alude el abate Bremond, cuando dice: *Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, al centelleo, a la acción transformadora y unificante de una realidad misteriosa a la que llamamos poesía pura.*

213

Así se justifican las diversas interpretaciones dadas a un solo poema, las cuales no tienen lugar, como creían los simbolistas, solamente de acuerdo a la idiosincracia de cada lector y en virtud de la sugerencia. La interpretación distinta o múltiple es consubstantiva de la obra poética, forma parte de la persona de la obra, diremos así, es una autoproyección de ella, no dependiente de tercería.

La contraprueba de este enunciado está en que, en ocasiones, un poema pueda no ser entendido sino al revés de como se quiso que lo entendiéramos y no obstante produzca en nosotros tanto placer poético como el que produjo a su propio creador. La poesía suele convertir en poeta al lector, tornarlo creador sin proponérselo ni saberlo.



III

214. Aportaciones de los católicos. — 215. La poesía suplantada por la idea de Dios. — 216. A ras del misterio.

214

La abundancia de buenos poetas entre los católicos, en todos los tiempos y particularmente en el nuestro, no es un hecho que pueda eludir nuestro examen. Antes bien, debe éste detenerse en él, porque constituye un dato precioso para el esclarecimiento general del problema. La poesía moderna, que sin duda se señala frente a las de otras épocas por su tendencia a una diligente escrutación del misterio, se ha visto enriquecida por el aporte de hombres sumergidos sin albedrío en las opacas, en las insondables aguas de la fe. En Francia forman legión, desde el viejo Paul Claudel hasta el joven de la Tour du Pin, pasando por Pierre Reverdy y Max Jacob, sin olvidar al grande con tamaño de perennidad Oscar Vladimir de Lubick Milosz. En lengua castellana hay diez, veinte, más, de obra que se cumple

en un proceso de singular incandescencia [100]. ¿Qué es lo que los tiene hundidos en su ceguera, sordos a los llamados de la razón y de la ciencia? Quizá sólo un prejuicio vegetativo, inconsciente y milenario, arribado a su almario desde anteriores generaciones. Acaso un miedo animal a la verdad, el obscuro temor de encontrar sólo desolación en el remoto destino del hombre, es lo que los hace echar mano a la tabla de salvación de la mentira insubstituible.

215

Yo creo haber hallado la clave del drama que esos tímidos espíritus no se atreven a confesar ni a confesarse.

En la edad primitiva del hombre, cuando era poseedor de una inteligencia sólo rudimentaria, medio informe, debió darse el nombre de Dios a lo incognoscible. Nuestros progenitores, pobres de filosofía e ignorantes de los tesoros o secretos de la naturaleza que la ciencia reveló más tarde, quizá se interrogaron sobre el origen del mundo y acto seguido pensaron que eso dotado del poder de escapar a su comprensión debía haber creado todo lo creado. Y el mito quedó erguido. Los investigadores continúan formulando hipótesis para explicarse la formación del cosmos y cuanto hay en él, pero una cosa está definitivamente averiguada: que esta maravilla, el cosmos, no puede haber sido obra de ningún poder personal. Evolución de la materia, sucesividad de descargas eléctricas, todo puede haber sido posible y un día será establecido sin error; sólo la idea de

---

100. Entre los argentinos puede citarse a Eduardo Keller, Lisandro Zía y Wally Zenner, en primer lugar, y en segundo, a Francisco Luis Bernárdez, de voz menos profunda aunque hermosa, a pesar de ser pequeñita, de tono menor.

Dios es absurda y concluye en el círculo vicioso, porque si no hay generación espontánea y aceptamos que Dios lo creó todo, es fuerza que nos preguntemos quién creó a aquél. Para la ciencia, la divinidad es utópica; ni sus formas ni su esencia surgen en los laboratorios de la física ni en los institutos de la metafísica. Esto lo sabe todo poeta, además de quienes deben saberlo por la especialidad de su trabajo. Mas el espíritu religioso, y en particular el católico, cuando inquiere el misterio, se halla con que es cierto cuanto la ciencia demuestra, pero que hay algo más allá de la ciencia. La educación recibida lo impulsa entonces a pensar que eso es Dios, puesto que es lo incognoscible. Y no es Dios: es solamente la poesía.

Caídos en el círculo vicioso que así se elaboran, los católicos se ven obligados por eso a considerar un dios al poeta, a darle el talante de una prolongación de la divinidad, según puede leerse en uno de los más avizores críticos católicos de la poesía, el filósofo Maritain: *En el orden natural hay una inspiración especial que, ella también, está por encima de la deliberación de la razón y procede, como lo notara Aristóteles, de Dios presente en nosotros. Tal es la inspiración del poeta y es por esto que es un hombre divino*[101]. Yo pregunto: ¿Se cree también divinos a los poetas ateos, que no sólo no creen en Dios, sino que tampoco creen en su propia divinidad, se me creería divino a mí, por ejemplo?

216

Aparte de un argumento tan movedizo, tan incapaz de tenerse en pie, especialmente ante los poetas que no nos creemos dioses ni mucho menos, justo es reconocer

101. JACQUES MARITAIN. – *Réponse a Cocteau.*

que por lo común los católicos no yerran el blanco en la indagación del pronóstico poético. Si no los obsesionara, si no los obcecara el prejuicio religioso, si todo no lo redujeran a su idea parásita, Dios, sus comunicaciones acerca de este comercio, y en particular de sus procedimientos, serían de las más adecuadas que se conoce. ¿No acierta Maritain cuando proclama que el poeta *acaba la obra de la creación, desplaza el misterio y está connaturalizado con las potencias secretas que juegan en el universo* [102].

Su agudeza es muy fina cuando la emplea para analizar, no ya solamente la esencia de la poesía sino su facturación, sus procederes. Así: *El conocimiento poético, si se sitúa en la línea del hacer, no es, sin embargo, simultáneo con el poema mismo. Entre él y el poema, hay, voluntaria o instintiva, atento sobre todo a escuchar o sobre todo a obrar, toda la elaboración intelectual del arte y ante todo de esa idea nutrida por la savia de la experiencia original y que se forma ella misma progresivamente y por grados. El choque de la intuición poética puede ser recibido en las profundidades del sujeto y quedar allí como en estado latente; la intuición poética podrá subsistir allí largo tiempo o aun después del primer deslumbramiento caer en la inercia y reaparecer más tarde en la memoria espiritual (que es* SUPRA TEMPUS), *sin haber perdido nada de emoción y de realización. Y en fin, el poeta podrá también, contrariando la naturaleza de las cosas, desviar esta intuición de sus finalidades operativas, y allí buscar por violencia, y para su desgracia, un poco de conocimiento. No hay poema sin experiencia poética. Puede haber experiencia poética sin poema. (Bien que no haya experiencia poética sin germen secreto, por ínfimo que sea, de poema)* [103].

---

102. JACQUES MARITAIN. – *Réponse a Cocteau.*

103. JACQUES MARITAIN. – *Situation de la Poésie.*

Luego, podrá ser cándida pero es hermosa esta analogía vislumbrada por él: *La poesía es pura esencia espiritual, rebasa toda técnica, rebasa el arte mismo, se puede ser poeta y no producir ninguna obra, como un niño bautizado en la gracia santificante sin obrar todavía moralmente* [104].

Es el mismo Maritain quien descalifica a cuantos osan formar un sector particular con sus ideas religiosas dentro de las expresiones artísticas, a esos letárgicos personajes que sueñan con edificarnos un cielo en la tierra, hecho con la apología de la languidez, así en pintura como en poesía y música, mediante cuadros, poemas y antífonas a las once mil vírgenes y al grande pero abusado Jesús: *El arte de iglesia, que hace objetos ante los cuales se ora, debe ser religioso, teologal. Fuera de ese caso particular (y eminente), Dios no pide "arte religioso" o "arte católico". El arte que él quiere es el arte. Con todos sus dientes* [105].

104. JACQUES MARITAIN. – *Réponse a Cocteau.*
105. JACQUES MARITAIN. – *Réponse a Cocteau.*

IV

217. ¿Camino a Dios? — 218. Las religiones como poemas. — 219. Interpretación de Plotino. La poesía está en todas partes.

217

Supongamos ahora a un católico corriente, de esos que creen sin averiguar, o sea educado para comulgar con ruedas de molino. Este se niega a escalpelar con su razón en el asunto y acepta sólo como hechos las conquistas científicas, sin relacionarlas con la idea de la existencia de Dios; no les concede el derecho de dar por alterado lo que él da por establecido, porque así se lo enseñaron y, por una sutilísima maniobra, la religión le prohibió auscultar. Es un convicto de que el conocimiento de Dios es inalcanzable, pero a la vez, en homenaje a la grandeza del mito, reconoce que es lo único dotado del atributo de impenetrabilidad, pues todo lo demás lo puede alcanzar su inteligencia, ya que aquello que hoy no se explica se lo explicará mañana. Si este católico es un poeta, está obligado a admitir que la

poesía también es indefinible, incognoscible en su esencia, y como no puede haber dos o más cosas que no puedan ser explicadas, so pena de admitirse una pluralidad de dioses, podría aquél confesarse que Dios no existe. Lo único que no puede aceptar es la inexistencia de la poesía, con riesgo de negarse a sí mismo, lo que sería absurdo.

Desde luego, insiste en que la incognoscibilidad absoluta es única, pero funde aquellos valores: la poesía es Dios mismo. Mas ya él, en representación de todas las religiones ha afirmado que eso dotado del atributo de incognoscibilidad ha creado el cielo, la tierra, el aire, y cuanto hay en ellos, incluso el hombre. ¿Puede la poesía crear mundos, hombres, vida, materialmente hablando? No; entonces la poesía es un efecto de la divinidad, una emanación o hechura del Supremo Hacedor, los poetas sus transmisores y los demás mortales sus beneficiarios. Y si es así, ¿cómo es que no podemos definirla? Cuanto Dios hace y pone a nuestro servicio es cognoscible, porque si no lo fuera sería igual a él mismo, lo que también es absurdo.

Los católicos, en último término, hacen poemas creyendo servir a Dios, pero en realidad sólo sirven a la poesía, que no es Dios ni puede crear mundos, ni hacer hombres, ni regir sus actos, ni privarlos de la vida, ni conservársela. La poesía es algo menos de lo que entendemos por Dios, de lo que quisiéramos que fuera, pero es mucho más que él porque Dios no existe, o sólo es la imagen soñada de lo que quisiéramos más poderoso y perfecto.

218

Lo dicho exegetiza de consuno la génesis de las religiones. Estas son meras obras poéticas, unas, como

el budismo, sutil, espirituosamente concebidas; otras, como el cristianismo, con una precisión de formas externas de veras admirable. Sus fundadores, Gautama, Jesús, etc., fueron poetas de portentosa inspiración que redujeron la poesía a reglas de moral, de la misma manera que más tarde se la redujo a ritmos y ahora nosotros la reducimos a imágenes. Al sentirse embriagados, cálidos, imbuídos del soplo creador, trataron de verificar si había algo más allá, que era aquello en cuyo nombre hablaban, y a eso unos lo nominaron Dios, otros Nirvana, pero sólo era la poesía. Entonces hablaron de revelación, de modo que ésta no era sino otro apodo de la inspiración [106]. Sus prédicas, sus sermones de la montaña y la selva, eran los versos de aquellos hombres. La humanidad niña que los escuchara, arrobada por la magia de la poesía como cualquiera que en nuestro tiempo lee a Hölderlin, por ejemplo, se dedicó a adorarlos, como nosotros adoraríamos al autor del *Hyperion,* si viviéramos en el estado de inocencia de nuestros antepasados. Quienes codificaron la doctrina de las religiones, metiéndolas en Biblias, Tripitakas y demás escrituras que de ellas hay, quienes inventaron los mitos, el Espíritu Santo, el Bodhisattva, etc., fueron a su vez excelentes poetas. Si la civilización no se hubiera hecho carne en nosotros, podríamos, por nuestra parte, pensar que las *Rimas* son el libro o códice de una religión, por ciertos menos vasta, pero religión al cabo, la religión del amor, cuyo profeta fué Petrarca y cuyo mito fué Laura. Dios no es ni siquiera la poesía, toda la poesía, Dios es sólo una metáfora, la más feliz de cuantas metáforas se ha hecho hasta hoy; toda religión no es

106. Siguiendo la corriente de enojo con la palabra *inspiración*, la negué, a mi vez, en *Actitud de los Años*, y sostuve que la fuerza motriz del poeta se llama *revelación*. Pero es indudable que se trata de la misma cosa. Quien lea esas páginas advertirá allí un simple malabarismo, destinado a hacer una trampa, creo que sin conseguirlo.

sino un poema; apóstol o poeta es lo mismo. Shakespeare no es menos que Jesús, ni San Juan más que Walt Whitman o Paul Eluard. Unos produjeron leyes de moral; otros, situaciones dramáticas; aquellos ritmos de amor y pujanza; éstos, palabras con alas, metáforas.

219

Los griegos, cuando hablaban de Dios, parecían solamente aludir a la poesía. Claro está que no se referían a ella; pero quienes la concebimos como un efecto, como una dimanación del ser universal, del ser de todos, podemos emplear sus mismas frases para situarla, sin variarles ni una tilde. Así este período del admirable Plotino:

Existe un Ser verdaderamente universal; el mundo que vemos no es sino su imagen. Este Ser verdaderamente universal no está en nada, puesto que nada ha precedido su existencia. Lo que es posterior a este Ser universal, debe, para existir, estar en él puesto que depende de él y sin él no podría subsistir ni moverse. No se ponga nuestro mundo en ese Ser verdaderamente universal como en un lugar, si se entiende por lugar el límite del cuerpo, continente en tanto que contiene, o bien un espacio que tenía antes y tiene aún por naturaleza el ser el vacío; pero concíbase que el fundamento sobre el cual reposa nuestro mundo está en el Ser que existe en todas partes y que lo contiene; represéntese su relación únicamente por el espíritu, apartando toda denominación de lugar. En efecto, cuando se habla de lugar, es únicamente por relación a nuestro mundo visible, pero el Ser universal, siendo primero y poseyendo la existencia verdadera, no tiene necesidad de ser en un lugar ni en nada por el estilo. Siendo universal, no podría defraudarse a sí mismo; se llena él mismo, es igual

a sí mismo, es donde está lo universal, puesto que él mismo es lo universal. Lo que está edificado sobre lo universal, siendo otro que él, participa de él y se acerca a él, recibe de él su fuerza, no porque lo comparta sino porque lo encuentra en sí y se acerca a él, puesto que el Ser universal no está fuera de sí mismo, pues es imposible que el Ser sea en el no ser; al contrario, es el no ser el que debe subsistir en el Ser y en consecuencia unirse al Ser total. Lo universal, repetimos, no podría separarse de él mismo, y si se dice que está en todas partes, es en el sentido de que él está en el Ser, es decir en él mismo. No es asombroso que lo que está en todas partes, esté en el Ser y en él mismo, pues lo que está en todas partes está en Uno[107].

