

PRIMERA PARTE

LA POESIA

I. PROEMIO

La materia del primero de estos ensayos la declaré, aunque abreviadamente en la revista *Atenea*, de Concepción, en octubre de 1944. Y la materia del segundo, y de ambos (porque se complementan), es un acomodo de la obra que un tiempo llamé *Teoría de la versificación*; que, por motivos editoriales, hube de descuartizar para formar artículos que se han venido publicando en la revista *Anales de la Universidad*, de Santiago. La predicha obra pudo y debió publicarse en 1941. El largo tiempo que ha corrido desde entonces no se perdió empero para mi obra, pues me dió ocasión de perfeccionarla y de comprobar la validez de la doctrina.

Y después de haber extraído de ella las partes (de aquí y de allá) con las cuales formé los artículos, o libros, *El octosilabo castellano* (1944), *El verso de arte mayor* (1945), *Tres grandes metros* (1946), obra de que también había sacado antes el artículo y libro *Los hexámetros castellanos* (1935), enmendado en algunos puntos de doctrina en *La versificación neo-clásica* (1945), quedaban todavía algunos materiales, unos históricos (1) y otros complementarios de la doctrina, los cuales un tiempo creí que podrían seguir sustentando el grave título

(1) De poco interés ahora, pues ya no hace falta señalar más puntualmente los escasos aportes de Díaz Rengifo, López Pinciano, Cascales, Luzán, Maury, Gómez Hermosilla, Martínez de la Rosa, Sicilia, Tracia, Sinibaldo de Mas, Gualberto Gonzáles, Milá, Caro, y otros más recientes,

a la teoría de la versificación o del poema, fundamentada en verdad por Nebrija, Masdeu, Bello, Coll, De la Barra, Benot, Hanssen, Foulché-Delbosc, Pedro Henríquez Ureña, y los tratadistas de estética, en esta tarea de siglos.

de *Nueva teoría de la versificación*. Pero, publicados ya aquellos estudios, en que se halla insinuada o declarada gran parte de la teoría (y de la historia), me he persuadido de que tal nombre es inadecuado para el estudio que ahora publico, y resolví cambiárselo.

El primero de estos ensayos no era anteriormente sino el pórtico de la obra primitiva, un enlace con la estética y una introducción a los estudios de versificación. Ahora, por reducción arquitectónica, el pórtico le hace pareja a la mansión. Y, dado el sentido tradicional de la palabra *métrica*, hago notar que en mi opinión estos ensayos no son de métrica, puesto que se ocupan también en los versos *a-métricos*; ni son de rítmica, puesto que se ocupan en la prosa *a-rítmica*, formas de lenguaje usadas también en la poesía. Término más cabal es *versificación*, puesto que puede abarcar al *verso libre*; pero en verdad la materia del presente estudio excede también la versificación, ya que comprende la poética, o lo fundamental de ésta. Falta, pues, un término consagrado por el uso que cubra toda la materia; quizá pudiese ser *poemática*, o bien el que he preferido como título: *teoría del poema*.

Cuando forme el designio de escribir mi *Teoría de la versificación*, era mi propósito abordar el tema sistemáticamente desde dos ángulos: geográfico el uno, histórico el otro, es decir, comparando en cada caso entre varias lenguas y diversas épocas (2). Era un proyecto ambicioso, que incluía un capítulo sobre la naturaleza psicológica de los ritmos y particularmente los de la música y del lenguaje, como asimismo los fundamentos psicológicos de éste; y otro capítulo sobre la naturaleza del fenómeno poético, como ya he dicho. Pero, *ars longa, vita brevis*; ha trascurrido mi vida sin llegar a la meta.

Muestra este libro el fruto de una larga investigación. Evito decir de un "largo estudio", a fin de destacar el aspecto que me parece importante en mi trabajo, a saber: no la reedición de una doctrina conocida, sino la declaración de opiniones nuevas, formadas durante experiencias y meditaciones de muchos años, corregidas cien veces por trabajos de búsqueda, sondeos, tanteos, en demanda de verdades y leyes exactas.

(2) La comparación de los usos métricos de varias lenguas es útil: 1) para borrar el prejuicio de diferencias irreductibles; 2) para facilitar la lectura de los versos extranjeros; 3) pa-

ra deducir usos ajenos no adoptados aún; etc. Pero, esto mismo nos advierte que existen diferencias, y a veces éstas son profundas, aún entre lenguas emparentadas.

Busco en estas páginas (primer ensayo) una explicación empírica (crítica y positiva) del fenómeno poético, prescindiendo, por lo tanto, de las elucubraciones fantásticas o metafísicas de todos los tiempos; y *describo* (segundo ensayo) someramente las varias técnicas versificatorias con que se ha expresado la poesía en castellano. Forman, así, dos ensayos que se complementan, y en que declaro una sola concepción: la que me he formado de la *poesía* y del *verso*, factores del *poema*. Puede ser diferente de la que se han formado otras personas, ya que la experiencia del vivir, sentir, meditar y leer, no es la misma en cada ser humano. Por lo cual, se ha divagado desde la antigüedad acerca de los conceptos de *poeta*, *poema*, *poesía* y *verso*, mezclando leyendas y prejuicios con realidades; comprobación que me alentó a analizar esos conceptos, y a declarar los míos, en términos sencillos, sin vaguedades oratorias, ni erudición, ni filosofías.

Porque todo sistema filosófico tiene una sección para explicar la belleza, una estética; y la historia de la ideas estéticas es, por lo mismo, larga de contar. Menéndez Pelayo empleó varios volúmenes en narrar y comentar sólo la parte concerniente a España. No sería, pues, cosa sencilla una excursión histórica y erudita en torno al concepto de poesía, integrante del de belleza; ni sería yo capaz de guiar a nadie en semejante viaje. Mi ángulo de visión es, a la par, el más modesto y el más moderno. Me refugio en la experiencia, la mía; en el empirismo, que el último de los grandes filósofos: William James, elevó al alto plano de la metafísica, en un sistema "radical" y con un método propio, "pragmático". No tendrán, por consiguiente, en mi discurso iniciales mayúsculas los conceptos de idea, número, sujeto, objeto, espacio, tiempo, causalidad, fenómeno trascendental, voluntad, relatividad. . . ; porque no expresarán estas palabras sino sentidos corrientes y al alcance de cualquier lector de mediana cultura.

Pensaron los poetas versolibristas haber encontrado el instrumento definitivo de la expresión poética, y esperaron hacer olvidar el verso clásico, de sílabas contadas y estrofas simétricas; tal como tal vez esperaron los italianistas del siglo XVI, cultivadores del endecasílabo, de la octava real, de los tercetos, de las silvas . . . hacer olvidar el verso arcaico, de sílabas no contadas. Pero, han corrido los años del modernismo, ultra-modernismo, futurismo, deshumanismo, creacionismo, super-realismo . . . modas en que de la forma anárquica se pasó al fondo sin fondo y al palabreo pseudo-subsciente; y ha sonado la hora en que, tras un examen de conciencia, no pocos veteranos

de los "ismos" y del verso libre vuelven a los viejos modos y formas, o les reconocen la belleza que ignoraron. Tras tanto tiempo de desdicha poética, en que se malograron incontables talentos, cuyas obras nadie recuerda, es hora de llamar a la reflexión y a la penitencia. Tarea difícil, cuando la petulancia de "los nuevos" sólo tiene asidero en lo que dijo Salomón: "stultorum infinitus est numerus" (*Eclesiastés*, en la *Vulgata*, I, 15). ¿Cómo hacer reflexionar por sí misma a la grey empapada en huecas teorías que, para su flaca cabeza y obesa ambición de destacarse, son doctrinas de filósofos o de genios parisienes o neoyorquinos, y por consiguiente, tanto más respetables cuanto más obscuramente hablan tales maestros y menos les entienden nuestros discípulos? ¿Como hacerles comprender razones cuando están místicamente presos en el cepo de imaginarias realidades, que consideran, no con el propio criterio, sino con el de los "maestros" y "filósofos" cuya palabra citan en cada apuro?

Nada ganaré pues con invitarlos a pensar en *qué sea poesía* ni *qué verso*. No aprovecha a los jóvenes la experiencia de los viejos. La sabiduría "llega tarde y dura poco" (La Fontaine). Cada generación tiene que recomenzar la ascensión de la escarpada cuesta hacia la "suprema cordura" (De Vigny). Y al empezar la subida, cada generación se levanta como enemiga de la precedente y desea fundar su éxito aplastando, matando a "los viejos". ¿No dice Plutarco, ya no sé dónde, que Alejandro de Macedonia enseñó a unos pueblos del Asia a no comerse a sus padres, y a otros a honrar a los ancianos? Pues bien, no ha cambiado la humanidad en sus instintos, ni con la filosofía griega ni con el cristianismo. Tiene siempre el hombre ojos para no ver y oídos para no oír; sólo da crédito a su interés y a lo que la pasión le hace oír y ver. Por esto, mi discurso va enderezado, más bien que a los poetas de hoy, gente pasional, como siempre, a los críticos y profesores, que, por definición, han de razonar.