Cuanto he escrito sobre la esencia de la poesía podía haberlo expresado con las mismas palabras de Plotino, que acaban de leerse. Y no hay para qué repetir que lo dicho sobre la función del poeta como intérprete del alma universal debe entenderse en el mismo sentido. No es Dios, es sólo la poesía lo que está en todas partes.

---

107. PLOTIN. – *Les Enneades*, tome II. (Traduction de M. N. Bouillet).

V

220. La vida en poesía. De la Tour du Pin.

220

¿No es significativo por muchos visos, no es sindrómico que al cabo de los siglos, a los 1938 años de la era cristiana, un poeta católico precisamente proclame la poesía como una forma de vida, un simple método de existencia? Patrice de la Tour du Pin lo pregona así en *La Vie recluse en poésie,* libro que es mera parte de una vastísima biblia poética, una "suma de poesía", como él dice, proyectada en diecisiete tomos, de los cuales ha publicado seis, envergadura grandiosa que aun pareciéndonos desproporcionada para una juventud de veinticinco años, desearíamos ver realizada en la medida de su enorme concepción.

Sigámosle un momento:

Es preciso ir más lejos con un poco de cordura, para que nada se detenga al final del poeta; su movimiento

se inscribe en un movimiento más grande, lo mismo que se reagarra a los anteriores y prepara los siguientes; el mito ha modificado lentamente el corazón del hombre, él imanta los cantos por venir, pues el goce del espíritu no está en recordarlo ni menos en darle vida un instante, sino en hacerlo entrar en la línea de los otros; debe tenderse más lejos, hacia una reunión de todos esos cantos que vienen del hombre y van hacia un placer diferente, pero para la construcción de un solo edificio del que sean partes cada instante y cada palabra; todo ello para que un placer pasado no se pierda y nutra la esperanza del conjunto, pues querríamos volver un día a una obra conteniendo todas las corrientes, y aun en ese momento saber que nada está terminado; no habremos recorrido el primer estado cuando el segundo vaya a abrirse; ¿que he dejado la línea de los placeres?, yo los prolongo, yo alimento la ambición, el orgullo, me doy un polo de atracción hacia el que pueden tender todos los azares, veo de lejos como una unidad movediza, un universo cuyos límites aparentes son los del Poema, siendo los otros desconocidos, como los del hombre: una Suma de Poesía.

¿He estorbado el descubrimiento, el vagabundaje, la búsqueda? No he hablado de preparar cuadros, de establecer las divisiones de esta Suma; no me interesa definir la poesía, incluirla en una fórmula, pues si algunos lo han intentado y yo mismo lo hice antaño, he debido abandonar esas tentativas para no malograr el placer de cantar; quisiera poner la precisión en otra cosa, en el orden de la suma y el equilibrio de las partes, y no según reglas fijas, según las leyes formales de la belleza, sino según la construcción y el movimiento del hombre; ninguna tentativa en poesía podría hallarse segura ante la conciencia crítica; si se trata los más raros estados de crisis, de enfermedades, de pasajeras rebeliones, se aparta un poco del ritmo natural; despre-

ciar los entusiasmos en que no interviene la inteligencia, es destruir al hombre desde lo alto de una inteligencia que ya no está en poesía; he ahí un método que suprime ciertamente una parte de vuestra suma; el único placer a prohibir en el canto es aquel que está en sentido contrario al canto; y nosotros no fundamos una escuela de poesía.

Si bien sentimos su peligro y su sinsabor, nos dejamos arrastrar a escribir una historia imaginaria, una moral y una metafísica reservadas para las criaturas de poesía; vuelvo a hallar esos obscuros libros que nunca fueron terminados y contienen muchos elementos para juzgar al hombre y muy poco para elevar la poesía; haría falta mantener ciertos pasajes, no obstante su ridículo y su puerilidad, para que todas las venturas quedasen inscriptas; las que hemos retenido no son quizás menos pueriles o más seguras; es preciso no tomarnos a lo trágico; todo esto es bien grave para el juego, bien malsano para una confesión y bien ostentatorio para la vida interior, que sería mejor conservar escondida.

Por el trozo transcripto, que he traducido conservándole su acento original, se habrá advertido una suerte de tartamudeo, una cierta torpeza expresiva, perceptibles desde la primera página hasta la última del libro. Esa bruma, esa neblina del lenguaje, parece ser característica en los poetas católicos. Ellos también, y a su manera, facturan una poesía oculta, más que difícil. Sus ideas, como sus imágenes, no son difíciles, pero sí salen envueltas en una atmósfera que se diría es un vaho, una nebulosidad. Por eso mismo se acercan mucho a la mejor meta poética. Nietzsche sabía muy bien que así debe ser y jamás negó el esfuerzo que exige la comprensión de la poesía: *Las ideas verdaderas, en los verdaderos poetas, están siempre veladas como las egipcias: sólo el ojo profundo del pensamiento mira libremente por encima del velo. Las ideas de los poetas no valen*

tanto, en término medio, sino por el aire que tienen: es que es preciso pagar también el velo y la propia curiosidad [108].

Aunque de la Tour du Pin haga confluir sus lucubraciones en la idea de Dios, es indudable, y allí reside su originalidad, que imagina su sistema no como una vida recluída en religión sino como una *vida en poesía.* Es la vuelta a lo anterior a las religiones, pero en una anagogía que finalmente destruye, quiéralo o no, reconózcalo o no, la idea Dios y deja erguida la idea Poesía.

¡Oh, poetas católicos, que creen ser católicos cuando en realidad sólo son poetas! Como los otros, ellos son también operarios de lo oculto. Pero no sólo les ocurre esto a los poetas; les ocurre también a los filósofos. La lectura del libro de Raisa y Jacques Maritain, *Situation de la Poésie,* en la parte correspondiente a Jacques, me ha dejado la impresión de que Jacques Maritain, no obstante su confesión católica y el encendimiento religioso de muchas de sus páginas, no cree en Dios: en lo que cree es en la poesía.

---

108. FRIEDRICH NIETZSCHE. – *Le voyageur et son ombre.* Traduction de Henri Albert.

UNDECIMA PARTE

DIAGNOSIS DE LA POESIA SOCIAL

I

221. El Poeta y el mundo. — 222. Inutilidad de la poesía. — 223. Poesía, ser. — 224. Autonomía de comando.

221

Es una discusión sin treguas la del poeta como parte del mundo, o mejor, de la humanidad. ¿Puede permanecer indiferente ante sus problemas? He ahí la inquisición que se hace siempre. Han intervenido en las averiguaciones poetas, filósofos, políticos, críticos, y todo lo que sabemos de su congreso es que hay dos polos de inducción entre los cuales la obra sigue produciéndose: unos propugnan la famosa teoría del "arte por el arte", otros la de ponerlo al servicio del pueblo. Las dos posiciones son falsas respecto a la poesía, si bien alguna de ellas, o ambas, pudieran no serlo respecto a la literatura, al arte de la palabra o expresión de ideas, a las otras artes, a todo sedimento de inteligencia. Recientemente, los católicos han introducido una cuña entre esas polaridades de la simpatía, proponiendo, por plu-

ma de Maritain, que se ponga las creaciones del espíritu al servicio divino. No haría examen de esta antífona y aquellas cantatas si ellas no inmiscuyesen a la poesía en las clasificaciones generales del arte, pero como la envuelven, salgo a mi vez de los límites que me había trazado y digo: no son sensatos ni un "arte por el arte", ni un "arte para el pueblo", ni un "arte hacia Dios"; sólo vale el arte por el hombre, o para él, pero para el individuo verdadero, hasta ahora falseado.

222

El yerro de todos procede del hecho de que la poesía no ha sido bien clasificada hasta hoy y menos aún definida. Lo primero como resultado de lo segundo. Hablar de las artes involucrando en ellas a la poesía es una equivocación que, además, conduce a equívocos, o sea a confusiones indecentes. Las artes y muchas otras cosas son precisables por su finalidad u objeto; la pintura tiene por objeto no imitar las cosas sino el volver a presentarlas en un solo plano, tal como la entendió Cezanne cuando dijo: "No he tratado de imitar a la Naturaleza sino de representarla"; de igual manera, el objeto de la escultura es el de representarla en todas sus dimensiones; el de la arquitectura consiste en guarecer a los hombres; el automóvil sirve para vencer las distancias, y el traje para ponernos a cubierto de la intemperie; el fin de la literatura es expresar ideas o sentimientos en acción, y el amor tiene varios: la amistad, la procreación, el placer. La poesía no tiene objeto práctico inmediato sobre la tierra. En eso se asemeja al hombre, pues éste tampoco lo tiene, o ¿cuál es el objeto del hombre? También es similar a la vida, que asimismo está horra de él, porque ¿cuál es el objeto de la vida? Yo he dicho en alguna parte que el objeto de la

vida es la muerte, pero tal aserto no es sino una sutileza, pues la segunda sólo es revés de la primera, u otra faz suya, en cuyo caso es un solo todo. Y esto no sólo se desprende de la filosofía de los pesimistas sino es la conclusión a que arriban los más puros, los más desinteresados sondeadores de la metafísica [109]. Así pues, los hechos más grandes de cuya existencia tiene claro conocimiento el ser humano, carecen de objeto: el hombre mismo, la vida y la poesía.

Teorizantes modernos han llegado, con espanto de los espíritus apegados a las ideas tradicionales, a sostener que poesía y literatura son cosas distintas, géneros diferentes. Se quedaron cortos. La poesía no sólo no es literatura —aunque en la literatura puede haber poesía—, sino que ni siquiera es un arte. (El filósofo se ve obligado a repetirse en lo fundamental: esto está dicho en páginas atrás y acaso vuelva a aparecer en páginas adelante: ¡a los lápices se les saca punta varias veces!) La poesía es una creación, como la vida y el hombre, que también fueron creados, aunque quizás sólo por sí mismos, sin saberse para qué y sin que esto sea ponerse de lado de la teoría de la generación espontánea; mejor es decir que son concreciones. Asimismo, la poesía no es una invención del hombre, sino un hecho inmanente suyo, condición de su ser y ser por sí. Su importancia reside en que *es*, pues como lo dijo Shakespeare en frase de innecesaria traducción porque la entienden diciéndola en torpe inglés hasta los vagos que nada saben: "to be or not to be; that is the question".

Ella es un ser por sí y por sí incontingente, eterno, aunque pudiera desaparecer con el hombre, pero no po-

---

109. La vida es el comienzo de la muerte. La vida no existe sino por la muerte. La muerte es a la vez desenlace, comienzo, separación y reunión en uno mismo, todo junto. Por la muerte, la reducción se cumple.

NOVALIS. – *Fragments* (precedidos de *Les disciples a Sais*). Traduction de Maurice Maeterlinck.

drá desaparecer porque el hombre, a su vez, es eterno, pues se prolonga en los hijos, que son su manera de seguir siendo, de estar siendo. Ser por sí, la poesía no es hecha: es descubierta; es el descubrimiento de lo existente, pero desconocido o secreto. Sin embargo, hablamos a menudo de "hacerla", de "crearla"; mas estas palabras tienen un sentido relativo, especioso: llamamos creación al acontecimiento de hacer advertir su existencia por segundas personas, pues si su existencia no fuera advertida sería como que el hecho no existiera, como que no hubiera sido creado. Esto no lo alcanzaron los antiguos, los cuales, no obstante, con genial intuición, llamaron a la poesía solamente "poiesis", palabra griega que significa "hacer", "crear" [110].

224

Y bien, si la poesía no es, intrínsecamente, una creación del hombre, no pueden interesarle los problemas individuales de éste, que no conoce antes de ser y que cuando es y pudieran interesarle no le es posible hacer parte de su ser, precisamente porque ya íntegramente es. ¿Acaso podemos agregarnos un tercer ojo, acaso se nos puede remplazar el cerebro por una máquina o el de otra persona? Y aun si este segundo extremo fuese posible, aun si la ciencia lograra algún día realizar una

---

110. En las *Institutionum Poeticarum*, del olvidado seguidor de Horacio, Josepho Juvencio, encuentro una curiosa derivación del vocablo. Transcribo: "¿Qué es poesía? Si buscas el poder de la voz, y su sentido (potestamen), el nombre de poesía significa hacer o fingir, y poeta es el fingidor (fictor)", etc. Este concepto de ficción, o imitación, como dijera Aristóteles, que los antiguos tenían en cuanto al carácter de la poesía, es, no obstante, explicable: se basa en el sofisma de la existencia de Dios. Esos hombres creían que Dios lo había hecho todo y que como todo estaba ya hecho por él, cuanto los hombres hacían era sólo imitación de lo ya hecho. Pero si anulamos tal disparate, surge la diferencia, establecida y aceptada hoy por todos, entre imitar y hacer; rigoristamente, hoy, quien hace, crea.

transmutación o canje total de masas encefálicas, este órgano es tan esencial del hombre, que podríamos decir que ese cerebro no sería suyo aun si ya fuera suyo, y por lo tanto ese hombre sería distinto del que fué.

He aquí el fidedigno planteo del problema.

La poesía es un hecho dentro del hombre, aunque no se exteriorice y por supuesto aun antes de ser exteriorizado, pero existe sólo si éste existe, aunque no la cree, como ocurre con sus órganos o su sangre, que tampoco crea y sin embargo forman parte de él. Sólo si la poesía fuera parte dependiente suya podría gobernarla y dirigirla, según gobierna sus piernas y dirige su inteligencia. Los poetas deben renunciar a dirigir a la poesía y, más bien, aceptar que la poesía los dirija a ellos.

II

225. ¿Puede el poeta substraerse a su medio? — 226. Procederes de la política y la poesía. — 227. ¿Poesía social?

225

A las preguntas de si el poeta debe interesarse por los problemas de su contorno ha de responderse sin vacilar que ni siquiera pueden serle planteados, porque el tomar cuenta de ellos es atributo de sus facultades mentales y somáticas, y ni la inteligencia ni el cuerpo intervienen en la poesía sino para constatar su existencia después de haber sido transcripta. El hombre, cargado de injusticias, dolores e incertidumbres, implora como una Magdalena a la poesía y ella cual Jesús le responde: "noli me tangere". ¡Hay que dejarla sola!

Ya se oye un coro de protestas: "Ah, ¿entonces la poesía es indiferencia, inhumanidad, está deshumanida?" Torpe demanda. La indolencia supone pecado, delata complicidad; es un miserable quien no alivia el dolor que contempla, es criminal el rico que no com-

parte su fortuna con el pobre hasta hacerse pobre él mismo, para que todos seamos ricos un día. Pero la poesía no ve las urgencias de la vida humana, y no porque no quiera verlas, sino porque no tiene el don de verlas; es ciega, y tanto que de otro modo no se explicaría que la poesía, como a veces ocurre, estuviera al servicio de las malas causas, y tanto que de otro modo no se explicaría que hubiese también poesía en el vicio, la abyección y el canallismo.