No pueden los críticos creerse sin obligación de saber "poemática", como los poetas. Ni de considerarla como una ciencia cuyas conclusiones son siempre provisionarias, ya que esto es lo propio de las disciplinas científicas. Por lo que nadie debe asombrarse de que fuese deficiente o erróneo lo que se supo en el pasado. Para los eruditos que colaboraron en la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra, monumento sin paralelo en nuestra lengua y todavía insustituible; para los sabios como Andrés Bello, Rufino J. Cuervo, Amador de los Ríos, Manuel Milá Fontanals, Marcelino Menéndez Pelayo; para

los colaboradores en las ediciones de *La Lectura*, de la Biblioteca Renacimiento, del librero Aguilar, de Madrid, y demás colecciones de clásicos, el verso español es invariablemente un renglón de “sílabas contadas” y “acentos fijos”. En consecuencia, si algún verso de un poema (sea cualquiera: el *Mío Cid*, el *Libro del Buen Amor* de Juan Ruiz, el *Laberinto* de Juan de Mena, el *Romancero*, las *Églogas* y *Sonetos* de Garcilaso, la *Araucana* de Ercilla, el *Parnaso* de Quevedo . . .), si algún verso no tiene las sílabas y acentos que los preceptistas legislaron para cada caso, el verso es malo, por error del autor, del copista o de la imprenta. No aceptan dichos letrados matices de gusto personal en los poetas, ni maneras diversas de concebir el verso según las épocas, ni sistemas de versificación sobre otras bases que las preceptuadas por ellos, fundadas en un estudio prevenido de los clásicos y de los preclásicos, y en conceptos inadecuados. Inadecuados por cuatro motivos, por lo menos:

1. La primera redacción o copia de las obras que se compusieron antes de ser inventada la imprenta fué a menudo un tránsito de la publicación oral a la escrita, mediante signos gráficos que no traducían en cada caso, con fidelidad de fonetista, los signos auditivos de la composición. Podemos afirmar esto porque hoy mismo acontece otro tanto en todas las lenguas.

2. Las más antiguas copias de los grandes poemas son a menudo posteriores en siglos, no sólo a la composición sino a la escritura ya deformadora a que se refiere el N^o 1; tiempo durante el cual sufrieron retoques y nuevas deformaciones.

3. Las ediciones impresas han sido hechas, en general, bajo el influjo de prejuicios, y particularmente el de modernizar el lenguaje y regularizar el verso, para que queden en la forma que se supone correcta, aplicando teorías de los últimos clásicos a los primeros o a los preclásicos.

4. En las teorías en cuestión, y particularmente en lo tocante al silabeo y metro (hiato, elisión, sinalefa, diéresis, sinéresis, etc.), se han apartado, corregido u olvidado los casos de excepción a la regla preconcebida, casos de grandísima importancia, puesto que pueden ser la base de teorías adversas.

Pues bien, contra este vicio está dirigido también el presente estudio. Porque, sea ahora o después, la filología española tiene que revisar su obra en lo que concierne a ese ángulo de visión. El verso castellano no se forjó en el yunque de una sola técnica, ni ha sido un cuerpo

congelado a través de los ochocientos años de su vida. El endecasílabo no fué concebido en el siglo XVI lo mismo que después hasta el XIX, ni el octosílabo ha sido para muchos poetas del XV o de nuestros días un verso de 7/1 sílabas cabales, ni el alejandrino fué para los "clérigos" del XIII (ni siquiera para Berceo) un renglón de sílabas contadas (a pesar de la declaración de Juan Lorenzo), ni en general nunca (salvo en los siglos XVIII y XIX) el número cabal de sílabas fué la base esencial de la versificación castellana.

Hay que revisar pues este aspecto del verso en todas las historias de la literatura y en los estudios críticos, y hay que rehacer el concepto del verso en la cabeza de todos los que leen. Una manera de versificar en castellano es la del número cabal de sílabas; otra la del número variable de sílabas y cabal de acentos en posiciones rítmicas; otra la del verso amétrico o "libre" que, no obstante este apelativo, no está libre de toda norma; otra la de, sin cuento de sílabas ni de acentos, adaptar la "letra" a una melodía, ritmo y compás, prestados por la música. Los más necesitados de saber esto, hoy día, son los editores de "los viejos" y de "los nuevos", ya que muchos poetas de ogaño siguen en huelga métrica, ignorando que los versos (cualesquiera que sean y también la prosa) se ajustan a un cuadro musical, con leyes físicas, ajenas a la voluntad del poeta; quien, al no conocerlas, procede como el diletante que ejecuta al piano y de oído melodías ajenas, en una servil imitación de movimientos. Si los músicos no hubiesen discurrido hace ya siglos la teoría musical que les permite "saber" cómo son y se combinan los sonidos, las notas, los acordes, los tiempos del movimiento, estarían hoy en el mismo estado que los poetas, todos diletantes, todos compositores al tanteo, desdeñosos de las posibilidades de la música verbal.

Y consciente de la gran importancia que todo esto tiene, he auspiciado mi trabajo con las notables palabras del Dr. Gregorio Marañón que, juntas con las de Juan del Enzina, van como epígrafe.

II. LOS MITOS POÉTICOS: LAS MUSAS, LA INSPIRACIÓN, EL GENIO, LA SUBCONCIENCIA, LA JUVENTUD

Los poemas homéricos comienzan invocando a las Musas, hijas de Zeus, según Hesíodo:

"La ira canta, diosa..."
(*Iliada*, I, 1)

"Del héroe ingenioso cuéntame, Musa..."
(*Odisea*, I, 1)

Los poetas latinos y muchos moderno han imitado ese rasgo invocando a Venus, a las Musas o a otras divinidades; pero con una diferencia: éstos piden ayuda, Homero pedía a la Musa que ella hablara o cantara. La diferencia no es despreciable, porque muestra que Lucrecio, Virgilio, Ovidio, el Tasso... no creían en la doctrina respectiva de los rapsodas griegos. La cual, explicada por Platón, cobra contornos precisos. Por boca de Sócrates, dice en el *Ión*: "En fuentes de miel, en ciertos vergeles y valles de las Musas, nos dicen los poetas que ellos cosechan los versos, para traérmolos al modo de las abejas, revoloteando como ellas. Y dicen verdad: pues ágil cosa es el poeta, alada, sagrada; inhábil, empero, para crear, si no está inspirado por un dios, fuera de sí, y privado de razón. Todo ser humano es incapaz de hacer obra poética y de cantar oráculos mientras conserva la razón. . . . Porque no hablan los poetas en virtud de un arte, sino por privilegio divino. . . . Y, si la Divinidad los priva de la razón, tomándolos por sus ministros, como a los profetas y a los adivinos inspirados, para enseñarnos es, a los oyentes, que no son ellos los que dicen tan bellas palabras, sino la Divinidad".

Para los griegos, pues, la poesía formaba parte de su vida religiosa, por lo menos hasta los días de Sócrates. El poeta intervenía de modo tan sacerdotal como las pitonisas, los augures, y demás intermediarios entre los dioses y los hombres. Y griegos y romanos nos han dejado pinturas de sus adivinos en funciones. Cuando la sibila de Cumas cayó en trance para vaticinarle a Eneas su destino, dice Virgilio (*Eneida*, libro VI) que "se le inmutó el rostro, perdió el color, y se le erizaron los cabellos; que el pecho le jadeaba, hinchado, sin aliento, lleno de sacro furor; y su voz no resonaba como la de los demás mortales, porque *la inspiraba el numen*... Revolvíase como una bacante procurando sacudir de su pecho el poderoso espíritu del dios Febo; pero, cuanto más se esforzaba más fatigaba él su espumante boca, domando aquel fiero corazón e imprimiendo en él su numen".

No de otro modo, dice César Lombroso, se desempeñan los "medios" o intermediarios, no ya entre los dioses y los hombres, sino entre los espíritus fantasmales de ultratumba (ánimas, espectros) y los seres físicos; o bien, menos ambiciosamente, entre nuestra personalidad subconsciente y la otra de que tenemos conciencia en el estado de salud, vigilia y razón (*Hypnotisme et Spiritisme*, trad. Rosigneux, Paris, 1910, Cap. V y XIV).

Como los conceptos de “consciente” y “subconsciente” sirven de sostén a teorías poéticas modernísimas y a teorías místicas, a las cuales se aplican a menudo esos términos, recordemos que lo subconsciente (que antes se llamó “inconsciente”) es, en psicología, lo que queda bajo el nivel de la conciencia. Es decir, son ciertas actividades psíquicas normales que, sin ser meros mecanismos fisiológicos, tales como los latidos del corazón, adaptaciones del iris, movimientos del intestino, y otros “reflejos” (tos, estornudo, hipo, bostezo . . .), tampoco son manejados por la voluntad y la conciencia en vigilia; por ejemplo, subconscientes son, durante el sueño, la actividad de la imaginación y la memoria en su respectivo plano (incomunicado con el otro por lo corriente), o bien, durante la vigilia, los actos instintivos, o tendenciosos, movidos por una voluntad oculta e inobediente. Pero, es el caso que, con esta zona intermedia entre lo puramente fisiológico y lo propiamente psíquico, la gente profana y hasta algunos especialistas han preferido hacer la esencia misma de la humana naturaleza, y el centro de la actividad psíquica; de la cual la actividad consciente no sería más que un “epifenómeno”, y ambas actividades serían quizá injertos pasajeros sobre lo fisiológico, físico y propiamente terráqueo. Según los tales, la psique que razona, que se siente libre, que sopesa su responsabilidad, que aspira al bien, no es lo esencial de nuestra personalidad; sino la otra personalidad (o personalidades) que, escondida detrás de la que razona (más bien que debajo), *siente, quiere, se mueve*, con impulso animal, con fines propios, a espaldas de la conciencia en vigilia y con mofa aún.

Más lejos van otros todavía. Esta, no ya personalidad, sino persona subconsciente, central, capital, espectral, tendría substancia propia, cuerpo propio, vaporoso, fosforescente, de naturaleza radioactiva (según precisa Lombroso, pp. 79, 274, 279), que, en los “medios”, se desprende aún, parcial o enteramente, de los cuerpos terráqueos y mortales, se deja fotografiar, y actúa a distancia sobre los objetos. En otros términos: vive vida propia e independiente, como el personaje espectral “Horlá” que vió o imaginó ver el cuentista Maupassant.

Esta ampliación del concepto de lo subconsciente, no científica, ha de tenerse presente, si uno quiere entender algo del hermetismo de ciertos poetas, trastornados de nación, o por la teoría de los diletantes. Pues, la verdad es que ni C. Lombroso, ni Ch. Richet, ni O. Lodge, ni W. James, ni otros sabios que no desdeñaron ocuparse en los hechos despampanantes que se llaman milagros en la religión y

fenómenos de ultra o mètapsíquica en el espiritismo, ninguno de ellos hace lugar a los poetas entre los seres dotados de "medianidad".

"Olvido y nada más" pueden replicar éstos, con mayor o menor desplante; porque, niños grandes y vanidosos, aceptan en su fuero interno, fácil y complacidamente, el prestigio que les confiere la calidad de vates, profetas, magos, brujos y genios a la oriental. Por lo que muchos han representado en serio este papel; por ejemplo: Víctor Hugo, D'Annunzio, Rubén Darío... Pero no Edgar Poe, quien, por lo contrario, discurrió mistificar en el sentido opuesto, explicando su arte originalísimo (que hoy muchos de sus compatriotas menosprecian) como simple resultado de un cálculo cachazudo y lógico (en *The Philosophy of Composition*, uno de sus *Essays* sobre la técnica del verso).

Otros disimulan su pensamiento íntimo. Preguntaron una vez al inglés Robert Browning el significado de uno de sus oscuros versos. Contestó, no sin "humour": —Eso lo supimos un tiempo Dios y yo; pero ahora sólo Dios lo sabe. Imitólo en esto Paul Valéry, con respuesta igualmente evasiva y actitud misteriosa, al ser interrogado sobre pasajes de su esotérico *Cimetière marin*. Y a los dos imitó Pablo Neruda encogiéndose de hombros ante una pregunta de Amado Alonso (3). Tales actitudes esconden este postulado: yo estaba poseído por la Inspiración, interrogué usted al poseedor. O este otro: la poesía no se escribe para ser entendida, sino para ser sentida. En este caso, faltaría saber con cuál sentido. Y también, si tales poetas y los demás de la grey se engañan o nos engañan.

A veces, a Rubén Darío le tomaban pasmos que, por suerte, no llegaban a identificarse con los de la epilepsia. Es verdad que acaecían ellos tras copiosas libaciones, no antes de la quinta o sexta copa colmada, en que de seguro iba oculta una inmensa furia de Febo, conductor y padrino de las Musas. Y entonces se transfiguraba, al decir de Vargas Vila o de algún otro de sus camaradas; caía en un sonambulismo lúcido, en que, silencioso, grave, impenetrable, ajeno a cuanto le rodeaba, se ponía a escribir febrilmente. Hasta que, po-

(3) Célebre entre todos los poetas hernnéticos es el francés Mallarmé, quien se desesperaba a veces, al decir de Valéry, por no haber logrado obscurecer lo bastante algunos de sus versos. Y tal es el origen de la chistosa variedad de interpretaciones que

ha motivado cierto soneto, entre otros poemas. Ver en el *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, tomo IV, 1946, p. 11, *Nuevas investigaciones estilísticas...* por el profesor Helmut Hatzfeld.

seído por completo por el dios, a la novena o décima copa, no menos colmada que las anteriores, se dormía, completamente ebrio.

Por lo menos, en casos como éste, la visita de la Musa provocaba, pues, el embotamiento de la conciencia superior y la subrogación por la subconsciencia, la cual, en ese grado todavía lúcido en que Proust teje recuerdos, predominaba en Darío por algunos minutos, encauzada hacia un ideal muypreciado por la voluntad: la composición de un poema. Porque, menos crédulos que los antiguos, y menos sugestionables que ciertos vates, los lectores modernos preferimos atribuir tales sucesos al espíritu del vino, que no del numen. Y, en el más extraño de los casos, ver desdoblamientos de la personalidad en las encarnaciones de Apolo o de su coro de doncellas en los poetas. "En los poetas" digo, y no en los trances epilépticos de las sibilas. Y por esto, la ecuación *poeta-vate-augur-profeta-mago-brujo*, necesita, para nosotros, nuevo ajuste. Cosa fácil, ahora que los poetas con menos malicia o cálculo ponen en duda, como los sacerdotes paganos de la decadencia, su pacto con la Divinidad. Y, por consiguiente, piden al estudio lo que antes esperaban de las Musas, según la leyenda.

Hubo, empero, un tiempo en que la palabra *genio* envolvía todo eso y designaba a los semidioses de la mitología moderna. Por lo menos, desde la publicación del *Zarathustra* de Nietzsche (1883-85) hasta el día en que Edison declaró que el genio era asunto de paciencia, época en que renacieron genios con derecho divino; ya que el superhombre tenía derecho natural de señoría sobre los demás hombres, al ser la espuma de la selección humana, y ésta el objeto principal de la vida en el planeta. No obstante, no todo era almíbar sobre buñuelos. El ya citado Lombroso escribió todo un libro para probar que el genio era, más bien, una manifestación patológica, vecina a la locura. Así y todo, siendo la producción de genios deseable, como la de caballos de carrera, Otto Weininger, el agudo pensador y misógono, suicida, discurría aún a principios de este siglo medios favorables para la producción en serie. Por esto es que los biógrafos de Edison deberían mencionar, al lado de la bombilla eléctrica, su explicación de la genialidad, descubrimiento tan útil como sus inventos, y quizá de mayor alcance moral, al provenir de un hombre de indiscutible genio, que con honradez y modestia declaraba su ser íntimo.

Antes de este descubrimiento trascendental, se consideraba la inspiración literaria y artística como un relámpago interno, un momento en que el hombre de genio, por serlo, tocaba el fondo divino de su persona, y veía una aurora boreal subconsciente. En prueba de lo cual se recordaban declaraciones como éstas:

De Disraeli, conde de Beaconsfield: "A menudo, siento que sólo un paso separa la intensa concentración mental y la locura. Imposible escribir lo que experimento en ese instante en que mis sensaciones son extrañamente agudas e intensas; todo me parece animado, mi conciencia se desvanece, y ya no estoy seguro de que existo".

De Dostoiewski: "Algo se abre de repente en mí, como si una luz interior extraordinaria iluminase mi alma durante algunos segundos. Hay entonces un momento en que bruscamente me siento en presencia de la armonía eterna".

De Berlioz: "Se hace el vacío en torno a mi entraña palpitante, y me parece que mi corazón, sorbido por fuerza irresistible, se deshogue y disolviese fuera de mí".

De Beethoven: "La inspiración es para mí un estado misterioso, en que el mundo entero me parece ejecutar una vasta armonía. Entonces, pensamientos y sentimientos resuenan en mí; todas las fuerzas de la naturaleza se vuelven instrumentos musicales, para mí; tiemblo entero, y en mi cabeza se erizan los cabellos".

De Bécquer, en fin, para mencionar algo más cercano a nuestro tema:

Sacudimiento extraño que agita las ideas;
 murmullo que en el alma se eleva, y va creciendo;
 deformes siluetas de seres imposibles;
 ideas sin palabras, palabras sin sentido;
 cadencias que no tienen ni ritmo ni compás;
 accesos de alegría, impulsos de llorar;
 locura que el espíritu exalta y enardece;
 embriaguez divina del genio creador...
 ¡Tal es la inspiración!

Y tal fué la manera romántica y un tanto retórica de concebirla. Pero la manera realista y democrática y sencilla, inaugurada por Edison, descolgó la Inspiración de las nubes y la puso al lado de la paciencia artesana, que no por serlo carece de los deslumbramientos, visiones, ilusiones y calidades artísticas, aunque en otros grados, de quienquiera que trabaje en una obra humana. Vivimos tiempos más sencillos. Y al "Vea usted cuán divino soy" de esos tiempos, ya heroicos, oponemos ahora un "Vea usted cuánta paciencia, cuánta la-

bor, cuánto coraje y abnegación exige la obra humana, sea cual fuere, espiritual o manual”.

Todos sabemos por experiencia que, durante el sueño, trabaja nuestro espíritu en aquello que nos preocupa, y todos hemos sacado algún beneficio de esa aptitud. Problemas que nos parecieron insolubles al acostarnos a dormir, los hemos resuelto al despertarnos, con la impresión de que nuestro primer pensamiento en la nueva vigilia, continuase el que interrumpimos al dormirnos. No es pues aptitud de superhombres solamente la de trabajar en sueños; y es inútil, por lo tanto, citar celebridades (La Fontaine, Voltaire, Goethe, Coleridge, Stevenson, Alfonso Daudet, Bernardo Palissy, etc.), que encontraron bellos versos, inspiraciones musicales o pictóricas, o soluciones científicas, durmiendo, para sacar la conclusión de que la creación genial se elabora en la subconsciencia, y que, como dice Lombroso (p. 304 de la obra citada): “El máximo de fecundidad genial coincide con el mínimo de conciencia”, doctrina que viene a ser poco más o menos la misma que enseñaban los antiguos griegos.

Achaque antiintelectualista es el de apocar la razón (o conciencia que razona) en beneficio de la intuición, suerte de razón subconsciente que discierne a espaldas de la otra, sin lógica, sin juicios no sólo lo que importa a la vida y el instinto busca, como limitaba Bergson, sino cuanto tiene que ver con la vida sentimental y con las tendencias artísticas. Exageración es ésta que conviene reducir a límites de realidad. Nadie contradice que nuestro espíritu no es solamente razón y lógica; pero tampoco es solamente instinto, intuición, subconsciencia. Ambos poderes integran nuestro ser y colaboran en nuestra conducta, y en nuestras manifestaciones artísticas de todas suertes. Podemos, por lo tanto, asentar este sillar: la actividad poética no es exclusivamente función de la subconsciencia, aun cuando la sensibilidad hunde sus raíces en el dominio psíquico que queda bajo o detrás de la conciencia.