226

Acerquémonos a lo inmediato, materialicemos estas meditaciones en aras de una pronta estimación de los nuevos e insospechados datos que aportamos al examen de este diablillo, de este homúnculo de la poesía.

La política es el arte de gobernar y el gobierno es una ciencia cuyo objeto, en teoría, debe ser la felicidad social. Todo lo atañedero a la política se lo advierte en hechos dados, se lo considera y soluciona de este o aquel modo, mas estas soluciones son deducidas, trabajadas sobre el material proporcionado por las mismas necesidades; las soluciones políticas no son creadas y justamente cuando no son estrictamente realistas sabemos que son inocuas, inoperantes. La poesía, en cambio, hace creaciones, crea; sus obras son criaturas, seres nuevos en el mundo del espíritu, y por lo tanto independientes o ajenos a la realidad, que la política explota. Los hechos de ésta son acondicionamientos de la realidad; los de aquélla marginales, puros en sí mismos, pero sedentarios respecto a su formación en el hombre; accionando el elasticismo de un vocablo privativo de la fisiología, diremos que los de la poesía son hechos vegetativos.

227

La obra social, mera instancia de la política, debe forzosamente ser dirigida por la inteligencia, antena con que se capta las necesidades del hombre; es una cuestión de conciencia, de la conciencia común y externa. La poesía se presenta en el interior del ser, en algo que hemos debido reconocer como una segunda conciencia, independiente de aquélla, y lógicamente debe ser ajena a fines que no sean determinados por ella misma. No se puede concebir una poesía dirigida. Malgrado los afanes sectarios, resulta muy sintomático que ese astro de la política universal moderna, León Trotski, calificado como el crítico más agudo de la literatura comunista, al menos de la procesada en torno a los primeros pasos de la revolución, haya negado la posibilidad de un arte proletario, reconociendo la subconsciencia del proceso creador. ¿Pues qué es este su decir?: *La relación de variación entre la forma y el contenido (y por contenido debe entenderse no sólo el tema sino todo el complejo viviente de los sentimientos y del curso de los pensamientos que buscan la expresión artística) se determina porque la nueva forma se descubre, anuncia y desenvuelve bajo la presión de la urgencia interior de las exigencias psicológico-colectivas que tienen sus raíces sociales en toda la psicología humana*[111]. Mas en poesía no se trata de la subconsciencia sino, lo repito, de una segunda conciencia, una conciencia lateral; doble razón para no creer en la posibilidad de una poesía social.

Esto no significa, en modo alguno, menoscabo de la importancia de la cosa social, no es soslayarla ni asumir

111. LEON TROTSKI. – Obra citada.

frente a ella una actitud peyorativa. (Me cortaría las manos antes de escribir con aviesa intención una sola línea contra las ideas de cualquiera de las doctrinas de extrema izquierda, a una de las cuales soy adicto desde que tengo uso de razón.) Es nada más que cocer las cosas en su punto. Para servir a las ideas de justicia y bienestar humano, para servir al hombre en cuanto ente ostensible y tangible, para servir a su causa externa, ahí está la literatura, y más particularmente la literatura política; para servir a su causa invisible, impalpable y sólo presentible, para servir a su yo vegetativo o sedentario, a su segundo yo, está la poesía. Se trata apenas de deslindar posiciones y, más exactamente dicho, de discriminar funciones. La naturaleza nos da en esto una lección: el estómago digiere los alimentos y las piernas caminan; a estos órganos no les está permitido realizar la gestión del cerebro, y cuando ocurre, que sólo retóricamente ocurre, en virtud de un tropo, decimos de los sinvergüenzas, que piensan con el estómago y de los brutos, que lo hacen con los pies.

III

228. Los poetas no se improvisan. — 229. Barreras entre la poesía y la política. — 230. Libertad del arte exigida por políticos.

228

La literatura es trabajo de especialización; la poesía más que eso: es un don de nacimiento. Los buenos escritores, por más talento que tengan, no se improvisan; los poetas, menos aún. Novalis decía: *Hay en nosotros un sentido especial para la poesía, una disposición poética. La poesía es absolutamente personal y por lo tanto indestructible e indefinible. Quien no conoce y no siente directamente la poesía, jamás podrá tener noción de ella. Está a mil leguas del arte de hablar* [112].

La misma experiencia ha demostrado, entre los socialistas, la absurdidad de una poesía de clase, dando la razón a Trotski, por haber dicho, frente a las realizacio-

112. NOVALIS. – *Journal intime*, suivi des *Hymnes a la Nuit* et de *Fragments inedits*. Traduction de G. Claretie et S. Joachim-Chaigneau.

nes iniciales de la literatura comunista que eran "obras literarias de proletarios de talento, pero no literatura proletaria". En su minucioso libro *La literatura rusa de la época revolucionaria,* Viacheslav Polonski, corrobora el auto del gran crítico: *Los versos revolucionarios escritos por los obreros ya en la época anterior a octubre, eran un hecho político, no literario: estimulaban no el avance de la literatura sino el de la revolución*[113].

229

Durante muchos años reinó en el partido comunista la moda de despreciar a los intelectuales. Esto era a causa de que, siendo todo intelectual un individualista, nunca han querido sacrificar sus gustos e intereses personales a las modalidades de la doctrina y los intereses del partido, y además para ponerse a tono con Lenin, de quien se sabe que habría dicho un día en que despertó con humor de hacer paradojas: *Somos unos buenos revolucionarios, pero no sé por qué nos hemos de sentir obligados a demostrar que nos hallamos a la altura de la cultura moderna. Yo tengo el valor de declararme* bárbaro. *No me siento capacitado para considerar como expresiones supremas del genio artístico las obras del expresionismo, el futurismo, el cubismo y otros ismos. No los entiendo y no me producen ningún placer.* Con eso especulan los enemigos de los intelectuales diciendo que si el re-creador del comunismo condenaba el arte moderno, el arte moderno debe ser malo. Y también sirvió para algo peor todavía, para que ciertos intelectuales, con la más sintomática ausencia de conciencia de clase, zahiriesen a la intelectualidad señalándola como nociva a la sociedad socialista. El error de unos y

113. Traducción de Andrés Nin.

otros es casi inverosímil, pues el dicho de Lenin es solamente favorable a quienes desean la no ingerencia del arte en la política e inversamente: si sus realizaciones no les placen, ¿para qué quieren que sirvan a su causa? Esto aparte: Lenin, ocupado, absorbido por los temas especiales de su genio, no habría tenido tiempo de refinar sus gustos pasándolos por un cedazo de lecturas contemporáneas; se quedó en sus clásicos, y por eso prefería Pushkin a Maiakovski, sin entender a éste. Claro, debía preferir al que entendía, amén de que si hubiera entendido al segundo habría seguido prefiriendo al primero, por la sencilla razón de que Pushkin se logró mejor que Maiakovski, conservadas y tenidas en cuenta las distancias de épocas y escuelas. Mérito más para añadir a la cuenta corriente de Lenin: a puro olfato, el maestro emitía acertadas opiniones literarias; era en eso, él, que en todo lo demás fué un superconsciente, un gran intuitivo.

Maiakovski es el mejor argumento contra una poesía social o dirigida, pues habiendo tenido un talento de primera agua, su obra es de segunda. Como la de todos los poetas de la revolución, después de todo[114]. Pero

---

114. A Lila Guerrero, una mujer de la nueva Argentina, espíritu de excepción por sus pasiones elevadas y la sutilísima inteligencia con que las sirve, debe el mundo de habla castellana la primera traducción masiva de Vladimiro Maiacovski.

Durante años y años hemos vivido alimentando la esperanza de que se nos hiciera conocer al famoso poeta soviético. La versión, bien fragmentaria por cierto, de poemas suyos, aparecida en alguna revista francesa, avivó nuestras ansias. Pero más aún nos las excitaba el lenguaje encendido, fervoroso y trémulo, como de alucinados o poseídos, con que los comunistas han hablado siempre del cantor de la revolución.

Para ellos, no sólo Pushkin, considerado como el primero de los poetas rusos, sino Homero, Dante o Shakespeare, resultan pequeños si se les compara con Maiacovski. Muchas veces quisimos no tomar en serio tales loas, atribuyéndolas a sectarismos más políticos que literarios, pero por muy diversas razones acabamos convenciéndonos de la sinceridad con que se las hace. Era preciso aguardar una oportunidad, que algún día llegaría, en que un más cabal conocimiento de la obra nos permitiese formar una opinión propia y directa del poeta.

Fué Maiacovski, sin duda, un alma superior, hermana de las más nobles que ha conocido el mundo. Durante los 34 años que alcanzó su existencia vivió en

adviértase que hemos estado hablando de "intelectualidad" y de "arte". Ni la una ni la otra tienen nada que ver con la poesía. Mas si entre aquéllas y la cosa social había tantas barreras, con mayor motivo debe haberlas con la tercera.

230

Los partidarios de una literatura clasista, en cuya rutinaria generalización se moviese una poesía de clase, nunca fueron tan lógicos como para percatarse de que giraban en torno a un círculo vicioso. El citado libro de Polonski empieza con estas palabras: *Antes del período proletario de nuestra historia, la literatura rusa fué obra de la intelectualidad*"; la de después, pregunto yo, ¿acaso no lo es también? Si los proletarios —usando el término en su sentido más restrictivo y ceñido de: obreros y campesinos— se vuelven literatos o pensadores, quedan de hecho convertidos en intelectuales, pues la literatura y todas las ramas de la filosofía son producciones de la inteligencia. Tales proletarios son inte-

---

él sin apagarse un solo instante la llama del genio. Llegó en plena juventud a una absoluta madurez intelectual y paladeó, como pocos a su edad, los encantos del triunfo con sus correlativas amarguras—, habiendo, acaso como ningún otro, vivido su gloria: tras el éxito de la revolución, a la que dió su sangre y su esfuerzo, quedó automáticamente consagrado como el aeda oficial del comunismo y el partido le facilitó los medios necesarios para que recorriera toda Rusia recitando sus estrofas y conferenciando sobre los temas de su predilección.

Era hermoso y alto, de casi dos metros, gigantesco —un "dios de carne", lo llama Lila Guerrero—; declamaba estupendamente, y así despertaba la razonable admiración de los hombres y el fogoso amor de las mujeres. Por último, para disputar a los dioses el honor de disponer de su vida, se la quitó él mismo en 1930, disparándose un tiro en el corazón. Esto centuplicó su valor, a los ojos de sus admiradores, que empezaron a crear en torno suyo un halo de leyenda. Y desde entonces hay una como mitología de Maiacovski, más pronunciada en el extranjero, en las lenguas a las que no se le ha traducido.

El tiempo ha de ir centrando su figura, midiendo su tamaño auténtico. Todavía se está un poco a su respecto en un ambiente de mito. El mismo estudio con que la traductora ha precedido su difícil y bien logrado trabajo, hace vivir a los lectores, quizás sin proponérselo y sólo por efecto de su contagiosa efusión,

lectuales, aun cuando sólo escriban o piensen esporádicamente: lo son en el momento de poner a prueba su intelecto, para recuperar su sitio en el proletariado en el instante de emplear su martillo o su hoz.

Fuera de eso, si por un lado la poesía conculca su más inviolable esencia sometiéndose voluntariamente a las influencias de la política, la política se aparta de su línea favoreciendo la sumisión de la poesía. Sólo un espíritu de anchura espiritual tan vasta, al menos para enjuiciar la literatura, como Trotski, pudo haber pretendido poner frenos —y lástima que haya sido en vano— a las pretensiones expansivas de la política sobre el arte. *El método marxista* —dice en su fértil libro citado— *da la posibilidad de juzgar de las condiciones del desarrollo de lo nuevo, de seguir todas sus variaciones y cambios y de poder señalar, después de estudiar críticamente los rumbos que debe seguir el arte,*

---

en un ámbito apropiado a las devociones incondicionales. De ahí que el poeta pudiera resultar perjudicado ante la estimación de los catadores superficiales. Se espera una grandeza, que en realidad existe, pero que no son aptos para captar sino los avezados en las prácticas del desbastamiento o del desbroce, quienes saben descubrir una madera preciosa por entre la maraña de tupido bosque o poseen una suerte de rayos X en la mirada para el atisbo de las capas más profundas del arte. Pues la poesía, en Maiacovski, desde luego de la más alta calidad, se halla escondida, como la perla en el fondo de la concha, entre el fárrago de los intereses circunstanciales de la política, a los que Vladimiro sacrificó, por amor a la humanidad, los intereses permanentes de la poesía. Por ello, como hombres, le debemos agradecimiento, mas, como poetas, no nos es posible silenciar sus pecados.

Su pensamiento es a menudo difuso o dilatado: los renglones o versos transcurren copiosamente sin dignidad artística, a veces durante páginas enteras, para ennoblecerse, eso sí, de repente, con una imagen prodigiosa o una emoción finísima. Tiene apelaciones al mal gusto, como el empleo de vocablos groseros, a los cuales jamás hemos de reconocer ciudadanía poética y son frecuentes, casi constantes, sus caídas en el tono chabacano de los discursos de esquina o en la retórica ramplona de los editoriales de diarios socialistas.

Al sincerarse consigo mismo en la intimidad, acaso se daba él cuenta de estas cojeras, pero debía recurrir a ellas para lograr ser entendido por el pueblo, inexperto siempre en captación de quintaesencias. Y asimismo, los capitanes del movimiento le reprochaban exceso de modernidad o refinamiento. Por haberse propuesto poner lo poético al servicio de lo social, el material con que debió trabajar de preferencia fué la vulgaridad. Y en eso, aunque no lo confesó, se ve cómo fué de grande su abnegación y de doloroso su sacrificio.

cuál es el más cultural..., pero nada más. El arte debe emprender por sí solo el camino que haya elegido. El partido es el guía del proletariado, pero no del proceso histórico. Hay terrenos en los que el partido dirige autoritaria e inmediatamente; otros en que sólo inspecciona y mejora; otros en que sólo mejora, y por último, otros en los que únicamente orienta. El terreno artístico no es campo en que el partido está llamado a mandar.

Mas, ¿cómo negarle cualidades de poeta excelso? Para reconocérselas no hay más que entrar en la selva de su obra (12 tomos de un término medio de 400 páginas cada uno) provistos con una hacha para desgajar las ramas innecesarias y apartar la hojarasca abundante. El saldo es un árbol fastuoso; un ropaje, aunque muy salpicado de Whitman, antes de él nunca visto; una poesía llena de impurezas, es verdad, pero que ha dejado a nuestro tiempo preñado de resonancias.