No existe ejemplo auténtico de un poeta (ni los anteriormente mencionados, ni siquiera Poe, Baudelaire, Verlaine o Darío) que elaborase poemas enteros durante el sueño, o bajo la ebriedad total del alcohol, del opio o de la cocaína. Algunos han excitado su imaginación con “néctares” diversos, pero inconscientes no han compuesto nada. Algunos también han encontrado la rima que buscaron en vigilia y no hallaron, o algún otro detalle. Pero la concepción de un poema y su ejecución son dos cosas distintas. La actividad poética

utiliza imágenes vividas o ensoñadas durante la "réverie"; pero es esencialmente consciente, porque necesita sopesar y razonar el lenguaje en que vierte la sensibilidad. Lo que el poeta tiene de extraordinario es, primero, su temperamento, para sentir poéticamente situaciones en que otros perciben sólo vulgaridades; y segundo, su don verbal, para pintar con palabras fantásticas, rítmicas, melódicas, emocionadas, nostálgicas, esas situaciones, esos temas, ya de suyo poetizados por él. Y estas dotes extraordinarias, son dones poco comunes, pero no dictados de divinidades, ni de espíritus de ultratumba, ni del personaje de moda: el misterioso Subconsciente.

Y aquí vienen de molde unas breves palabras de M. Adriano Tilgher, publicadas en *La Nación* de Santiago, el 13-II-1938: "La poesía es un sueño hecho en presencia de la razón", ha dicho Xavier Bettinelli, famoso detractor de Dante. Reflexionemos un poco, y comprenderemos que estas palabras contienen la estética más moderna. "El arte es un sueño", es decir, una actividad espiritual de distinta naturaleza que la de la razón, el pensamiento y la lógica; pero está hecho en presencia de la razón", esto es, que el artista sueña con los ojos abiertos y no considera su sueño como una realidad, como le ocurre al que sueña con los ojos cerrados. El sueño del artista tiene conciencia de serlo. No es un sueño propiamente dicho, ni un resultado del razonamiento, sino algo que difiere de ambos a la vez. Y si "el arte es un sueño hecho en presencia de la razón", están equivocados todos los que hacen de él un producto espiritual anterior al despertar de la razón, o los que lo señalan como una intuición pura.

Tras estas dos actitudes míticas: la clásica, en que se supone venir la inspiración, directa o indirectamente, de los dioses; y la romántica, en que la inspiración sería lo propio de un semidiós: el hombre de genio; ha venido, como consecuencia de las guerras mundiales, una tercera, en que el mito se teje en torno a la circunstancia de ser joven, de ser "la Juventud", con mayúscula, y con todos los prestigios que este universal envuelve: belleza, fuerza, agilidad, de "los nuevos", Que, naturalmente, dejan de serlo con suma rapidez, para ceder en pocos años, tal vez en meses, la supremacía a otros "más nuevos", los de la última generación, los que hoy se parapetan tras el portentoso "superrealismo subconsciente".

Es claro que el prestigio de la Juventud no es brote de sólo estos años, sino de todas las primaveras; pero fué en los años de entrámbas guerras cuando adquirió los rasgos de mito. A menudo, pues, el mé-

rito de un escritor o de un artista nuevo no se ha asentado en su genio, su inspiración, su arte, ni en ninguno de los valores que otrora se invocaban, y que sucesivamente alentaron al cristiano, al caballero, al humanista, al enciclopedista; sino que se ha respaldado en su juventud. Y sus pares lo han aclamado, como en el campo político: ¡Es de los nuestros! Piensa como nosotros. Pensamiento y mérito que no se discute, no se razona; pero se afirma, porque es un renuevo del viejo mito, bajo nueva máscara. De lo que podría colegirse que la gente sin experiencia y sin lectura no puede vivir sin mitos.

De entonces data el auge del calificativo "dinámico", que se aplica a sí mismo, con engreída sonrisa, el movedizo, el trajinante, el saltón y hablantín; todo en oposición con la antigua sabiduría: la que Alejandro el Grande enseñó a los escitas, a los persas y a otros pueblos del Asia (Ver el Cap. I), la que aprisionan los refranes del pueblo castellano: honremos a los ancianos, consultemos con la almohada, pensemos antes de hablar. Antes era un elogio llamar a alguien "reposado"; ahora lo es "dinámico". Dos ángulos diversos de conformación mental.

Nadie, quizá, ha pintado con más viveza que Stefan Zweig esta transformación del espíritu de las gentes en nuestro siglo, y a consecuencia del aniquilamiento de aquellos ideales. Sería absurdo no cederle la palabra: "La generación de la postguerra (de 1914) se emancipó de golpe, brutalmente, de lo que tenía validez hasta entonces, y dió la espalda a todo lo que era tradición, resuelta a tomar su destino en sus propias manos, apartarlo de todo sendero antiguo, para lanzarlo impetuosamente al futuro. Debía comenzar con ella un mundo absolutamente nuevo, un orden completamente distinto en todos los aspectos de la vida y todo comenzó, desde luego con exageración desenfrenada. Al o a lo que no era de la misma edad, se le consideraba como caduco. En vez de viajar, como antes, con sus padres, los muchachitos de once y doce años atravesaban el país en grupos organizados (los llamados "aves de paso"), sexualmente instruidos con esmero, llegando hasta Italia y el Mar del Norte. En las escuelas se instituyeron, fieles al ejemplo ruso, soviets de alumnos, que vigilaban a los profesores; y se barrieron los programas de estudio, ya que los niños querían aprender solamente lo que era de su agrado. Por el mero placer de la sublevación, la gente se sublevaba contra toda forma válida, aún contra la voluntad de la naturaleza, contra la eter-

na polaridad de los sexos. Las muchachas se hicieron cortar el cabello, a tal punto que, con sus "melénas a la *garçon*, era difícil distinguir-las de los mozos. Los jóvenes, a su vez, se afeitaban barbas y bigotes, para parecer más femeninos. Las manifestaciones de la sexualidad invertida llegaron a constituirse en moda, no por instinto, sino como protesta contra las formas legales, tradicionales, normales, del amor. Cada modo de expresión de la existencia se esforzaba por hacer ostentación radical y revolucionaria, y lo hacía también, claro está, el arte. La pintura nueva declaraba caduco todo lo que habían creado Rembrandt, Holbein y Velásquez, e inició los más furiosos experimentos cubistas y super-realistas. En todas partes proscribió el elemento comprensible: la melodía en la música, el parecido en el retrato, la comprensibilidad en el idioma. Quedaron suprimidos los artículos *el, la y lo*; invertida la construcción sintáctica; se escribió en el estilo "tajante" de los telegramas, con interjecciones exaltadas: aparte de que se condenaba a la basura toda la literatura que no fuese activista, es decir, que no teorizara en cuestiones políticas. La música buscaba tercamente una tonalidad nueva y dividía los compases; la arquitectura daba vueltas a las casas, sacando lo de adentro afuera; en el baile desapareció el vals a favor de figuras cubanas y negroides; la moda en el vestir inventaba, con fuerte acentuación del desnudo, absurdos cada vez distintos; en el teatro se representaba a *Hamlet* vestido de frac y se ensayaba un dramatismo explosivo. Empezó una época de experimentos descabellados en todas las materias, que pretendía superar de un solo salto todo lo que había existido, lo que había ido formándose y realizándose naturalmente. Cuanto más joven era un individuo, cuando menos había aprendido, tanto más gratamente impresionaba, en virtud de su falta de trabazón con todo lo tradicional: ¡por fin se daba rienda suelta, triunfalmente, a la gran venganza de la juventud contra el mundo de nuestros padres! (*El mundo de ayer. Autobiografía*. Trad. de Alfredo Cahn. Buenos Aires, 1945, pp. 300-302).

Cualquier contemporáneo de Zweig, aunque haya vivido en este extremo del mundo, no podrá sino darle razón. Y, distantes como estamos de la época y manifestaciones recordadas por él, advertirá todavía cómo reverdecen de tiempo en tiempo y se agudizan en ciertas direcciones, habiendo encontrado en el "existencialismo" (en una de sus formas: *ser* antes que *pensar* y *conocer*) una expresión filosó-

fica, y en el marxismo (que no es el bolchevismo, sino la revolución perpetua) una expresión política.

Propio de pintores, músicos, poetas y artistas en general, es la vanidad y la soberbia. Básenlas en uno u otro de los mitos de que he hablado, el fundamento es endeble. No crean ser la espuma del mundo ni el centro en cuyo torno deba girar todo. Su desprecio por el vulgo, por el "burgués", por el pavo real linajudo, por la gente política o militar, y por todos los que no les forman cola, a quienes califican de incomprensivos, nulos, eunucos o filisteos, denuncia más bien incomprensión de parte de los artistas, incomprensión de la condición humana y de los resortes de la vida social. Ciertamente, el poeta ha de ser original; pero, en su actitud de vanidad y desdén no es más original que sus víctimas, ya que propio de hombres y de mujeres es también el desconocerse y pagar el desdén con desdén.

Tampoco es mucho más original en su especialidad y habilidades. Hagamos alguna vez las cuentas. ¿Qué tiene de superior un poeta. un máximo poeta, más que el vulgo, más que el burgués...? No otra cosa que mayor facilidad y felicidad para hilvanar palabras gratas. Cuando le salen preñadas de sentido profundo y trascendente, siempre es deudor a algún filósofo, o siquiera crítico o cientista, que en prosa despierta o desmayada ha enseñado al poeta, y a todos, a menudo sin soberbia. Cuando le salen conmovidas o estimulantes o grandiosas, siempre le debe la cosecha a la condición humana, que comparte con la muchedumbre; ya que ésta, sin la tal condición, no sería sensible al ritmo y la melodía, al placer y el dolor, al amor y la muerte, a las ilusas esperanzas, las inútiles ambiciones, la conciencia del bien y del mal, de la belleza y la fealdad; cada cual a su modo. El modo del poeta, si es diferente, no es más que otro modo; cuestión de grado en la sensibilidad y en la expresión con palabras.

Que los poetas barruntan todo eso. su pequeñez humana, su "miseria de todo lo finito", no puedo dudarlo. Pero, la codicia de abrirse camino, de hacer valer en el mercado del mundo sus dones propios, de trepar sobre un pedestal de semidioses o de brujos, puede más que la sinceridad: "La tentación seduce, el juicio engaña". Tienen, pues, sus laboratorios y sus rayos, sus untos, escobas y calaveras, o, cuando menos, la Juventud. ¡Ingenuidad! Cuando ellos van, ya vienen vuelta el burgués y el eunuco. En cosa de malicia, el zorro es más hábil que el cuervo y mucho más que el ruiseñor. Y, barruntando todo esto, se han dado a escribir para entre ellos, para la "élite", la crema;

y a contentarse con el bombo mutuo y el de los críticos complacientes. Y esto no merece comentario.

No puedo dudar de que los poetas se den cuenta de la realidad, porque la soberbia a que me refiero, y mayormente la de los jóvenes, encubre una falla: la solicitud de aprobación de parte de los dichos críticos y cofrades, el ansia de aplauso, de tal modo que quizá no haya habido otros hombres (o mujeres, si poetisas eran) más esclavos que ellos de la opinión de sus prójimos. Y esto conviene quizás a todos los tiempos. El público era y es su tirano. Ellos han hecho siempre como si lo desdeña en; pero en verdad nunca hubo siervos más expectantes y pendientes de la mirada de su señor. Si así no hubiese sido, y no fuese todavía hoy, el poeta olímpico no habría escrito ni escribiría; o, por lo menos, no publicaría. Escribir y publicar equivalen a solicitar aprobación, a rendir homenaje al lector.

Obra entregada al público, del público es. Y su juicio inapelable.

III. EL PÚBLICO Y LOS CRÍTICOS

Ahora bien, el público es un Proteo: sus admiraciones son, no disparatadas, pero sí dispares. Porque siendo, en efecto, pocas las personas que no sienten admiración por algunos versos, o que no saben de memoria alguna estrofa que recitan con deleite, pocas son también la que coinciden en sus alabanzas. Mientras unos ponen su admiración en algún himno patrio, o religioso, o en una copla de zarzuela, o tonada popular, otros la ponen en algún soneto o poema clásico, y otros en alguna "prosa" moderna. Para los primeros, que son muchedumbre, "poesía" es cualquier verso ingenioso o elocuente, sentimental o picante. Para los segundos, eso no es más que "versos", y no sin desdén ante tamaña vulgaridad, declaran que poesía son solamente los grandes poemas salidos de la tradición greco-latina, llenos de elocuencia y retórica; o a lo sumo, algún poema romántico, alguna dolora de Campoamor o rima de Bécquer; o bien, concediendo mucho, los poemas de Rubén Darío, de Amado Nervo, de Chocano, de los Machado, de Juan Ramón Jiménez, y de los demás que nunca faltan en las antologías más apreciadas. Para los terceros, esto y aquello es sequedad de espíritu, sojería burguesa y falta de sensibilidad; porque "poesía" es interpretación de inquietudes juveniles, ignoradas siempre por la generación precedente, o bien es éxtasis, como dijo el académico francés abate Henri Bremond (*La poésie pure*, Paris, 1926), contemplación mística en que el hombre penetra en el mis-

terio de la creación, estado de inefable embeleso ante ciertas palabras felices, prosa o verso; o bien es un juego de metáforas, cuanto más distanciadas del lenguaje vulgar, mejor. y cuanto más balbucientes, inconexas y extravagantes las palabras, y más "soñadas" las situaciones, más excelentes y plétoras de poesía; o bien, en fin, la poesía es un fenómeno externo a nosotros: el canto, la música, la pintura, la danza, una puesta de sol o cualquier otro estímulo adecuado.

Además, para algunos opinantes, en esta variedad no agotada de casos, la poesía guarda con los afectos la misma relación que la ciencia con la razón: es un camino para conocer. Ciencia y poesía serían, en tal caso, polos, aunque opuestos, correlativos de una misma actividad, diferentes tan sólo en los medios de que se valen para su fin, y en el campo del conocimiento: el fenómeno kantiano, en la ciencia; el nùmeno, en la poesía. Este último divagar no es sino una atribución a la poesía, o a la exaltación mística, de la misma capacidad de conocer lo inconocible para la inteligencia que el filósofo Bergson atribuyó a lo que él llama "intuición" y que definió como una superación del instinto, en que éste "llega a ser desinteresado, consciente de sí mismo, capaz de meditar sobre su propósito y de ampliarlo indefinidamente" (*L'évolution créatrice*, 14ième ed., p. 192). Es decir, el instinto-intuición adquiere las aptitudes de la inteligencia, si bien se aplica a hechos suprasensibles, ajenos a la conciencia normal. Y es éste uno de los lados menos firmes de la filosofía bergsoniana, cuanto más de su aplicación gratuita a la poesía.

Esta gente metafísica ha discurrido, además, otra explicación. La poesía de los antiguos, los clásicos y los románticos, era interpretación de estados de alma del poeta, en términos del lector, términos forzosamente intelectuales. Buscaba la comprensión entre prójimos, y por lo tanto era humana. La poesía de algunos modernos, al revés, es deleite del "yo" consigo mismo, cháchara sin sentido para los demás, pues está "deshumanizada", como dijo el profesor Ortega y Gasset. Ocurrencia que el novelista Pérez de Ayala, descolgando la pluma de Cervantes y soplándole el polvo, transformó en substancia artística al crear su hilarante y simpático Belarmino, zapatero "intelectual". Pero, rasgo notable de nuestra época, los Belarminos tienen un éxito colosal, lo mismo en política, que en filosofía (cosa antigua y demasiado germánica, que en poesía. Desde el premio Nobel hasta el de los anónimos municipios, la lotería cae de preferencia en las manos de los más oscuros Belarminos.

Y siendo, por lo tanto, la poesía, incomprensible para nadie que no sea el poeta, y eso, los demás no han de tratar de entenderla, ni de leerla; pese a la "élite" que, ilógica y sofisticadamente, se arroga la capacidad de explicarla.

Menos metafísica y más útil es otra distinción que puede hacerse. Dos músicas hay, según Ribot (*Lógica de los sentimientos*, traducción Rubio, Madrid, 1905, p. 149): vacía la una, pura "virtuosidad"; llena la otra y emotiva. Otro tanto acontece con la poesía: una hay que halaga por la habilidad técnica, la perfección de los ritmos, la riqueza de las rimas, la novedad de las imágenes. . . . ; otra que, con sencillez, conmueve, y con naturalidad, arrebatada. Es el ángulo en que ha querido situarse Juan Ramón Jiménez, al combinar la busca de la "poesía pura" con el repudio de toda retórica, de todo convencionalismo: las más sencillas palabras con la mayor carga de emoción. Pero Juan Ramón no patrocina ni la oscuridad ni el desaliño; por lo contrario, para él el lenguaje del poema ha de ser tan perfecto como patético el tema. J. M. Souvirón (en su *Antología*, Santiago, 1934, pp. 14-15) cita estas palabras del autor de *Platero y Yo*: "Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto. Se exige perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en general. A un poeta no sólo no se suele exigir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga . . . Perfección, sencillez, espontaneidad de la forma, no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco y empachoso . . ."

En fin, opinantes hay que, llevando al extremo la doctrina que insinuó Verlaine en su *Arte poética* (de 1874, pero recogida en *Jadis et Naguère*, 1885; ver p. XIX y 936 de la edición de I.e Dantec, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, 1937):

De la musique avant toute chose,

De la musique encore et toujours!

(Música antes que todo . . .
música, más y siempre!)

afirman que la poesía equivale literalmente a la música. A lo que en su hora observó Rodó en su más admirable estudio crítico: "Juro que, por más que lo infinito se abra tras el horizonte revelado por la magia sublime de los Schumann y los Wagner, ella (la armonía verbal) compartirá perpetuamente el imperio de las vibraciones sonoras con esta otra música que no precisa adherirse a cosas tangibles;

la que nace directamente del roce de la idea al entrar en el molde de la palabra; la que a un tiempo mismo significa y sugiere: la que tiene instrumentos sutiles y maravillosos en la orquesta de sus letras inmóviles, cuyos rasgos —como tendidas cuerdas o sonoros tubos de metal— parecen plegarse y desplegar-se de cien modos extraños, para arrancar a la onda prisionera de aire vibraciones desconocidas... Sí; yo creo que para que se sostenga el trípode del verso, es suficiente que dure el pie que reposa sobre la música. Muerto para la idea, muerto para el sentimiento, el verso quedaría justificado todavía como jinete de la onda sonora!" (*Rubén Darío, su personalidad literaria, su última obra*, en *Prosas profanas* de 1901, París, pp. 21-22). Palabras en que podríamos objetar varios rasgos, como ser: primero, que en el trípode *idea-sentimiento-música* que sostiene al verso pueda bastarle el tercer pie; segundo, que la música del verso no precise adherirse a cosas tangibles, siendo así que los órganos de la palabra son el más maravilloso instrumento musical... Pero en las que, contradictoriamente, ha señalado antes la excelencia del verso en el rasgo de que "a un tiempo significa y sugiere".

Ante esta variedad de opiniones y criterios para apreciar la poesía, la primera comprobación del hombre desprevenido, que no hace profesión de crítico, es que, ante un poema, como ante cualquier obra de arte, no reaccionan de igual modo todas las personas. No hay un público, sino varios. La actitud de la gente del mismo oficio es muy diferente de la de los aficionados, y ésta, de la de los indiferentes. Los poetas forman generalmente círculos cerrados, en que, alentándose unos a otros, o desollándose, llevan al extremo cierta singularidad del oficio, de fondo o de forma. Se dan así a creer que el mundo actual y la posteridad son ellos, y ellos el único público de cuenta. En consecuencia, buscan la aprobación mutua, con prescindencia y desdén del resto del mundo, por lo menos aparente. Si alguno de ellos es más fascinante que otro, su temperamento y sus maneras se imponen como modelo, y los más fascinados las copian, las extreman, las deforman hasta lo grotesco; y no ven, oyen, sienten ni piensan sino a través de la sugestión. Nada hay que hacer con este público, sino dejarlo consumirse en su exaltación, no exenta de mistificación ni de móviles interesados.