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD
CUZCO

IV

231. El poeta, instrumento de la expresión universal. Animal quintaesenciado.

231

Al revelar la "naturaleza del poeta", hemos declarado, sin embargo, que éste es un instrumento de la expresión universal. ¿No hay una antinomia entre el individualismo que se le reconoce y la universalidad de voz que se le confiere? No la hay, porque el poeta es instrumento del universo sólo en aquello que el universo tiene sin saberlo y que por ende no puede comunicar directamente, una suerte de sutilidad del ser universal, encarnada en el ser particular de aquél. El mecanismo de este proceso es tan decantado que, por momentos, su meditación hace concebir al filósofo el temor de internarse en las regiones de la locura. No obstante, habrá que explicarlo.

El hombre corriente, el hombre de la calle, el hombre de todos los días, por apegado que sea a las realidades materiales, por pétreo que sea en punto a delicadezas

del espíritu, por patán y torpe que sea, siempre tiene una zona, mínima es cierto, de contenido imponderable e inmensurable que, no pudiendo expresar por sí mismo, deja escapar para que recoja en su seno el ser universal, el cosmos. Esto es lo que el poeta dice, esto lo que forma la estructura de su lenguaje. Por eso sostengo que su lenguaje no es el común. Y ahora se comprenderá mejor el valor de la definición de la poesía por Jacob: *El hombre pierde a cada instante los sentimientos humanos de su expresión; la poesía se los devuelve.* Aunque quizás el propio Jacob no haya querido decir tanto ni sospechado que una interpretación de su frase diera semejante provecho. Pero ya dije que su definición es la de un poeta. Otro tanto dió a entender Novalis cuando afirmó que *la poesía convierte la esencia extraña en esencia propia*[115].

Y así, como cualquiera que no hallando obstáculos al subir por una escalera arriba al último peldaño, llego a rezar esta sentencia: el poeta es un auténtico animal, un hiperanimal, puesto que recibe y proyecta, haciéndolo grande, cual todo lo que se junta, lo infinitésimo del espíritu de todos los demás. Es pues un animal quintaesenciado, ¡nada de considerarlo un dios!

---

115. NOVALIS. – *Fragments* (precedidos de *Les disciples á Sais*). Traduction de Maurice Maeterlinck.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CUZCO
TESORERIA

V

232. Transferencia de la emoción social. — 233. Poesía social abstracta: poesía de reflejo. — 234. Ley de la abstracción poética. — 235. Espejismo de la injusticia social. — 236. Nocividad de la política.

232

Todo lo escrito hasta aquí se reduce a esto: no es posible que haya una poesía "social", entendida a la manera de los políticos, porque quienes la quieren y la necesitan para fines proselitistas la quieren hecha con ideas. Mi negación no vale como novedad, pues ya lo dijo Mallarmé: *No es con ideas que se escriben los versos sino con palabras.* Quiso decir con metáforas, en cuanto éstas reflejan sentimientos más o menos abstractos y sutiles de las cosas o de los sentimientos mismos. Pero si el espectáculo exterior entusiasma al hombre, en cuyo interior vive el poeta, muy bien puede este entusiasmo devenir entusiasmo del poeta, sea dicho esto a pesar de la ladina sentencia de Valery, citada en cien y un libros, y que sólo se me antoja recurso para cu-

brirse por anticipado de ataques inminentes o finta destinada a disimular bajo ficción de serenidad la falta de calor: *El entusiasmo no es un estado de alma del escritor* [116].

En tal caso, es decir, caso de que al poeta lo contagien entusiasmos exteriores, funciona automáticamente un mecanismo semejante al descubierto (¿por Freud?) o bautizado por él con el nombre de "transferencia", mas en forma inversa: lo consciente se transforma en subconsciente, vaga en los profundos distritos del *ser* y, como la subconsciencia es tocaya de la conciencia poética, la proximidad se resuelve en imagen, de la misma manera que la influencia de un imán se ejerce sobre el objeto de acero que se le aproxima, sin tocarlo siquiera, hasta convertirlo en otro imán, o, si hace falta una locución más luminosa: como entre nube y tierra, que tampoco se juntan, se produce a veces la descarga del rayo. ¿Ha quedado aludida la exaltación? La poesía social, en postrera instancia, es obra de la exaltación.

233

El poema que así surge viene a tener la calidad de un acto reflejo. Las ideas del sujeto, formadas en su exterior, hallan resistencias en el lenguaje específico del poeta y no trascienden en calidad de ideas sino tornadas metaforismo. Pero las metáforas no pueden interesar como medios de propaganda porque, siendo como son expresión de la imagen de nuestras ideas y siendo su proceso de alquitaramiento delicado y complejo, exigen no sólo para su comprensibilidad sino para su gustación o paladeo antenas aguzadas y tenues en grado que la generalidad de los hombres no posee. De allí que

116. PAUL VALERY.—*Eupalinos ou l'Architecte.*

la poesía moderna, que ha sublimado la metáfora, sea antipopular. Y de allí igualmente que el resultado de la polarización de esas corrientes, la de la conciencia poética y la de la conciencia externa —consciencia llamaremos a aquélla para diferenciarla de ésta— sea una abstracción. ¿Se quiere un ejemplo de poesía social abstracta? He aquí uno muy característico:

BIOGRAFIA DE LA PALABRA REVOLUCION

Palabra que nació en un vómito de sangre
Palabra que el primero que la dijo se ahogó en ella
Palabra siempre puesta de pie
Palabra siempre puesta en marcha
Palabra contumaz en la modernidad
Palabra que se pronuncia con los puños
Palabra grande hasta salirse por los bordes del diccionario
Palabra de cariño fácil como una curva
Palabra de cuatro flechas disparadas hacia los puntos cardinales

Aquí queda desenraizada del olvido toda su anécdota

Sobre uno de los vértices más remotos del tiempo
los dolores humanos hicieron campo de concentración
Para emprender la ruta ¿hacia qué cielo?
cada uno según su intensidad tomó diverso carácter alfabético
y la palabra quedó escrita
R E V O L U C I O N
Luego el sol al pasar por tras ella para hundirse en la noche
encendió sus diez letras

R E V O L U C I O N
y fué el primer aviso luminoso del mundo.

Ahora está en el hombre igual que está el oxígeno en el agua
Campos ciudades mares cuentan con una población de sus ecos
Les ha sustraído espacio a los cuerpos que se dilatan
Tiene violencia y distinción de ola de viento
Entra en las almas con una sensualidad de arado

Cartel escrito en el claro de dos brazos erguidos
Alcémoslo con la vida

¿Qué es eso sino una abstracción? "Es un elogio de la revolución pura, de la revolución en sí, cualquiera sea la causa que la dicte", escribí en el prólogo de mi libro *Descripción del Cielo*. Mariátegui lo niega, afirmando que ni para la historia ni para la poesía existe la tal revolución pura, pues sólo hay revoluciones liberales, revoluciones socialistas, otras revoluciones [117]. Erró el amauta; no alcanzó a ver el matiz sólo adjetivo de la expresión; en realidad, ese poema es el encomio de la "revolución permanente", del deseo incesante de superación, triplicado de disconformismo y de protesta. Por el tiempo de habérselo escrito, no había formulado aún León Trotski su famosa teoría, lo cual da a aquél la elevada categoría de anticipación o presentimiento poético.

Se advertirá que en el poema no hay una sola línea delatora de las ideas sociales del autor; en atención a sus ausentes declaraciones, no se podría establecer si éste

117. JOSE CARLOS MARIATEGUI. – *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.*

es comunista, fascista o demócrata; la utilización del mismo —hipotesicemos—pudo ser hecha por las tropas rojas avanzando contra el Kremlin, los camisas negras en su marcha sobre Roma, las tropas de Franco al depredar ciudades y pillar campos: el poema en términos estrictos, panegiriza la insurrección de cualquier orden. Que jamás haya sido estimado por partidos o sectas de la derecha y sólo lo aplaudan, reproduzcan y aprendan de memoria, respectivamente, partidos, publicaciones y combatientes de la izquierda, es harina de otro costal: eso depende de un sentimiento subconsciente, verdaderamente consciente, de los pueblos: el concebir las revoluciones sólo como pasos hacia adelante.

234

Esto da pie, a lo sumo, para formular una ley: a mayor abstracción, mayor concreción del eco. En la poesía que diremos social, de semi inspiración periférica, no sucede lo que en la de inspiración profunda: en aquélla lo general triunfa sobre lo particular y mientras mayor sea su generalización tiene más probabilidades de perdurar; en ésta, lo personal, lo hondo, lo adherido a la carnadura misma del yo, es siempre lo mejor recibido: las obras en que los poetas entregan su intimidad son las más aseguradas contra el olvido.

235

Ultimamente, la contienda entre republicanos y fascistas españoles dió origen entre nosotros a libros, individuales o colectivos, de poetas que no vacilaron en proclamar su repudio de la iniquidad y la traición; hay en ellos algunas páginas hermosas, pero ¿se las recordará

en los años, cuando el resplandor siniestro se esfume? Nada quedará de todo eso.

A todo poeta lo malogra el espejismo de la llamada poesía revolucionaria, aunque desde su nacimiento haya bebido la leche de la revolución. Sus obras mejores son las que no tienen relación directa con el espectáculo social. Cualquier infiltración de lo exterior en su personalidad marca descensos en el termómetro de la calidad poética. La política interviene de nuevo para perturbar la claridad del juicio. A ciertas cosas las toma entre manos el interés social y las supervalora, aunque en sí mismas no tengan interés social. Me he propuesto hacer de este libro un examen objetivo de la poesía, es decir lo menos posible relacionado con las personas, y a este propósito obedece el anonimato de los poemas que ejemplifican el texto, pero debo presentar un caso concreto en apoyo de mis afirmaciones: lo haré con un muerto, a fin de disipar cualquier duda que pudiera tenerse sobre la objetividad, muchas veces imposible entre los vivos por el choque de los intereses profesionales o las discordias de sus personas: García Lorca. García Lorca no escribió poemas "sociales", pero habiendo sido inicuamente asesinado por los aniquiladores de su país, el izquierdismo político lo ha tomado de bandera y pretende imponerlo como un gran poeta. No lo fué; era un poeta considerable, sí, pero ¿un gran poeta? No lo son ni los mayores de España, Quevedo, Jorge Manrique, Garcilaso, Calderón, Lope, Fray Luis, los Argensola, Becquer, Antonio Machado, León Felipe, Rafael Alberti, y ni el propio Góngora. ¡Pero la propaganda política sabe emplearse a fondo!

236

En otra clase de ejemplos, puede citarse el de Louis

Aragon, en Francia, quien tenía todos los modales de un gran poeta antes de hacerle apóstrofes al mariscal Foch, y los de tantos jóvenes criollos, ya no jóvenes, de Perú, México, Chile y Cuba. El propio Trotski declara con su imperturbable claridad: *Desde la Bohemia, de la que procede, se ha elevado Maiakowski a creaciones de extraordinaria importancia. Pero la rama que asciende desde el tronco de su árbol es de naturaleza individual. El poeta se revela contra el ambiente de la vida cotidiana y contra la dependencia moral y material en que se desenvuelve su vida, y sobre todo su amor; sufre y arremete contra los señores de la vida que le arrebataron la mujer amada y se eleva hasta predecir e invocar a la revolución, que caerá como el rayo durante el fragor de la tormenta sobre aquella sociedad que privó de libertad a la individualidad de Maiakowski. Todo estudiado, es* La nube en calzoncillos, *un poema del amor incorpóreo, la obra más atrevida como creación poética y artística, y una esperanza de grandes triunfos de Maiakowski. Cuesta trabajo creer que una obra de tal fuerza intensiva e independencia de forma haya sido escrita por un muchacho que aun no ha cumplido veintitrés años. Sus* Guerra y Paz, Mysterium Buffo *y* 150.000.000 *son mucho más débiles, y lo son porque en ellos trató Maiakowski de abandonar su ruta individual, afanoso de moverse en el camino que se ha trazado la revolución* [118].

118. LEON TROTSKI. – Obra citada.

VI

237. Carácter extrínseco y temporal de la "poesía social". — 238. Carácter permanente y de almacenamiento de la poesía. — 239. Carácter auténtico y porvenir de la poesía social. — 240. Otra tragedia del poeta. — 241. El poeta en función del medio.

237

Por último, una poesía "social" es reverberada, no intrínseca; para ser lo segundo, debería estar hecha de lo esencial de los movimientos políticos; si marxista, las imágenes, sin cuya presencia no hay verso, deberían aludir a sus preceptos económicos, a la igualdad de clases, a los desmanes del capital, al materialismo histórico; si demócrata, a la universalidad del sufragio, a los derechos del hombre, al parlamentarismo; si fascista, a la voluntad preponderante de la autoridad, a la sumisión del individuo al estado, del estado al partido y del partido al líder, al derecho de conquista, etc. ¿Y no es verdad que poemas escritos con dichos materiales serían simplemente repugnantes? En rigor, nunca se los ha

hecho, no hay una poesía "social" o política, ni puede haberla.

Podrá argumentarse que la poesía "social" no sólo consiste en eso sino en la exhibición de los dolores del pueblo frente a las opresiones del poder y del privilegio, en la exaltación de lo humano, etc. La verdad es que eso puede ser ya la poesía misma, sin adjetivo, cuando se la siente de veras y se la logra con eficacia. Pero no es así como generalmente se entiende la poesía "social": ésta es imprecante, enfática... y tiene manchas en el traje, la camisa sucia, y no se baña; el mal gusto es la materia prima de su elaboración.

La poesía dicha social es refleja por cuanto causada por excitaciones no percibidas primariamente por la conciencia poética. Por ser refleja es inútil, inactiva. Como muestra, podría transcribirse la *Ubicación de Lenin*. Ese poema, uno de los que más carrera han hecho en su tipo, a más de haberlo iniciado en castellano, ha dado origen en América a una suerte de antipoesía, a un cúmulo de tildada "poesía revolucionaria" [119]. Se trata de una pieza en que abundan elementos de poesía pura, pero ayuna de propósios de propaganda, no hay en ella nada "social", en el sentido que suele darse a esta palabra. Al morir Vladimir Illitch Lenin, el autor sintió como que el mundo quedaba huérfano, porque hombres así son padres de todos nosotros.

---

119. Después de haber impregnado la idea francesa del matiz en América, musical y fecundamente, emprende Darío, en la dirección obtenida de esta manera, su poética elegante y funda el Modernismo. Después de haber avanzado la idea marxista, a través de *El Arte y la Vida Social*, inicia Alberto Hidalgo la poesía proletaria con *Envergadura del Anarquista* y *Ubicación de Lenin*, y su expansión poderosa desborda sobre el Continente. En ambos casos la transferencia del acento lírico es la expresión de ideas nacidas muy atrás. Unido a esta circunstancia va el hecho de que la hazaña poética se comprende casi siempre cuando ya su vivencia tiende a amortiguarse. Luego también, que después de elaborada una forma poética, se muestra flácida, al poco tiempo, en manos de continuadores y epígonos.