Media humanidad ha juzgado siempre loca a la otra mitad. Media humanidad se ha burlado también de la otra, y media humanidad encuentra feas las cosas que la otra mitad llama bellas. Pano-

rama desolador, que debemos a nuestro temperamento diferente del del prójimo. No sólo, pues, en esta materia de gustos no hay ley común, sino en materia de juicios, como lo demostró, hasta donde es posible justificar semejante disparidad, W. James, el empirista radical, el pluralista, el pragmatista (ver, por ej., *Pragmatism*, New York, 1914, pp. 7 y sig.), contra la opinión del ejército innumero de los racionalistas convencidos de la unidad de la especie, la sensibilidad y la lógica. Ahora, en la época de Einstein y de la desintegración de la materia, la relatividad de todo es el abc de todo conocimiento: hay dos geometrías, si no más; dos mecánicas; etc. Y dos y más filosofías, estéticas, morales...; tantas como temperamentos.

¿Nihilismo? Quizá. Los ismos, los nombres genéricos, son *flatus vocis*, desde hace muchos años, y no les quitan realidad a los hechos, podamos o no conciliarlos. Y cuando la locura humana desencadene la energía atómica, los aprendices de brujo habrán realizado el nihilismo total.

Por consiguiente, un mismo poema puede tener tanta belleza real cómo fealdad, según cuál sea el lector. Y no hay conmisericordias ni desdenes que hacer valer, de unos contra otros, si unos y otros aspiran a estar en su juicio. La incomprensión y nulidad está justamente en aquellos que, dogmáticamente, se creen en posesión de lo absoluto, de la verdad inconcusa y única, sea la de los viejos, sea la de los nuevos.

Pese a los círculos del oficio, hay pues otros públicos. Y desde luego el de los críticos, más o menos profesionales, y el de los "burgueses", menos o más indiferentes a las modas en el arte; pues estos lectores piden generalmente a sus lecturas entretenimiento, agrado, emoción sencilla, espontánea, en consonancia con su sensibilidad embotada y sin complicaciones. No digo "sana" para no prejuizar.

En el público de los críticos cabe, además, distinguir dos grupos inconfundibles. Uno es el del crítico periodista, improvisador, aficionado a decretar laureles o a denegarlos, a menudo paradójico, deslumbrante, frívolo, belicoso, de humor voluble, a ratos enemigo de los artistas de vanguardia, a ratos su defensor contra los "catedráticos", por odio a éstos, cuyo laborar a fondo le pone a aquél los pelos de punta y excita su ironía. Forman los "catedráticos" el otro grupo, menos popular, pero a la larga más decisivo; el cual con libros largamente elaborados, a menudo eruditos y hasta indigestos, o dilata-

dos a rabiarse, y a las veces trascendentales y luminosos como un sol meridiano, fija con frecuencia la historia para la posteridad.

De éstos es Taine quien subordinó las menudencias de la explicación literaria a tres factores principales, como ninguna persona medianamente ilustrada lo ignorara: la raza, el medio (ambiente, clima, sociedad) y el momento. Nunca se ha ceñido más de cerca el criterio crítico. Sólo que hoy preferiríamos reemplazar "raza" por "temperamento", que, para el caso, es lo mismo. Hay que juzgar pues, como ya lo había insinuado Sainte-Beuve, instalándonos dentro del escritor, mirando desde su ángulo, desde su temperamento, etc. Pero aplaudiendo, aprobando, o censurando, según el nuestro. Podemos, como lectores, *comprender* la conducta de un escritor a quien no entendemos o que nos desagrada; pero ¿podemos *gustarlo*?

Sainte-Beuve y Taine hablaron en un país y en un momento en que no se habían visto aún escritores futuristas, super-realistas, y demás. No habían florecido allí ni Feliciano de Silva, autor del libro de caballerías *Don Florisel de Niquea*, ni el Góngora de *Las Soledades*, ni se habían publicado todavía *Les Deliquescences d'Adoré Flouppette*, ni los *Alcools* de G. Apollinaire, etc. No sabemos, pues, qué reservas hubiesen formulado esos críticos ejemplares, si hubiesen vivido más tarde o en España. No sabemos cómo hubiesen modificado sus doctrinas. No los supongamos, en consecuencia, gratuitamente transigentes con los "deliquios" recordados.

Tras los tres públicos enumerados, viene el de los "intelectuales" amigos de la poesía, pero no especializados en ella, ni en la crítica; lectores, no obstante, con opinión propia, gustos propios.

La variedad de los públicos podría multiplicarse todavía, mayormente si de los versos se pasa a la literatura y al arte en general. Ahora bien, cada uno de estos grupos juzga desde su rincón, sometido a los marcos diversos del temperamento, educación, oficio, lenguaje, etc. Y tanta disparidad de actitudes y pareceres vuelve desalentadora la tarea de encontrar términos de acuerdo y comprensión mutua. Ensayemos, sin embargo.

IV. EL POEMA: LA LETRA Y LA VOZ

Lo más común, es dar el nombre de *poema* o *poesía* (palabra equívoca) a las composiciones escritas en reglones cortos o *versos*, y, por extensión del sentido, a las composiciones en prosa cuyo contenido fantástico, sentimental o emotivo se les parece. Pero rara vez

se considera que esta imagen visual no es el poema, porque el poema real es algo muy diferente de la letra muerta destinada a recordarlo; tanto como una sonata oída y ejecutada al piano es diferente de la pieza visible de su música, sobre todo para los que no *leen* la música. Un "romance" escrito en una hoja de papel ¿qué valor tiene para un analfabeto que, en cambio, sabe y puede decirnos el romance de memoria? El poema real es voz oída, elocución, enunciación, nazca ella de la memoria o de la lectura. Digámoslo aún en otra forma: el poema real es el acto de interpretar esos renglones cortos, transformándolos en percepción de palabras y en emociones, acto en que se lleva a cabo una creación fugaz por el lector o el recitador.

Este distingo es útil, porque nos enseña varias cosas, y en primer término, que carecen de importancia para la poesía todas las circunstancias simplemente visuales: rimas ortográficas sin base fonética; distribución de los versos en renglones más o menos cortos, o en figuras y dibujos, no correlativos de hechos auditivos, etc. ¿Cuántos versos de verdad hay en estos fragmentos de poema *¡Qué lástima!* del español León Felipe Camino?

¡Qué
lástima
que yo no tenga
una patria!
Me da igual
Francia
que
España
y
que Alemania
y
que Italia.

Pasé los días azules
de mi infancia
en
Salamanca.
y mi juventud,
una juventud amarga.
en
"La Montaña";
después...
ya no he vuelto a echar el ancla...
y ninguna de estas tierras
me levantan

me exaltan
para poder cantar siempre,
en la misma tonada,

al mismo río
 que pasa
 rodando
 las mismas aguas,
 al mismo cielo, al mismo campo
 y en la misma casa...
 ¡Qué
 lástima
 que yo no tenga
 una casa!
 Una
 casa
 solariega
 y blasonada,
 una
 casa
 en que
 guardara,
 a más de otras cosas
 raras,
 un sillón viejo de cuero,
 una mesa apolillada
 y el retrato de mi abuelo
 que ganara
 una batalla...

(En *Antología de la poesía española e hispano-americana*, por F. de Onís, Madrid, 1934. pp. 1058 y 1059)

No niego yo que haya alguien que, leyendo estos renglones u otros semejantes, pudiese hacer las pausas que indica el autor, al cortar sus líneas en forma tan estrafalaria, no siendo éste un poema jocoso; pero, no siendo tampoco cosa muy apetecible la tal lectura, me parece este desparpajo para tratar la poesía simple bajo gozo de envilecerlo que otros respetan (4).

Veamos un fragmento de otro poema, esta vez de Rafael Lozano, de México:

Hila,
 hila,
 hilandera;
 hila,
 hila,
 ligera:
 hila,
 hila,
 y espera;

(4) Ver, en la misma *Antología*, las chanzas de las pp. 1049, 1130 y otras. O mejor aún, las ilustraciones que Guillermo Díaz-Plaja ha puesto en

su *Historia de la literatura española a través de la crítica y los textos*, Barcelona, Ediciones La Espiga, (1943), t. II, p. 197 y sig.

vigila
 y persevera,
 hila,
 hila,
 que hila,
 hasta la primavera;
 que, para la que hila,
 es más corta la espera.

La luz en el ocaso
 es dulce, opaca y quieta...

Una canción
 sin pena
 florece de los labios suaves
 de la doncella,
 mientras hila
 en la rueca
 (el pedal sube y baja, cada vez
 con más fuerza)
 por terminar bien pronto
 el ajuar que comienza,
 el ajuar de sus bodas...

E. hilando, hilando.

cerca
 de la ventana
 sueña...

En sueños,
 se contempla
 en el gran día, vestida de blanco
 y en la iglesia;
 transportada de gozo, en medio
 de la fiesta,
 sobre los campos verdes y bajo el cielo azul claro
 de primavera...

Una...
 dos...
 hojas
 secas,
 suavemente,
 penetran

por la ventana
 abierta...

(*Hilandería*. motivo musical de Mendelssohn. en la rev. *Prisma*,
 París, febrero de 1922, pp. 75-76)

Siguen tres páginas de versos semejantes, con dos ritornelos de "Hila, hila...", primera estrofa. En los cortes y pausas del ritornelo, sobre todo, en que el autor trata de imitar los ruidos y movimientos de la rueca, en que debemos suponer una rueda que gira ajustada al "pedal", hay siquiera un motivo de pausas "extras", imitativas, tanto como las *iiii* de la voz; pero, ¿no daría lo mismo distribuir

las palabras en fila horizontal? ¿Por qué y para qué esta escritura vertical y japonesa? Las "correspondencias" baudelairianas ¿enlazan también acaso la escritura con la poesía? Habría, en caso de respuesta afirmativa, toda una nueva ciencia que establecer, a fin de fijar qué tipos de letra, manuscrita o de imprenta, qué signos, qué espacios, qué papeles, qué tintas, serían más poéticos que los otros. Tales razones parecen ser del mismo orden de las de aquel chusco que dijo, para justificar una falta de ortografía: —La *h* de *hermitaño* no está de más; puede no ser etimológica, pero indica adecuadamente la figura del monje. ¿No lo ve usted cómo, alto y de encajado, se apoya en su báculo?

Nos enseña también aquel distingo entre letra y voz que el valor de un poema escrito depende de su capacidad intrínseca para provocar una interpretación adecuada del lector, interpretación que, en definitiva, será el verdadero poema; pudiendo, en consecuencia, coexistir tantas interpretaciones distintas y adecuadas como lectores: o sea, muchos poemas auditivos por cada poema escrito. Nos enseña todavía que el poema no existe en sí mismo en la letra escrita, sino en relación con la capacidad del intérprete; de tal modo que si éste es incapaz de sentir el poema no existe en realidad; y si, al revés, el intérprete pone en su lectura más emoción de la que puso el poeta, el verdadero creador es el lector.

Siendo, pues, el poema una creación fonético-auditiva del lector, la letra debe llevar en sí el máximo de sugerencias para su interpretación adecuada. Y sólo en este sentido tienen defensa los dibujos tipográficos de Mallarmé o sus imitadores. Por lo demás, tan antiguos que casi no hay edición de Rabelais que no reproduzca con tipografía los contornos de una jarra o botella, con que apareció en el siglo XVI. Pero la ocurrencia peregrina de suprimir la puntuación es todo lo contrario y revés del dibujo tipográfico y sugerente, hasta cierto punto bien utilizado en *La hilandera* de Lozano.

Las predichas circunstancias en que se produce el poema hacen comprensibles las singulares interpretaciones de ciertos críticos, en presencia de obras en que el lector vulgar no encuentra nada de lo que el crítico declara. Habla el crítico de auroras boreales y el lector no ve sino sombras; de dulzuras de néctar, y no halla sino insulseces. Y nos explica también el valor súbito que adquieren otras obras, después que cierto crítico logra interpretarlas de modo comprensible y plausible para muchos lectores. Y todo ello se justifica al considerar

la naturaleza del lenguaje hablado, substancia con que se elabora el poema. La limitación de "hablado" la pongo para hacer notar que no me refiero a los lenguajes de otro signos que los fonéticos, ni siquiera al lenguaje escrito, que es un sistema de signos, o símbolos gráficos y visuales, paralelo al sistema de símbolos fonéticos y auditivos que llamamos lenguaje, a secas, del cual diré algo más en los capítulos siguientes. Porque, si de lenguaje en general se tratara, la música, la danza, etc., son también de la especie y muy artísticos.

A propósito de extravagancias de poetas, es digno de notarse que, entre las muchas que han discurrido a fin de singularizarse, nunca, en ninguna época ni país, han echado mano de una que podría ser estupenda y piramidal: la de versificar sin palabras. Conozco las *Romances "sans paroles"* de Verlaine, pero este título, pedido prestado al músico Mendelssohn, es puro engaño: metáfora con que el poeta anuncia que quiso hacer "de la musique avant toute chose", es decir, que aspiraba a que las palabras de sus poemas fuesen *música* más bien que *significado* (5). Conozco también las "poesías mudas" y los "jeroglíficos" de que habla el *Arte poética* de Rengifo aumentada por J. Vicens (Barcelona, 1727, Capítulos XCIII a XCVI), pero que, como dice este autor, son signos representativos de palabras que "usan los poetas para exprimir alguna agudeza o sentencia". Conozco, en fin, esta paradoja de León-Felipe:

Deshaced ese verso,
quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia,
y hasta la idea misma . . .
Aventad las palabras . . .
y si después queda algo todavía,
eso,
será la poesía.

(Citado por G. Díaz-Plaja, *Historia de la Poesía lírica española*, seg. ed., 1948, Edit. Labor, p. 388)

Y yo comento: "Eso, *no* será la poesía", sino, a lo sumo, la emoción poética inexpressada (Ver capítulos VII y VIII).

Pues bien, si con toda su fertilidad los poetas no han discurrido nunca la supresión de las palabras, entre las demás supresiones, es porque la poesía, se escriba o nó, se versifique o no, solamente puede

(5) La idea de apreciar en los versos ante todo la música no es tan nueva como creen algunos. Recuérdese el pasaje del *Essay on Criticism* de

Pope (1709), que empieza "But most by numbers judge a poet's song". (versos 337-343), y que es imitación de uno del latino Persio.

manifestarse por medio del lenguaje, de tal modo que, sin lenguaje, no habría poesía, propiamente hablando, sino, en ciertos casos, el estado emotivo y sentimental propicio a sentirla o expresarla.

Pero, ya que no han podido suprimir de raíz la palabras, han tratado de quitarles, siquiera, una de sus dos caras. ¡Otro absurdo! ¿Cómo suprimirle una cara a una moneda? Y in embargo, no equivale a otra cosa el intento de versificar con palabras sin sentido (una cara) o sin emoción (la otra).

V. EL LENGUAJE, CUERPO DEL POEMA

En efecto, refleja el lenguaje los mismos dos aspectos esenciales que presentan nuestras sensaciones y hechos psíquicos en general: por un lado, lado de la *razón*, lado *intelectual* y *humano* por excelencia, capta y traduce "imágenes", "nociones", "conocimiento", "inteligencia", "lógica"; por el otro, lado del *corazón*, la *pasión*, el *instinto*, lado *emocional*, *sentimental*, y de la vida propiamente *animal*, capta y expresa "sensaciones agradables o desagradables": gozo, amor, piedad, dolor, melancolía, desdén, ira, miedo, repulsión, apetencia... lado, en fin, amable o ingrato de aquel mismo hecho cognoscitivo que los sentidos nos procuran. Por eso, el vocablo *sentir* y sus parientes también tienen en todas las lenguas nacidas del latín doble significado: el de "experimentar sensación" y el de "formular juicio". Esto se hace con o sin error (lógica), lo otro se experimenta, y, según sea su calidad, grata o ingrata, se busca o se huye. La sollicitación que hacen el placer, goce o ventaja personal a nuestra conducta, y las mañas de que se valen para seducirla o justificarse, es lo que algunos llaman "lógica de los sentimientos", que es un encadenamiento de ideas a veces "ilógico", en que nos dejamos persuadir por móviles, intereses y apetitos, y no por motivos morales, justos para todos. El pueblo, en parecido caso, llama simplemente "corazonada" a la resolución que se toma ante un riesgo, como oviendo una voz interior, sin más motivo razonado que el deseo y preentimiento de la ventaja.

No significa lo anteriormente dicho que las expresiones del lenguaje sean unas de naturaleza intelectual y otras de naturaleza emocional, pues las expresiones con que comunicamos nuestros estados de alma son siempre signos de un juicio. Aun las palabras más sentimentales o pasionales: *amo*, *odio*, *temo*... son meros juicios, y por lo tanto signos intelectuales. Sólo los gritos o los gestos inconscientes

que acompañan de suyo a una emoción podrían tenerse por signos directos de un hecho psicológico de naturaleza puramente animal.

El placer y el dolor se sienten, se experimentan, y su esencia o intensidad son incomunicables directamente; aunque sí contagiables mediante signos externos, que obran como estímulos de emoción en quien los percibe, determinando los procesos psico-fisiológicos que William James redujo a las fórmulas pintorescas tan conocidas: *Estoy alegre a causa de que me río. Estoy triste a causa de que lloro*. Es decir que el placer y el dolor nos vienen de la emoción y no al revés; que lo primero es la parte fisiológica y lo demás una consecuencia. Acéptese o no esta doctrina, es el caso que la carcajada, la sonrisa, las lágrimas, la desazón de la angustia, el erizamiento del horror, . . . pueden ser provocados por espectáculos "emocionantes" de la vida real o del teatro, y estos estados son agradables o desagradables, y hasta interesantes a pesar de su desagrado. Y pueden, además, ser provocados por iniciativa del juego de las imágenes psíquicas rememoradas, como todos hemos creído comprobarlo al leer, por ejemplo, el *Quijote* de Cervantes o *María* de Jorge Isaacs, y tantos otros relatos diversamente emocionantes.

Emotiva es, por lo tanto, la palabra que crea una escena, un paisaje, una atmósfera impresionantes, evocando, por asociaciones psíquicas, y recombinaando imágenes alegres o tristes, cómicas o trágicas, vulgares o sublimes, archivadas en nuestra memoria. Intelectual es la que juzga y explica. Esta gana en precisión con el empleo de voces abstractas, descoloridas, sin perfiles corporales, pero que deslindan acuciosamente los planos de las categorías, distingos y relaciones. Aquélla se corporiza, cobra deslindes, se sensualiza y colora con las voces concretas, los modismos sabrosos, las comparaciones o metáforas pintorescas, las asociaciones inusitadas. Y ésta es la diferencia esencial entre los lenguajes de la razón y del sentimiento, que, por lo demás, nadie usa exclusivamente, sino siempre mezclados, en proporciones que fijan el temperamento del que habla y el tema de su discurso.

Porque la personalidad de cada ser humano es *una* en relación con su lenguaje, aunque el alma, y con ella el lenguaje, tengan dos caras cual una medalla; y aunque los planos en que se manifiesta, conscientes y subconscientes, ocupen diferentes niveles y apenas si se comuniquen entre ellos. Por lo cual una buena imagen de nuestra alma (ya que nuestros sentidos no le cogen ninguna) sería la de una

planta injertada. El tronco, la ramazón mayor y los frutos *naturales* serían el costado *animal*, subconsciente, ilógico, del instinto, la pasión, los apetitos, los móviles intere ado de la conducta. Una rama injertada en tal pie (¿por quién?) daría los frutos extraños del costado *humano* por excelencia, consciente, lógico, de la razón, que dis-cierne motivos morales y anhela justicia. ¿No es ésta, acaso, la ense-ñanza que fluye de los mitos de la Biblia y de los que invocaba Sócrates? El fruto prohibido, que nos abre los ojos para verno desnudos, para distinguir el bien del mal, y para ser como dioses, ¿cuál es? ¿Será acaso la conciencia intelectual y moral? ... Preguntas sin res-puesta.