G. GONZALEZ Y CONTRERAS. – *Música y Poesía.*

Su herida filial fué un precipitante del lenguaje; el resultado: una explosión de imágenes. Pero un poema así ¿puede conquistarle adeptos al comunismo, puede siquiera aumentar el número de los admiradores del héroe? No, no pasará de hacer más querida la figura de Lenin a quienes ya lo quisieran por sus ideas.

238

No puede haber grandeza en una poesía social porque el entusiasmo que la determinaría —no hablemos de inspiración— se formaría en el tiempo presente, en lo inmediato, sería efecto de la realidad circundante, no tendría tradición de consciencia, aun dado que funcionara por obra de una transferencia a la conciencia poética. No cabe decir lo mismo de la poesía pura, de la poesía, en una palabra, porque el fondo, el depósito de su inspiración está hecho del material acumulado en siglos y por millones de hombres en los almacenes del alma múltiple y universal. Pero lo substantivo de una tal poesía social sería que fuese útil en grado eminente No siendo útil, no existe.

239

Mas si se piensa que el poeta es instrumento del ser universal en cuanto éste tiene de tenuidad inexpresable, resulta que cuanto más secreto, desinteresado e inasible es su verbo, más social es. La verdadera poesía social es esta emanación de lo profundo, en la forma que la profundidad emplea para revelar su existencia a la superficíe, lógica y momentáneamente obscura: mientras más profundo es el pozo de agua cristalina, más obscura se nos ofrece ésta y menos llegamos a contemplar el fon-

do de aquél, pero el agua es de veras transparente y clara en cuanto la poseemos, en cuanto la hacemos nuestra. El reproche que por ello se hace a la poesía, de estar vedada al gusto del pueblo, de las masas, es banal: ya vendrán tiempos en que muchos podrán captar el auténtico lenguaje de la poesía, hasta ahora irrevelado y misterioso para todos, incluso para los poetas, los cuales no hacen sino atisbos de poesía. ¿Qué importan un año, diez, un siglo, varios siglos, en un planeta cuya edad pasa de dos mil millones de años?

240

Conozco un poeta al que la vida le duele en el alma y en el cuerpo. La muerte ha llamado unas veces a su puerta y otras le ha arrebatado seres bien queridos. Todos los días pelea a puñaladas con la desventura.

Con pérfida coquetería, la incertidumbre del pan le pasea a menudo la calle.

El dolor es una de sus costumbres más firmes. Su bondad se ha fatigado ya y es tremendo y sin ayuda el combate que libra para impedir que los infortunios lo impulsen a hacerse un miserable. Finalmente ha llegado a vivir en carne propia el drama de ser padre de un hijo que no podrá llevar su nombre. Es, pues, todo él una herida.

Y bien, puede ponerse a llorar en verso sus amarguras, ahora que el mundo se desangra por un boquete de dos años de diámetro. ¿Es que sus penas valen algo comparadas con el padecimiento enorme de la tierra?

He ahí la tragedia del poeta, he ahí los interrogantes que se ve obligado a formularse ante el espectáculo terrible de esta hora.

Ese caso no es aislado. Es, más o menos, con mayor o menor profundidad de llagas, el de todo poeta. Quizás

también el de todo hombre. Pero en el poeta el sufrimiento es mayor a causa de que es más aguda, más fina su sensibilidad. Todo poeta es un hiperestésico; él es el individuo que más se parece al delirante melancólico, el que más próximo está de aquel estado del que Erasmo dijo no saber si es o no la sublimidad de la inteligencia.

241

Esto es plantear una vez más la vieja cuestión de si el poeta puede o no substraerse a su medio, a su tiempo, a los efectos de la convivencia universal. La mayoría de los filósofos de la poesía conviene en que a ésta le es nociva toda influencia del exterior, y en especial la influencia de los acontecimientos sociales, de lo colectivo, de los hechos cívicos, de las pasiones políticas, militares o religiosas que mueven a las masas. Antiguamente se daba el nombre de poesía épica a la que se alimentaba de esa temática, pero los estetas modernos tienen bien averiguado que ella no existe ni ha existido nunca. Era épica, pero no poesía. La épica puede y debe ser considerada como un género literario aparte, aunque el instrumento de su expresión sea el verso y aunque la poesía aparezca salpicada en sus episodios, como mezclada a su composición tonal. También la poesía se hace presente en muchos cuadros, en muchas sinfonías y aun en algunas realizaciones manuales, y sin embargo ni la pintura, ni la música, ni la artesanía son poesía.

Los críticos, por su parte, han comprobado en todas las épocas las declinaciones sufridas por los mejor dotados, por los más inspirados de entre los poetas cuando su estro —perdón por el uso de una palabra tan despresatigiada— se contagiaba de los entusiasmos multitudina-

rios. La influencia de la política en particular es nefasta, y por eso es simplemente estúpido hablar de una poesía dirigida. Por culpa suya, en la *Divina Comedia* no es poético el acento de muchos de sus tercetos. Las peores páginas de Víctor Hugo son las que escribió contra Napoleón III. En nuestros tiempos hemos visto malograrse definitivamente a un espíritu tan exquisito como Louis Aragón. Y si hemos de nombrar a gente más próxima a nosotros, diremos que las interferencias de la política en sus poemas y cierta evidente ausencia de intimismo han impedido a Pablo Neruda y a Rafael Alberti alcanzar el grado de pureza necesario para que se les pueda considerar los mejores poetas del idioma.

Los hombres de izquierda y, más concretamente dicho, los comunistas, han predicado en los últimos tiempos la necesidad de una poesía de clase.

Pero es absurdo pensar en la posibilidad de una poesía social. En general, ningún adjetivo le va ya bien, menos los de social o dirigida. Los mismos géneros de la preceptiva tradicional están liquidados: no hay más poesía épica, ni dramática, ni lírica. Es una sola. Y única.

Mas, si como por una parte, para que no se desvirtúe o corrompa la esencia misma de la poesía, el pavor de esta hora del mundo debe ser ajeno a ella, por otra ¿puede el poeta continuar cantando las preocupaciones de su intimidad, sean éstas de dolor o de belleza? La respuesta es sencilla.

El poeta sabe que la congoja del mundo es más grande que su propia congoja. Un nudo le oprime, naturalmente, la garganta. Nadie canta en estado de angustia. Debe quedarse mudo. Debe ser declarada por todos la huelga general de la poesía. Así, además, se cumpliría una elocuente protesta contra quienes provocaron esta horrible matanza. Al canto ha de remplazarlo el grito;

a la pluma, el fusil. La obligación de todo hombre en este momento es la de ser un combatiente. Y el poeta es un hombre. Como tal debe batirse, no como poeta. Y cuando haya triunfado la causa de la libertad podrá retornar a su esencia, a su razón de ser. Pero, otra vez por entero, sin interferencias. Así lo exige la pureza de la poesía.

CUZCO

DUODECIMA PARTE

EL YO, CLAVE DE TODO

I

242. Recapitulación de tesis. — 243. Obra de los yos. — 244. Carlo Suarés abre un camino nuevo.

242

Hondas son las discrepancias que este libro deja planteadas con la concepción corriente de la poesía. Haré un rápido recuento:

1ª La inspiración, única fuerza motriz del poeta, es ajena a él, a su persona física, en un sentido; es una fuerza cósmica, en la cual es mínima su propia participación, formada en el transcurso de los siglos y llegada a él en una como mecánica del recuerdo colectivo. Por lo tanto, el poeta es sólo instrumento de los residuos sentimentales, espirituales, de veras humanos, pero infinitésimos y sutiles, de todos los hombres; es sólo instrumento del Humano en Sí.

2ª Otro sentido, llamado tensión momentáneamente, es su agente y regulador, tanto en quienes transmiten la poesía como en quienes la reciben.

3ª El vehículo de la poesía no es la palabra sino en forma provisoria; por el contrario, su comunicación se ejerce en el silencio, sin gestos, sin sonidos, sin ademanes, por simple acción de presencia.

4ª Dentro de la provisoriedad de ese lenguaje, es preciso trabajar lo más posible por acercarse a la verdadera expresión silenciosa y presencial, disminuyendo cuanto se pueda la intervención de los restantes sentidos en el trámite de la poesía.

5ª Si hemos de llamar palabra al vehículo de la poesía, la palabra es muda, o mejor dicho se expresa en mudez; esa palabra es la interior, de la cual, sólo y apenas, es reflejo la palabra hablada.

6ª En ausencia o a falta de una versificación positiva y universal, y ante la varia y a veces opuesta morfología de las lenguas, la metáfora substituye a los anteriores conceptos de verso y recibe el nombre de "verso natural".

7ª Abolición del metro, de los ritmos externos e interiores y su secuela, la rima, del color de las voces y de la arquitectura gráfica fija, o sea la estrofa; lógicamente, juego libre del verso natural, con miras a suprimir más tarde los vocablos, el alfabeto mismo.

8ª En rigor, hay una técnica poética provisoria también, pero la poesía en sí carece de técnica; no puede tenerla. La poética misma es elevada a la categoría de poema.

9ª Es preciso concebir la poesía como un trabajo ontológico integral; como condensación del recuerdo colectivo, permanente y siempre rehaciéndose; como una emanación del ser universal, suma de las emanaciones del ser particular; como la verdadera Unidad, que por lo tanto está en todas partes; como los deístas conciben a Dios, pues éste, que no existe, sólo es una metáfora, la metáfora de nuestro sueño de la perfección, y no hay

nada más allá de la poesía, o sólo es poesía lo que se encuentra más allá de algo, más allá de todo.

Pero todo lo anterior está supeditado a un hecho fundamental: la conquista del yo. Porque el yo no es el yo. El primer crimen que el hombre cometió contra sí propio y, por ende, contra la sociedad, fué la inflación de un yo parasitario o postizo y de cuya explotación viven las religiones, la filosofía, la política, las artes, la poesía.

243

Sólo en los cultivadores de las ciencias se nota cierta honestidad al respecto: en ellos el yo ficticio sucumbe a los embates del yo auténtico, que no solamente es universal sino cósmico. El yo del sabio no le importa al mundo y él tampoco quiere que le importe. Cuando halla una verdad, como la verdad es más grande que su descubridor, ella devora a éste o por lo menos lo saca del primer plano y lo relega a uno secundario, si no en seguida, con el transcurso de los años. Copérnico estableció el movimiento de rotación de los astros y ahora muy pocos recuerdan su nombre; el hecho de que la tierra gire alrededor del sol forma parte del consenso universal, forma parte de su yo, pues ni siquiera podemos decir con exactitud que ese sea el sistema de Copérnico, siendo, como es, el sistema solar. Si él no nos hubiera comunicado esa verdad, tal verdad habría seguido existiendo sin que la conociéramos. Argüir que es el sistema solar descubierto por Copérnico es un juego de palabras carente de importancia, pues en este caso lo importante no es descubrir sino hacer, y si no lo hubiera descubierto Copérnico, otro lo habría descubierto, como agente del ser universal. Nada que deba

descubrirse, dejará de ser descubierto. Lo hecho es obra del yo verdadero, del yo del cosmos; lo descubierto, del yo ficticio, del yo del hombre, que no es tal, porque sólo es parte del yo total. Y yo digo, lectores míos, que la poesía está hecha, está haciéndose siempre, pero es preciso descubrirla en teoría, descubrirla teóricamente.

En las artes, y por eso la poesía ha sido considerada arte hasta hoy, sucede al revés: el yo prima sobre la acción. Nadie ignora quién es Leonardo ni quién Dante, pero muchos pueden no haber visto *La Cena* ni leído *La Divina Comedia*. La personalidad de esos varones, de esos *yo*, rebasa los límites de sus propias creaciones, lo cual no es absurdo sino una inmoralidad, porque el yo individual, sólo aparente, se ha atribuído las propiedades del cósmico, único real.

244

Pero no sólo se usurpa el yo cósmico sino el privado. Todo hombre se traiciona a sí mismo, tomando por su yo lo que le han dicho que es su yo, y no lo es. Es aquí donde se aprieta más el nudo gordiano del conocer. Y el primero, entre todos los hombres, que ha visto el problema del yo, o su farsa, aunque no lo haya derivado particularmente hacia la poesía, según lo hago yo, ha sido Carlo Suarés, filósofo egipcio de lengua francesa. Su libro *La Comédie Psychologique* paréceme contener la clave de este código, de este documento cifrado que viene ocultándonos su secreto de siglo en siglo y que es el ser humano.

Forzoso será seguirlo fielmente en el enunciado de su fecunda tesis, y lo haré, con riesgo de que se juzgue en exceso larga la transcripción. Pero cualquier extracto

podría ser traidor, además de que sería difícil hacerlo con la claridad y precisión con que Suarés entrega habitualmente su pensamiento. Traduzco íntegro su manifiesto, sólo amputándole las palabras y períodos circunstanciales. Quede, pues, adueñado casi por completo del capítulo siguiente.

II

245. Exposición de su tesis por Suarés. Negación del hombre-yo. — 246. Yo universal, yo total.

245

Llamamos conciencia individual a una conciencia que se percibe como entidad distinta. A esta entidad, consciente de sí, la llamamos yo. Uno de mis objetos es el de mostrar cómo la conciencia de sí emana únicamente de asociaciones realizadas por el agregado humano con los elementos que él se imagina que son él. La conciencia de sí es pues un sueño, un error. De este estado de conciencia decimos que es inconciente. El subconciente es en suma el yo. Del estado humano en el cual el "yo soy" o el "soy un yo" parecen poseer un cierto sentido de realidad, decimos que es subhumano. Sólo es verdaderamente humano un estado en que el hombre está liberado de las asociaciones que componen su conciencia consciente de sí. En un nuevo estado, el hombre, al fin inconciente, no es más un yo.

El yo no es sino una contradicción en términos absolutamente antinómicos. Tiene, pues, siempre dos polos que se ostentan en todas sus actividades. Esos polos se hallan en él, bajo forma de inconciente y de conciente. El inconciente y el conciente freudianos no pueden pues existir sino en el subconciente, del que son las dos caras. Cuando hablemos del inconciente lo situaremos siempre en el subconciente. En cuanto al otro polo del subconciente, que por lo común se considera como el conciente, lo designaremos por las palabras conciencia cotidiana, o conciencia habitual, u otras del mismo origen.

Una de las principales asociaciones que constituyen la subconciencia es la duración. En esta asociación se funden, uniéndose, la mayor parte de las otras, sino todas. Ella, provocada por uno de los deseos más íntimos del sujeto en el curso de la evolución de las especies, cuando llega a producirse, es la misma que individualiza la conciencia: hasta entonces, el yo no se percibe todavía como yo. La duración no es pues el tiempo, sino la representación que el yo se hace de él en su sueño individual. No hay duración sino en el yo. El yo no puede jamás librarse de la duración, que es él mismo, pero el hombre puede liberarse del yo, que es la duración.

La liberación del yo es en realidad una absorción del yo por su propia conciencia conciente de sí, llevada al extremo, atenta a investigar todos los elementos de que podrá disociarse a fin de mejor percibir en lo que ella piensa ser su unidad. La conciencia de sí en movimiento *es una auto destrucción. Al fin de ese proceso de auto destrucción, el yo habrá quemado, por así decirlo, cuanto pudo constatar como no siendo él, se habrá perdido, fundido en una permanencia que se oponía el tiempo a él, y a la que llamamos conciencia. Esta conciencia es una síntesis de las facultades, de los dos polos, que por su disociación había creado la ilusión del yo. Ella es el*

único genio creador, la fuente de todo lo real humano, y está al margen de toda duración.

A esta permanencia creadora que no tiene duración, en la cual todo tiempo subjetivo ha desaparecido, deberemos llamarla, faltos de palabras, la eternidad. No tiene relación, es necesario decirlo, con las ilusiones metafísicas que bien inútilmente tratan de eternizar al sujeto en una unión del tiempo y la duración. Indiquemos de paso que después de que la noción de la relatividad einsteiniana del tiempo ha puesto en derrota la ilusión bergsoniana de la duración como realidad, los finalistas tratan de apoderarse del tiempo discontinuo para volver a hallar la duración en la aritmetización de instantes sin duración. Son esos mismos teólogos quienes construyen derechos sin ninguna firmeza, materializando puntos abstractos, que no poseen tampoco firmeza, sin darse cuenta de que esa transformación es un simple convencionalismo y no una realidad. Esta precisión nos parece útil, pues hablaremos del Presente, como también de la eternidad del instante. Este instante del que hablaremos no será jamás, en forma alguna, uno de esos instantes teológicos sin duración, que, por virtud del Espíritu Santo, se convierten en "un presente que dura". Fué Maritain, si mal no recordamos, quien puso en guardia a los suyos contra el enemigo que, en nuestra época apocalíptica, vendría a servirse de las palabras de la Verdad para destruir a Dios. Tuvo razón. Dios está en el subconciente, y no existe sino en la ilusión de la duración.

Describiremos claramente la "muerte" del yo para disipar toda duda a este respecto: esta muerte debe ser el resultado de un estallido dialéctico interior, parecido a la ruptura de la cáscara del huevo, en el nacimiento del pollo. Es superfluo que se venga a criticarnos ahora basándose en el clásico principio de contradicción, pues

es evidente desde el comienzo que la lógica estática ha sido relegada por nosotros al dominio del subconciente.

246

Lo falso, lo adventicio del yo que nos habíamos confeccionado, ha sido visto hasta en sus más sinuosas reconditeces por el lente de aumento del filósofo. Mas, si no somos yo, no somos. Es preciso substituir lo que teníamos por cierto con lo que realmente lo es. Veamos qué nos dice Suarés:

El yo, en tanto entidad aislada, habiendo sido creado como por una condensación, por la dualidad que manifiesta la Naturaleza en todos sus reinos (polaridad, sexo, etcétera), está, por ese hecho, destinado a resolverse, a estallar, si puede decírselo, en un nuevo estado en el que habrá desaparecido completamente, en que la entidad no será más.

Precisamos: la Naturaleza, después de haber creado un reino de individuos que dicen "yo soy yo", debe, por su propio determinismo, crear un nuevo reino de individuos, que no experimentarán más el "yo soy yo", pero en el cual el sentido de las entidades individuales aisladas se habrá destruído por exceso de cantidad.

Esta eclosión es un nuevo estado hacia el cual tiende la Naturaleza, un estado que debe rebasar el de la conciencia de sí, un estado en que la evolución del subjetivo, a través de los reinos prehumanos, llega a resolver el conflicto de su antinomia, por su involucración en el seno de la totalidad.

A este nuevo reino post individualizado lo consideramos el Humano verdadero, por oposición al reino de los yo aislados, que vemos por todas partes en nuestro redor, al que se ha convenido en llamar humano y el que, desde nuestro punto de vista, es apenas subhumano.

Todas nuestras civilizaciones históricas han estado basadas en la realidad del yo como ser, y por este hecho han sido subhumanas. El yo, creado por su medio, ha reaccionado sobre él y se ha aplicado, no a cumplir su destino tratando de producirse[120] *como entidad, sino al contrario, se ha esforzado por hacer durar su entidad prolongándola en el espacio y el tiempo por posesiones dichas materiales y posesiones dichas espirituales, mediante civilizaciones basadas en la seudo realidad del yo. Así, a fin de durar, y de desarrollarse, el yo se ha opuesto a su propio destino, que es el de desaparecer, se ha opuesto a su propia felicidad, que es la de realizarse en dicha desaparición. Obrando por sí mismo, el yo obra contra sí mismo, y esta contradicción interior ha sido siempre el verdadero movimiento de su historia.*

"El ser, por definición, no puede destruirse", dicen los filósofos. Pero el yo no cesa de destruirse, sus acciones no cesan de oponerse a sus propios móviles, pues el yo no es el ser, sino una resistencia colocada en la corriente de la vida universal y cuyo fin es dejarse destruir.

Así, el yo tiene un fin, pues pertenece al tiempo y al espacio. Tiene un comienzo y un fin, una causa y una finalidad.

La imposibilidad en que se encuentra el yo de comprender el tiempo, el espacio, el ser, el universo, el finito, el infinito, etc., esta angustia, esta absurdidad mental y emocional donde se ha arrinconado, el dolor que siente por no poder resolver el vicio original de su esencia antinómica sujeto-objeto, no son sino los síntomas de una lucha interior entre la vida universal que hierve en él, como el agua en una caldera, por hacerlo surgir, y él mismo, dualidad encarnada, que resiste cuanto puede a la eclosión que sería su rescate y su realización en la unicidad.

---

120. El original dice "eclater", pero en este caso preferimos traducir dicha palabra por "producirse". — Nota de A. H.

III

247. La nueva conquista psicológica frente a la poesía. — 248. Tesis concurrentes. — 249. Provisoriedad del yo común. — 250. El yo en la inspiración. — 251. El yo en la poesía. — 252. El yo en la conciencia social. Profecía final.

247

Aunque en todo el transcurso de las casi cuatrocientas páginas de su libro, Suarés no se ocupa de la poesía y no deja entrever indicios de que sus problemas particulares hayan preocupado su atención al escribirlo, la derivación de su filosofía al tema de nuestras angustias es impostergable. El capítulo que de él acaba de leerse va como anillo al dedo de mi tesis. Los lectores habrán visto que mis afirmaciones, por lo inusitadas quizás recibidas con desconfianza y entre sonrisas, se han vestido repentinamente de una lógica irrefragable.

Aquello que he llamado conciencia lateral y he presentado como la conciencia poética no es otra cosa que el yo real, aquel que se quisiera ver imponerse para siempre sobre los otros falsos personajes del yoísmo y

el subyoísmo en la "comedia psicológica" de la humanidad. Ya está tácitamente nomenclaturizado: el yo aparente, "cotidiano" o "habitual", es la conciencia; el yo infalsificable es otra cosa, y como es forzoso llamarlo de algún modo, a él nos referiremos llamándolo consciencia. Pero aquí nos alejamos del filósofo franco-egipcio para decir que ambos yos pueden coexistir y coexisten en realidad. Lo prueba este hecho claro, indiscutible y conocido: el poeta.

El poeta es el ser en quien el yo verdadero logra sobreponerse al yo convencional; en él la consciencia, vence a la conciencia. Pero desde luego, esto sólo ocurre en los instantes del alumbramiento, aunque se extienda tórpida o vagamente en otras horas sobre las demás zonas de su aptitud vital. Esto último explica la conducta hostil observada por la sociedad frente a los poetas. El mundo reacciona contra ellos como reaccionaría una manada de ovejas si apareciera entre ellas una con aspecto de tal, pero que en realidad no fuera una oveja.

248

Sería injusto no reconocer que toda la filosofía moderna está impregnada del fervor de dar una batida a la impostura, al engaño psicológico en que se vive. No entra en los límites de mi trabajo pasar revista al estado actual de las ideas al respecto, pero, y sólo a título de homenaje a su labor más que de información, recordaré aquí algo de lo escrito, en relación con estas cosas, por Lavelle, uno de los más penetrantes averiguadores del conocer en la época actual:

El prejuicio esencial de la metafísica es pensar que el ser está del lado del objeto, de manera que la mira subjetiva que obtenemos de él es siempre irreal y hasta

cierto punto ilusoria. Pero, lo querramos o no, somos siempre interiores a nosotros mismos, jamás podemos atravesar nuestras siempre movedizas fronteras, el objeto mismo no existe sino para nosotros, por relación a nosotros. De tal manera que es solamente del lado de la subjetividad que se produce en nosotros la coincidencia entre el ser y nosotros. La metafísica es pues el ahondamiento de la subjetividad, el ser verdadero es siempre subjetivo en sí como en nosotros y el objeto marca siempre precisamente el desvío entre esas dos subjetividades que tratan sin embargo de acordarse...

Buscar el ser, es pues buscar en sí el ejercicio de una actividad sin desfallecimiento, que es a la vez deseo de ella misma y brote de luz, que, en lugar de ser considerada como absolutamente indeterminada, es el principio de todas esas determinaciones por las cuales no cesa a la vez de realizarse y poseerse. Esas determinaciones hacen, es cierto, de cada ser un ser limitado: sólo, en lugar de limitar el ser total, ellas expresan precisamente su esencia, que es ser el acto por el cual él se hace, gracias al don infinito y generoso de él mismo, que permite a todos los seres hacerse a su vez por una operación personal, pero que no puede el ser sino en la medida en que cada uno reconoce en el poder mismo de que dispone un don que le es hecho y que acepta poner en obra. Es decir: que el yo está obligado a sobrepasar sin cesar todo cuanto en él es adquisición y naturaleza, que vuelve a poner siempre en cuestión cuanto tiene, que no se crea él mismo y no se convierte en una persona sino por un despojo interior que lo obliga a coincidir en la intimidad del Sí puro con el acto por el cual el Ser absoluto se quiere a sí mismo eternamente. Es decir que yo no puedo obtener esta existencia personal que me permite ser yo mismo sino penetrando en esta intimidad perfecta que es la de un ser fuera del cual no hay nada y cuya esencia misma consiste, dán-

dose a él mismo la existencia, en permitirme dármela también. Sabemos que no hay para nosotros otra ambición que la de alcanzar ese punto desprovisto de todo espesor donde no subsiste ninguna distinción entre ser y obrar, entre lo que queremos y lo que somos [121].

249

Si el yo insobornable es el que funciona en el poeta, lógico es suponer que el yo de los demás es provisorio; este último se hará definitivo, adquirirá jerarquía de cierto, cuando todos se descorran el velo, cuando dejen de ser actores de su propia comedia psicológica. No hay término de esta especie sin recíproco: el lenguaje empleado hoy por el poeta es provisorio y lo será mientras el yo de la humanidad no sea definitivo, en cuyo caso también lo será él. Entonces la poesía se comunicará por simple presencia, desechando para siempre en sus sucesos la gestión de los demás sentidos, destinados a servir al yo intruso, "habitual" o "cotidiano". Sólo la tensión tendrá vigencia cerca de ella.

250

Si antes se hubiera valorado bien el yo real, los psicólogos no se habrían preguntado, como Ribot, si la inspiración es un trabajo puramente psicológico o puramente fisiológico. *La inspiración —dice éste— se parece a un despacho cifrado que la actividad inconciente transmite a la actividad conciente que lo traduce. ¿Es preciso admitir que en las capas profundas del inconciente no se forman sino combinaciones fragmentarias*

121. LOUIS LAVELLE. – *De l'Acte.*

que alcanzan sistematización completa en la conciencia clara solamente, o el trabajo creador es idéntico en los dos casos? [122].

En verdad, no se debería hablar de conciente ni de inconciente; aquél no existe en último análisis y éste, por consiguiente, tampoco. Lo que se ha dado en llamar subconciencia es la verdadera consciencia, pero ¿por qué sub? Por otro lado, el trabajo de la inspiración no es sólo fisiológico o sólo psicológico; es más que eso, es ontológico. El hombre verdadero ha sido falseado, traicionado, se le ha jugado una mala pasada. Y no es tan de ahora que se denuncie tal tropelía. Ya Novalis se indignaba contra la "llamada psicología", a la cual calificara de larva usurpadora, y se extrañaba de que "el hombre interior no haya sido considerado sino de una manera miserable y no se lo haya tratado sino estúpidamente [123].

251

La hipótesis y la metáfora se parecen en el atrevimiento y se diferencian en el efecto; diríase que la hipótesis es la metáfora de la imaginación de lo real, como la metáfora es la hipótesis de la realidad de lo imaginado. Pero la misión de la primera es ser cierta y la de la segunda es ser bella. A las dos es preciso comprobarlas; una metáfora suelta carece de valor, sólo tiene vida en el poema, al que de paso se la da; a la hipótesis se la confronta con el fenómeno y si no da resultado positivo se la descarta. Suarés ha llevado la suya a la sociología y no ha sentido su fracaso; por el contrario, ha puesto el pie en la tierra firme de un sistema de fraternidad universal e igualdad social. Yo la hago mía para

122. THEODULE RIBOT. – Obra citada.
123. NOVALIS. – *Fragments*. – Traduction de Maurice Maeterlink.

canalizarla hacia la poesía, y su destino antójaseme de un tamaño sin palabras bastante extensas para expresarlo.

Así debía ser, así debe ser. La poesía responde sólo a las insinuaciones del yo esencial. Esto no es ya una hipótesis solamente sino está demostrado en la misma inexplicación que rodea a los primeros poetas que escribieron en un idioma cifrado para sus contemporáneos, en el idioma de sí mismos, de su yo verdadero, cuando logró destruir el cerco de la conciencia externa y se hizo sólo consciencia, ¡esos creadores precursores!: Dante, por ejemplo, que amó una existencia en el mundo de los yo vulgares, pues aunque Beatriz existiera, la que él amó fué una Beatriz suya, de su yo interno, una abstracción; Novalis, que fué novio de una muerta, Sofía von Kühn; Hölderlin, que tuvo sólo amores místicos y murió de esta enfermedad: de poesía, no de locura, como dicen; Rimbaud, que vivió, no literaria sino efectivamente, "una temporada en el infierno" y cuya vida en la tierra fué una constante serie de "iluminaciones"; José Asunción Silva, uno de los nuestros, que sublimó a su hermana, o sea a una rama de su propia carne y por lo tanto a una extensión de su yo, hasta amarla, quizás sin él saberlo, en las vagas regiones de la transferencia y de los complejos; y algunos, algunos más.

Así debía ser, así debe ser. El hombre ha modificado la naturaleza en muchos aspectos; ha resuelto muchos problemas suyos, físicos y morales; sólo en materia de poesía estamos en el balbuceo. Todo es convencional, interino, en torno a ella, incluso algo muy importante: el modo de expedirla.

252

Pero no cabe duda de que el mundo camina hacia un

despertar de la consciencia, por medio de una lenta, pero segura, modificación del yo mítico. Porque la primera consecuencia de este *yo* es el *mío*, o sea la propiedad, y ya estamos viendo que las formas agudas de ella se hallan vacilantes y llegarán a la quiebra. No hablamos de los países socialistamente organizados sino de aquellos en que el capitalismo tiene más apretadas las amarras: en estos mismos son cada día más visibles los esfuerzos por suavizar el régimen de la propiedad, por hacer menos sensible la insolencia del *mío*. Debido a esto, debido a esta vigorosa infiltración, aun en los regímenes políticos menos humanos, del sentimiento socialista, que no política sino filosóficamente hablando, es el sentimiento humano por excelencia, el triunfo de la justicia ha de alcanzarse un día u otro, a pesar de desvíos y traiciones, generalmente acondicionados por intereses o fricciones personales, los cuales dañan no sólo a la causa de la civilización sino más aún, a la causa del hombre.

Mas, claro está, esto sólo se refiere al interés social de la consciencia que, ofendido por la injusticia, es el más inmediatamente enhiesto. La poesía deberá esperar aún años, siglos. Pero la poesía será con nosotros.

F I N

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD CUZCO

No se no se x q' no la amo
x q' cuando ella viene mi
corazon se va, pero cuando
esto lejos mi carne la re-
clama. Ahora que ella vi-
ene mi corazon no ba si-
ente ni la ama.

INDICE ONOMASTICO

ALBERT (Henri), 134, 364.
ALBERTI (Rafael), 388, 396.
ALFONSO EL SABIO, 170.
ALONSO (Amado), 288.
ANNUNZIO (Gabriel d'), 117.
ANTHEAUME, 153.
APOLLINAIRE (Guillaume), 127.
APULEYO, 201.
ARAGON (Enrique de), 170.
ARAGON (Louis), 389, 396.
ARCIPRESTE DE HITA (Juan Ruiz), 323.
ARCHIPENKO (Alexander), 130, 252.
ARGENSOLA (Bartolomé Leonardo y Lupercio Leonardo de), 388.
ARISTOTELES, 8, 13, 14, 77, 150, 197, 227, 311, 325, 351, 368.
ARQUIMEDES, 215.
ATHANASIU, 148.
AUGIER, 150.
AWRAMOFF, 151.

BACH (Johan Sebastian), 261, 263, 267.
BARLETTA (Leónidas), 11.
BAROJA (Pío), 262.
BASHO, 271, 272.
BAUDELAIRE (Charles), 71, 105, 117, 187, 341.
BAUDIN, 150.
BAZALGETTE (León), 109.
BEATRIZ (Beatriz Portinari), 416.
BECQUER (Gustavo Adolfo), 388.
BEETHOVEN (Ludwig van), 25, 261, 267, 310.
BELLO (Andrés), 170.
BENARD (Ch.), 16, 199.
BENOT (Eduardo), 170.
BENLOEW (Louis), 103.
BERGSON (Henri), 75, 76, 128, 149, 158, 175, 181, 321, 335.
BERNARDEZ (Francisco Luis), 350.
BETZ (Maurice), 318.
BIERVLET, 153.
BLAKE (William), 71, 278, 346.
BLANCHE (Dr.), 275.
BLONDEL (Maurice), 298.
BOILEAU (Nicolás), 125.
BOLTON, 150, 151.
BONALD (Louis-Gabriel-Ambroise, vicomte de), 218, 227, 228, 229, 236.
BONIER (P.), 149.
BORGES (Jorge Luis), 197, 204, 205.
BOSSUET (Jacques-Benigne), 44, 227.
BOUILLET (M. N.), 359.
BOUISSOUNOUSE (Janine), 184.
BOURGUES, 152.
BOUSQUET (Joe), 197, 199, 201, 202.
BRAHE (Tycho), 45.
BREMOND (Henri), 97, 108, 144, 347.
BRETON (André), 28, 30.
BROWNING (Robert), 72.
BUCHER (Karl), 143, 145, 146, 307.
BUFFON (George-Louis Leclerc, comte de), 45.
BULOW (Hans de), 153.
BURDEAU (M. A.), 136.
BUSSON, 271.
BYRON (George Gordon), 286.

CALDERON DE LA BARCA (Pedro), 109, 388.
CALVINO (Jean), 339.
CANAL FEIJOO (Bernardo), 101, 102.
CARDAILLAC (Jean-Jacques-Severin de), 218, 229.
CARDUCCI (Giosué), 117.
CASSALS (Pablo), 261.
CASSOU (Jean), 92, 93, 105, 106, 108, 109, 110, 117, 230.
CAZELLES (M. E.), 145.
CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de), 323.
CEZANNE (Paul), 366.
CLARETTI (G.), 190, 375.
CLARK (Dorothy Clotelle), 170.
CLAUDEL (Paul), 109, 140, 349.
COLL Y VEHI (José), 170.
COPEE (Francois), 312.

COPERNICO (Nikolaus), 401.
CORTOT (Alfred), 261.
COVIELLO (Alfredo), 11.
CROCE (Benedetto), 13, 16, 17, 115, 116, 117, 118.
CZAPSKA (Marie), 43.

CHABANEIX (Dr.), 29.
CHENNEVIERE (G.), 121.
CHOCANO (José Santos), 66.
CHOPIN (Frederic), 310.

DANTE, 377, 402, 416.
DARIO (Rubén), 124, 153, 173, 392.
DAUDET (León), 76.
DEBUSSY (Achille-Claude), 312.
DELONS (André), 276. 277.
DENEREAZ, 152.
DESCARTES (René), 45.
DIETRICH (Auguste), 88, 108, 139.
DROMARD, 153.
DUHAMEL (Georges), 298 316.
DUMAS, padre (Alexandre), 275.
DUVAL (Maurice), 43, 54, 127, 128.
DYSSORD (Jacques), 112.

EGGER (Víctor), 85, 217, 218, 219, 227, 228, 229, 230, 231, 236, 242.
EGUREN (José María), 281, 286.
EINSTEIN (Albert), 173, 216.
ELMAN (Micha), 261.
ELUARD (Paul), 200, 295, 296, 299, 358.
EMMANUEL, 152.
ENZINA (Juan del), 170.
ERASMO (el de Rotterdam), 48, 395.
ESQUILO, 109, 324.

FANN-TSENG-SIANG, 141.
FELIPE (León), 388.
FERNANDEZ (Macedonio), 165.
FERNANDEZ MORENO (B.), 180.
FERRIER DE DUMAS (Ida), 275.
FIDIAS ,130.
FOCH (Ferdinand), 389.
FOUCAULT, 151.
FRANCE (Anatole), 131 133, 134.
FRANCO (Francisco), 387.
FRAY LUIS DE LEON, 388.
FREUD (Sigmund), 18, 27, 44, 325, 326, 384.

GALILEO (Galilei), 216.
GARBO (Greta), 310.
GARCILASO DE LA VEGA, 388.
GARCIA LORCA (Federico), 388.
GAUTAMA, 357.
GAUTHIER FERRIERES, 274, 275.
GEORGE (Stefan), 109.
GILBERT-LECOMTE (Roger), 279.
GIRAUDOUX (Jean), 165.
GOETHE (Johan Wolfgang), 28, 110,, 274, 281, 290.
GONCOURT, 45.
GONGORA (Luis de), 187, 346, 388.
GONZALEZ MARTINEZ (Enrique), 110.
GONZALEZ PRADA (Manuel), 101, 170, 171, 173.
GONZALEZ Y CONTRERAS (Gilberto), 392.
GRAMMONT (Maurice), 100.
GRETRY (A. E. M.), 44.
GROSSO (Nicolás J.), 116, 234.
GROUX, 298.
GUERRERO (Lila), 377, 378.
GUILLEN (Alberto), 66.

HALLER, 153.
HARDY (J.), 14.
HAYDN (Franz J.), 263.
HAZARD (Paul), 74.
HEGEL (Friedrich), 8, 13, 14, 15, 16 117. 197 198. 199.
HEIDEGGER (Martín), 316. . .
HENRIQUEZ UREÑA (Pedro), 170.
HEREDIA (José María de), 343.
HOLDERLIN (Johan Christian Friedrich), 357, 416.
HOMERO ,71, 152, 271, 377.
HONEGGER (Arthur), 261.
HORACIO, 63, 368.
HOUSMAN (Alfred Edward), 299, 311, 314.
HUGO (Víctor), 71, 76, 109, 396.
HUIZINGA (J.), 56, 57, 60, 61.
HUMBOLDT (Wilhelm von), 290.
HURST, 149.
HUYGHENS (Christian), 326.
HYTIER (Jean), 155, 156, 157, 197, 206, 312, 313.

IMAZ (Eugenio), 57.

JACOB (Max), 297, 349, 382.
JAENSCH (W.), 18.
JAIMES FREIRE (Ricardo), 169, 170, 171, 172, 173.
JANET (Pierre), 29, 30.
JARRY (Alfred), 297.
JESUS, 141, 325, 353, 357, 358, 371.
JOACHIM-CHAIGNEAU (S.), 190, 375.
JOUBERT (Joseph), 125, 303.
JOUSSE (Marcel), 147, 148, 150.
JOYCE (James), 135.
JUAN MANUEL (don), 170.
JUVENCIO (Josepho), 368.

KANT (Emmanuel), 159.
KARSTEN (B.), 326.
KELLER (Eduardo), 281, 287, 288, 341, 350.
KLEIBER (J.), 326.
KOSTYLEFF, 149.
KREISLER (Fritz), 263.
KUHN (Sophie von), 416.

LACRETELLE (Jacques de), 97.
LAFORA (Gonzalo R.), 13, 18, 19.
LAFORGUE (Jules), 99.
LAGRANGE (Joseph-Louis), 25.
LALO (Charles), 312.
LALOU (René), 298.
LAMENNAIS (Felicité-Robert de), 45.
LAURA (Laura de Noves), 357.
LAUTREAMONT (Isidore Ducasse), 261, 296, 297.
LAVELLE (Louis), 84, 184, 325, 326, 412, 414.
LEFEBVRE (M.), 157.
LEIBNIZ (Gottfried-Wilhelm), 45, 227.
LENIN, 40, 376, 377, 392, 393.
LEOPARDI (Giacomo), 73.
LE ROY (Edouard), 8, 10.
LESSING (Gotthold Ephraim), 257.
LIN YU TAN, 141.
LIST (Franz), 263.
LOCKE (John), 227.
LOPE DE VEGA (Félix), 388.
LOPEZ BALLESTEROS (Luis), 27.
LUCIANO, 152.
LUGONES (Leopoldo), 51, 52, 99.

MACCHIAVELLO (Niccolo), 45.
MAC DOWELL (Edward Alexander), 263.
MACHADO (Antonio), 388.
MAETERLINCK (Maurice), 157, 308, 367, 382, 415.
MAIAKOVSKI (Vladimir), 112, 253, 377, 378, 379, 389.
MALLARME (Stéphane), 53, 199, 298, 346, 383.
MANN (Thomas), 290.
MANRIQUE (Jorge), 388.
MARIATEGUI (José Carlos), 260, 386.
MARICHALAR (Antonio), 299.
MARITAIN (Jacques), 75, 337, 341, 351, 352, 353, 364, 366, 407.
MARITAIN (Raisa), 317, 334, 335, 364.
MARQUINA (Eduardo), 106.
MELGAR (Ramón), 302.
MENARD (Louis), 222.
MESTROVICZ (Iván), 130.
MICKIEWICZ (Adam), 43.
MILOSZ (Oscar Vladimir de Lubick), 32, 281, 285, 286, 287, 349.
MILTON (John), 45, 71.
MIOMANDRE (Francis de), 287.
MONTAGNE (Edmundo), 170, 173.
MOSSO, 153.
MOZART (Wolfgang) A.), 45.
MUSSET (Alfred de), 43.

NAPOLEON I, 25.
NAPOLEON III, 396.
NEBRIJA (Elio Antonio de), 170.
NERVAL (Gerard de), 273, 274, 275.
NERUDA (Pablo), 287, 396.
NEWTON (Isaac), 83, 171, 173.
NIETZSCHE (Friedrich), 11, 131, 134, 363, 364.
NIN (Andrés), 376.
NOAILLES (Anne de), 110.
NORDAU (Max), 41, 44.
NOVALIS (Friedrich de Hardenberg), 103, 190, 210, 301, 307, 308, 367, 375, 382, 415, 416.

ODYNIEC, 43.
OSSIAN, 323.

PARRA DEL RIEGO (Juan), 281, 286.

PASCAL (Blaise), 110, 157.
PASCOLI (Giovanni), 118.
PAULHAN (F.), 13, 16.
PAVLOV (J. Petrovitch), 329.
PEREZ BANCES (J.), 146.
PEREZ Y CURIS (Manuel), 170.
PETRARCA, 357.
PFISTER, 18.
PICASSO (Pablo), 298.
PIRANDELLO (Luigi), 254.
PLATON, 175, 181, 227.
PLOTINO, 355, 358, 359.
PLUTARCO, 152.
POE (Edgar Allan), 41, 42, 52, 55, 71, 261, 277.
POLONSKI (Viacheslav), 376, 378.
PUSHKIN (Alex Sergievitch), 377.

QUEVEDO (Francisco de), 388.

RACINE (Jean Baptiste), 110, 324.
RAFFO (Alfredo O.), 36.
RAYMOND (Marcel), 187, 259.
REDON, 298.
RENI (Guido), 45.
REVERDY (Pierre), 187, 349.
RIBOT (Theodule), 13, 17, 18, 24, 29, 41, 42, 43, 44, 45, 149, 414, 415.
RILKE (Rainer María), 31, 38, 43, 44, 317, 318.
RIMBAUD (Arthur), 71, 187, 343, 416.
RISLER (Joseph-Edouard), 263.
RIVAROL (Antoine de), 228.
RODIN (Auguste), 130.
ROIG DE LLUIS (Luis), 112.
ROLL (Sara C.), 290.
ROLLAND DE RENEVILLE (A.), 38, 42, 191, 197, 202, 203, 204, 205.
ROMAINS (Jules), 121.
RONSARD (Pierre de), 339.
ROPS, 298.
ROPS (Daniel), 344.
ROSSINI (Gioachino), 45.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), 44, 54.
ROUSSELOT (el abate), 151.
ROYERE (Jean), 102.

SAINT-SAENS (Charles-Camille), 312.
SAN AGUSTIN, 117.
SAN AMBROSIO, 117.
SANCHEZ (Luis Alberto), 11, 32.
SANCHEZ CERRO (Luis), 40.
SAN JUAN, 278, 358.
SATIE (Eric), 267.
SCHELER (Max), 157.
SCHILLER (Johan-Friedrich), 44.
SCHLEGEL (A. Wilhelm von), 109.
SCHMIDT (Albert-Marie), 339.
SCHOPENHAUER (Arthur), 88, 105, 106, 107 ,108, 131, 136, 139.
SERVIEN (Pius), 131, 132.
SHAKESPEARE (William), 109, 324, 358, 367, 377.
SHELLEY (Percy Bysshe), 286.
SILVA (José Asunción), 416.
SOCRATES, 227, 259.
SOULIE DE MORANT (G.), 139.
SOURIAU (Paul), 13, 16, 164.
SOUZA (Robert de), 143, 144.
SPENCER (Herbert), 131, 135, 136, 143, 144, 145, 150, 321.
SPIRE (André), 102, 103.
STALIN (José), 40.
STETSON, 151.
SUARES (Carlo), 399, 402, 403, 405, 408, 411, 415.
SWINBURNE (Charles Algernon), 109.

TABLADA (José Juan), 270.
TAILLAFERT (M.), 63.
TAINE (Hippolyte-Adolphe), 30.
TAKAHAMA KIYOSHI, 272.
TCHENG YO SU, 140, 141.
TOSCANINI (Arturo), 263.
TOUR DU PIN (Patrice de la), 55, 141, 349, 361, 364.
TROLLIET (Gilbert), 293, 294, 338, 339.
TROTSKI (León), 112, 373, 375, 379, 386, 389.
TZARA (Tristán), 261.

UDINE (d'), 149, 150, 151, 153.
UNAMUNO (Miguel de), 117.
UNGARETTI (Giuseppe), 117.

VALERY (Paul), 51, 53, 54, 55, 131, 251, 383, 384.
VALLEJO (César), 261.
VAZ FERREIRA (Carlos), 111.

VERLAINE (Paul), 109.
VERRIER, 150, 151, 152.
VERRIEST, 152.
VICO (Giovanni Battista), 57.
VICUÑA CIFUENTES (Julio), 170.
VINCI (Leonardo de), 402.
VIRGILIO, 71.
VOSSLER (Karl), 161, 164, 165.

WHITMAN (Walt), 109, 263, 358, 380.

ZENNER (Wally), 350.
ZIA (Lisardo), 350.

Prólogo 7

PRIMERA PARTE

INSPIRACION O FUERZA MOTRIZ

I. — 1. ¿Por qué unos hombres son poetas y otros no? — 2. Rápida historia de la inspiración. — 3. Los primeros en equivocarse: Aristóteles, Hegel. — 4. Simple cambio de palabra; Paulhan, Souriau, Croce. — 5. Atisbos de Ribot. — 6. Criterio moderno: la "ideación visionaria" de Lafora 13
II. — Desventura de estimación. Confesión personal. — 8. Repercusiones físicas. — 9. Constancias recogidas por la ciencia 21
III. — 10. Externidad de la inspiración. — 11. Su vigencia inexcusable. Semejanza con el sueño o estado segundo. — 12. Apremio poético; el pensamiento y la poesía. — 13. Discrepancia con el superrealismo 25
IV. — 14. Confidencias personales. — 15. Impersonalidad de la inspiración: caso de Rilke. — 16. Carácter esporádico. — 17. Carácter urgente. — 18. Carácter congestivo 31
V. — 19. Mentira de Poe. — 20. Modalidades que asume la inspiración en algunos creadores. — 21. Calificaciones de Nordau y Ribot .. 41
VI. — 22. La causa determinante ¿es forzosa? — 23. La poesía y la locura. — 24. Definición de la inspiración 47

SEGUNDA PARTE

EL JUEGO DE LA TECNICA

I. — 25. El "oficio" poético. — 26. Poesía y belleza. — 27. El "oficio", artificio de química. — 28. El caso Valery. — 29. Poesía y juego 51
II. — 30. Coexistencia de inspiración y oficio. 31. Mecánica funcional. — 32. Confidencias personales. — 33. Desorden de construcción. — 34. El azar como norma 63
III. — 35. Vuelo, velocidad, vértigo. — 36. El verso auténtico; novelas en verso. — 37. Facilidad o antipoesía. — 38. Peligros del verso regular espontáneo. — 39. Operación interior previa. — 40. Influencia del ambiente. — 49. Importancia de la técnica 69

TERCERA PARTE

ESTRUCTURA DE LA RIMA

I. — 42. La rima como freno de la inspiración. Su dañosidad fisiológicamente probada. — 43. Acción de los sentidos 77
II. — 44. Inopia de la Fisiología. — 45. El sentido particular de la poesía. Su bautizo. — 46. Primeros indicios del fenómeno. — 47. La

palabra no es la palabra; la palabra interior. — 48. Convencionalidad de los idiomas. — 49. Porvenir del lenguaje poético. — 50. "Parole", "mot" y "vocable" 81
III. — 51. De cómo la rima estorba a la poesía. — 52. El lenguaje perdido. — 53. El lenguaje, adversario de la poesía. Monólogo o poema es lo mismo 91
IV. — 54. La rima, elemento de seducción solamente. — 55. Su génesis. — 56. Su dependencia del ritmo. — 57. Argumento excesivo en su favor. — 58. Ritmismo a costa de la rima. — 59. Musicalería: música celestial. — 60. Antiguo menosprecio de la rima 97
V. — 61. Experiencia demostrativa de su insolvencia. — 62. ¿La poesía es traducible? — 63. Opinión de Schopenhauer. — 64. Opinión de Cassou. — 65. La rima, obstáculo de la traducción. — 66. La traducción, prueba de fuego. — 67. Dos testimonios contra la rima. — 68. Evolución del verso libre. — 69. La trampa de la rima 105

CUARTA PARTE

MITOLOGIA DEL RITMO

I. — 70. Monstruosa equivocación de Croce. El ritmo no es una secuela de la rima. — 71. El ritmo no es poesía, ¿podría serlo la rima? — 72. ¿Cuestión de nomenclatura? 115
II. — 73. Naturaleza musical del ritmo. — 74. El ritmo, reflejo animal. — 75. Ritmo y psicosis. — 76. El ritmo interior 121
III. — 77. El ritmo como movimiento. Su dependencia de una ley física. — 78. Asociación de ideas que amengua su valor. — 79. La etimología sólo da su razón de ser musical 127
IV. — 80. La música, causa de agitación física. El ritmo, superposición de agitaciones en poesía. — 81. El oído, sentido inferior. Un cuento de France. Una opinión de Nietzsche. — 82. El gran escritor funda su idioma. — 83. Observaciones de Spencer. — 84. Errores de la escritura fonética, según Shopenhauer. Defensa del chino. — 85. Antigüedad de la poesía china 131
V. — 86. Ritmo, de todas maneras música. — 87. Juicio de Souza. — 88. Anticipación de Spencer. — 89. Identificación por Bücher de trabajo y ritmo. — 90. Consecuencia 143
VI. — 91. El ritmo como gesto. Teoría de Jousse. — 92. El ritmo como intervalo de explosiones. Otra teoría de Jousse 147
VII. — 93. El ritmo no interviene en la poesía. — 94. Hytier contra el ritmo. El placer poético no proviene de él. — 95. Sentido en que es mítico el ritmo. — 96. El "verso poético" frente al "verso musical". — 97. La poesía pura 155

QUINTA PARTE

EL VERSO NATURAL

I. — 98. Principios de la forma poética. — 99. Anarquía en su estimación. Prosa y verso: una misma cosa. — 100. Empirismo de toda versificación: sentencia de Vossler. — 101. Sentido nacional de la discusión. — 102. Nueva e internacional definición. — 103. Buenos y malos versificadores. — 104. Medidas físicas del verso. 161

II. — 105. Los hallazgos de Jaimes Freire. Un trabajo olvidado. — 106. Caducidad de sus leyes 169
III. — 107. Ley del verso. — 108. Ley del poema en verso. — 109. Reglas para entender. — 110. Valor de la pausa. — 111. Versos modernos sin metáfora. — 112. La metáfora no es poesía. Casos de Bergson y Platón. Lo demás, sólo inopia 175
IV. — 113. Denominación lógica. — 114. El problema de los hombres: entenderse 183

SEXTA PARTE

TEORIA Y TECNICA DE LA METAFORA

I. — 115. Enfriamiento del lenguaje. Pereza imaginativa. — 116. Nacimiento de la metáfora. 185
II. — 117. La letra y el número. — 118. Metáfora: multiplicación. — 119. Mecanismo. — 120. Polilateralidad. — 121. Autonomía. .. 189
III. — 122. Historia de la metáfora. Estimación de Aristóteles. — 123. Estimación de Hegel. — 124. Estimación de Bousquet. — 125. Estimación de Rolland de Reneville. — 126. Estimación de Borges. — 127. Estimación de Hytier. 197
VI. — 128. Intento de clasificación. Metáforas simples. Metáforas complejas. 207
V. — 129. Principio de Arquímedes, aplicado. — 130. Viaje a la cosa. — 131. Lenguaje de la cosa. — 132. Viaje de la cosa. 215

SEPTIMA PARTE

LA PALABRA INTERIOR, LENGUAJE DE LA POESIA

I. — 133. Egger y la palabra interior. — 134. Intuición propia de su percepción. 217
II. — 135. Su descripción por Egger. 219
III. — 136. Rápida historia de la misma. — 137. Tesis de Bonald. — 138. Discrepancia con Egger. 227
IV. — 139. Verdadero carácter de la palabra interior. Su transmisión presencial. — 140. Leyenda de la Torre de Babel. — 141. Las palabras interior y exterior no son análogas. — 142. ¿Qué es ella, dónde sucede, cómo existe? 233
V. — 143. Asonoridad de su naturaleza. — 144. El niño la tiene ya al nacer. — 145. El pensamiento, otra categoría. — 146. Su función en el amor. — 147. Interferencia de la elocuencia colectiva. — 148. Instrumento poético por excelencia. 239

OCTAVA PARTE

NATURALEZA DEL POETA

I. — 149. Precisiones sobre la inspiración. — 150. Suplantación de la personalidad. Explicación del recuerdo. — 151. Inspiración, acto involitivo. — 152. El poeta, mero instrumento. 153. La poesía, expresión colectiva. — 154. Procedimiento paradojal. — 155. La poesía no es un arte. 247

II. — 156. Límites del arte y de la ciencia. — 157. Anarquismo temperamental del poeta. — 158. Límites del arte y la poesía. ¿Qué es el artista? — 159. ¿Quién es el músico? 257
III. — 160. Naturaleza física del poeta. Simbología ilusoria. — 161. Cerebralismo y temas eternos. — 162. El mito de la poesía japonesa. 265
IV. — 163. El mundo del poeta. Carácter de la excentricidad. — 164. Vindicación de Nerval. — 165. El poeta, superación de Dios. — 166. Mito y realidad. — 167. La realidad como mito. Creación, inspiración y videncia. 273
V. — 168. Material del poeta. — 169. El drama de la palabra. — 170. Guerra de palabras y vocablos. — 171. Meta: el silencio. — 172. Caso Milosz. — 173. Casos Parra y Eguren. — 174. Caso Keller. — 175. Caso de un niño. — 176. Caso Goethe. — 177. Los frustrados. 281

NOVENA PARTE

EL SER DE LA POESIA

I. — 178. Propósito de definición. Por qué es indefinible, según Trolliet. — 179. Condiciones previas de la definición. — 180. Definiciones físicas. — 181. Definiciones ajenas. — 182. Engaño general: todos creen conocerla. 293
II. — 183. Posibilidades de materializar su conocimiento. — 184. Definición funcional de la poesía. — 185. Dos idiomas en uno. — 186. Un ejemplo de poesía infusa. — 187. Los mincopies saben lo que hacen. — 188. ¿Alusión de Novalis? 301
III. — 189. Promiscuidad artística. Naturaleza no cooperante de la poesía. — 190. La poesía no imita. — 191. Discrimen de los placeres poético y estético. — 192. La poesía sucede en lo irracional. — 193. Su carácter abstracto. 309
IV. — 194. Poesía, una forma de vuelo. — 195. Vida no: plusvida. — 196. Obra de madurez, de experiencia. 315
V. — 197. Restrictividad de sus elementos. Renacimiento permanente. — 198. Diferencia entre imagen y metáfora. — 199. Carácter refectible de las formas. — 200. La noche, reino poético. — 201. La obscuridad como realce. 319
VI. — 202. Obscuridad natural y obscuridad artificial. — 203. Descubrimiento de la poesía en el poema. — 204. La claridad, un defecto. — 205. ¿El poema debe ser entendido? 329

DECIMA PARTE

EL AMBIENTE POETICO

I. — 206. Poesía y ocultismo. — 207. Ella misma dificulta su conocimiento. — 208. Angustias e indolencias por ella. Las "dos familias" de Maritain. — 209. Ineficacia de la filosofía. 337
II. — 210. Extraña conducta: la poesía quiere no ser entendida. — 211. De la obscuridad: luz. — 212. Mística de la poesía. — 213. Bifurcaciones de la interpretación. 343
III. — 214. Aportaciones de los católicos. — 215. La poesía suplantada

por la idea de Dios. — 216. A ras del misterio 349
IV. — 217. ¿Camino a Dios? — 218. Las religiones como poemas. — 219. Interpretación de Plotino. La poesía está en todas partes. 355
V. — 220. La vida en poesía. De la Tour du Pin. 361

UNDECIMA PARTE

DIAGNOSIS DE LA POESIA SOCIAL

I. — 221. El poeta y el mundo. — 222. Inutilidad de la poesía. 223. Poesía, ser. — 224. Autonomía de comando. 365
II. — 225. ¿Puede el poeta substraerse a su medio? — 226. Procederes de la política y la poesía. — 227. ¿Poesía social? 371
III. — 228. Los poetas no se improvisan. — 229. Barreras entre la poesía y la política. — 230. Libertad del arte exigida por políticos. 375
IV. — 231. El poeta, instrumento de la expresión universal. Animal quintaesenciado. 381
V. — 232. Transferencia de la emoción social. — 233. Poesía social abstracta: poesía de reflejo. — 234. Ley de la abstracción poética. — 235. Espejismo de la injusticia social. — 236. Nocividad de la política. 383
VI. — 237. Carácter extrínseco y temporal de la "poesía social". — 238. Carácter permanente y de almacenamiento de la poesía. — 239. Carácter auténtico y porvenir de la poesía social. — 240. Otra tragedia del poeta. — 241. El poeta en función del medio. 391

DUODECIMA PARTE

EL YO, CLAVE DE TODO

I. — 242. Recapitulación de tesis. — 243. Obra de los yo. — 244. Carlo Suarés abre un camino nuevo. 399
II. — 245. Exposición de su tesis por Suarés. Negación del hombre-yo. — 246. Yo universal, yo total. 405
III. — 247. La nueva conquista psicológica frente a la poesía. — 248. Tesis concurrentes. — 249. Provisoriedad del yo común. — 250. El yo en la inspiración. — 251. El yo en la poesía. — 252. El yo en la conciencia social. Profecía final. 411

JORGE CORNEJO P.
TALLER DE
ENCUADERNACION
MATARA 489
CUZCO