El caso es que mientras nuestra alma fructifica, por el costado de la razón, filosofía, ciencia, técnica; por el costado de la pasión florece mística, poesía, arte, actividades primitivas con respecto a aquélla : sin dejar por esto, de ser *una*.

Por otra parte, el juicio, punto de llegada de la función intelec-tual, no solamente se formula y comunica, sino que, hasta cierto pun-to, se fabrica mediante el lenguaje hablado. Ya he recordado en el capítulo I que Bergson declaró una vez que él percibía con más clari-dad sus propias ideas cuando las veía escritas. Y todos quizás, en nues-tra modesta esfera, hemos comprobado esa misma verdad. Y al con-siderarla, uno llega a preguntarse: La razón ¿no será acaso la creatura del lenguaje hablado? Aristóteles, tras Platón, creía que la idea del ser era anterior al ser, y lo originaba: la estatua está en potencia en el bloque. Y el evangelista San Juan declaró: "En un principio el Ver-bo era, y el Verbo estaba en Dios". Razón o palabra, palabra o razón, por lo menos nadie niega que el verbo ordena y saca del caos. La pa-labra es, por lo tanto, la Causa inmediata, si no remota.

Y también el Ser.

Porque, así como lo que el alma no percibe ni concibe es como si no existiese en el universo, así lo que el lenguaje no capta ni fija es como si el alma no lo percibiese. De ahí que el lenguaje llegue a ser la suma y esencia del universo; y que lo que en él no está, práctica-mente no existe. Por lo mismo, el lenguaje es actividad humana por excelencia y de las más excelsas, y campo de estudio casi tan inmen-so como el del alma y el de la naturaleza. Pero el lenguaje no es el diccionario, como pensaba el ya recordado Belarmino, quien compa-raba el Diccionario al Cosmos. En el diccionario están (cuando es-tán) todas las palabras de un idioma, y el lenguaje se compone de pa-

labras; pero no están las palabras del lenguaje. Porque las palabras del diccionario son símbolos visuales y petrificados de las palabras del lenguaje, las cuales son signos auditivos y fugaces. Las unas están aisladas y clasificadas con un fin docente, mientras las otras emergen en el orden de sus relaciones para la vida, llenas de significados ocasionales, que el diccionario a menudo no registra. Además, el lenguaje, suma de todo lo que existe, no es sólo el vuestro y el mío, sino la suma de todos los lenguajes concretos, de todos los individuos de todas las lenguas en todos los tiempos.

Y tal como los hombres y mujeres a quienes enlaza, tiene el lenguaje cuerpo y alma. Físicamente, es una masa de sonidos a la cual atribuimos por asociación psíquica (o de ideas) el valor de nuestros hechos psíquicos, todos incommunicable directamente (imágenes de nuestras percepciones, recuerdos, emociones, sentimientos, ideas...). Y esta atribución es su alma. Si no fuese, pues, por el lenguaje, o los lenguajes, el aislamiento de cada uno de los seres vivos sería absoluto. Aun con los lenguajes el aislamiento existe, pero atenuado; y es una de las causas de la dificultad que encuentran los hombres para entenderse entre sí, no menos importante que su mala voluntad para entenderse. El sentido que atribuimos a la masa sonora (palabra y frases) es lo que da valor al lenguaje hablado, al insuflarle nuestros juicios sobre nosotros mismos y sobre lo que nos rodea: valor lógico, de comunicación de ideas, de conceptos acerca de los hechos psíquicos; pero, la masa de sonidos actúa al mismo tiempo como instrumento musical: agradando o desagradando.

A través de los lenguajes podemos, pues, comunicar indirectamente, por signos, los conceptos que nos formamos del mundo exterior o de nuestras propias sensaciones; podemos comunicar ideas de sensaciones, no las sensaciones mismas, no las emociones, no los sentimientos. Porque, hágase lo que se haga, el ser íntimo, el ser afectivo, nace, permanece y muere aislado, solo, incommunicable. Y es esta condición de soledad y aislamiento lo que motiva en muchos seres el anhelo y necesidad de poesía, de comunicación del fuero interno; lo que es particularmente cierto en cuanto se refiere a la poesía lírica de los románticos y modernistas, a la poesía personal o subjetiva; ya que a la de los griegos y latinos, o los modernos clásicos que los imitaron, la calidad de lírica le viene de otros rasgos, por los cuales se distingue de la poesía épica, también objetiva.

Acontece que los sonidos que emitimos con nuestros órganos fonadores son percibidos no sólo por otras personas sino por nosotros mismos. Y gracias a este doble juego de los sonidos: físico hacia el exterior y las demás personas, psíquico hacia nuestro interior, logramos unir indirectamente nuestras almas, mediante signos que representan nuestro interno reflejar y devanar de la conciencia.

Lento o ágil, el pensamiento bulle en el cerebro y nos impresiona como una conciencia, un yo, es decir algo distinto y separado de todo el resto del universo y que se conoce a sí mismo. Bulle y rueda sobre sí, a la manera de un agua corriente que empezase a manar cuando nacemos, y que se secará cuando muramos. Pero que, al rodar sobre sí misma, en una especie de descenso o desenvolvimiento en el tiempo, no encuentra lecho en que vaciarse ni cuerpo para concretarse, girando y permaneciendo en sí misma en un perpetuo advenimiento hasta encontrar su forma en el lenguaje. En efecto, las palabras reflejan lo que acontece en el alma; lo reflejan de cierta manera, deformándolo; de tal suerte que las palabras no son nunca una reproducción del hecho psíquico, nunca una copia fiel. Por lo cual, es un error creer, no sólo que puede ser sentido por el prójimo lo que uno siente, sino que puede ser conocido, tras el esfuerzo que hacemos por darlo a conocer.

Uno de los mayores prodigios a que asistimos diariamente es, por lo tanto, que los hombres puedan entenderse, aún en las cosas de la vida cotidiana, lo que implica una capacidad para interpretar de un modo semejante al mundo objetivo. Pero, como en cada ser actúa una fuerza biológica que impele a la diferenciación (variabilidad, que decía Darwin), la separación entre los hombres sería cada vez mayor, si otras fuerzas no pugnarán por la unión e igualación, y entre ellas la tendencia a imitar, la comunicación indirecta por medio del lenguaje, y, por su intermedio, la coparticipación de la experiencia, de los unos por los otros. De ahí la utilidad de comunicar a sus semejantes lo que cada cual logra conocer, y la necesidad correlativa de informarse; que sólo así la comunidad de ideas y sentimientos puede estrecharse, y cada cual salir un tanto de su soledad y aislamiento. Y cuando todos sepan, sientan y entiendan las mismas cosas la comunidad humana será menos imperfecta.

Esta comunión entre almas, lograda por el lenguaje, es la raíz de la vida social; la cual no existiría sin él. Aun en las sociedades animales, de otros mamíferos (los castores, por ejemplo), o de pájaros

(como loras o golondrinas), o de insectos (como abejas u hormigas), los medios de comunicación entre sus individuos tienen tanta importancia como el instinto.

La vida social entre los hombres habría podido existir, pues, sin el lenguaje hablado, con un lenguaje puramente animal, de gestos y gritos, "pantomímico", como dice Wundt. "Es el lenguaje lo que distingue a la horda de la piara animal, y lo que con el lenguaje está en íntima conexión a saber: el pensamiento del primitivo". (W. Wundt, *Elementos de Psicología de los pueblos*. trad. Rubiano, Madrid, 1926, p. 50). No es éste, empero, el Verbo a que se refieren los antiguos filósofos y el evangelista; ni habría crecido la civilización y la cultura, tal como la conocemos, con ese tipo de lenguaje. El Verbo en cuestión es el que analiza, el que se identifica con la razón, el que crea la ciencia y la técnica, orienta la habilidad manual, inventa la maquinaria. Todo lo cual, cuando bien se mira, es obra del lenguaje hablado, si no exclusiva, en colaboración con otros factores,

Las personas y los pueblos que cuidan sus modos de hablar saben pues, o adivinan, que la humanidad le debe al lenguaje su ascensión extraordinaria en la escala de los seres; por lo cual respetan el lenguaje, lo veneran también, y lo producen con esmero, con limpieza, con gracia. El lenguaje ha ido el decantador que ha esclarecido el alma humana, llevándola de las tinieblas de la animalidad hacia la claridad del pensamiento lógico. No de un solo paso; por lo que el lenguaje, hasta de un mismo pueblo y un mismo momento, tiene grados y etapas diferentes, en relación con los intereses sociales que ha servido o sirve. Por ejemplo, el castellano de los rústicos o pescadores de una región no tiene la estructura del de otra región, ni debe tenerla; mayormente si se compara entre los iletrados de una y los letrados de otra; y mayormente aún, si se le coteja con el castellano de un docto catedrático: sin por esto dejar de ser estas diversas hablas legítimas castellanas todas ellas, el más apto y mejor para el uso local, en cada caso. Una cosa es el lenguaje de la edad de piedra, cuando los sonidos, meros símbolos sintéticos de una "comunicación" psíquica (W. Wundt y R. Lenz), tenían la estructura principalmente afectiva y volitiva de los estados de alma primarios, y otra, la del letrado, instrumento pulido por el influjo de la razón y la vida social ciudadana. Es, todavía, el hacha de piedra, pero de tal modo aderezada por la reflexión, el gusto artístico, la sensibilidad afinada, que no sería exagerado decir, en ciertos casos, que es otra lengua.

Lengua en que las categorías lógicas, deslindando vocablos, funciones, relaciones han aderezado un instrumento de precisión para manifestar el pensamiento.

VI. MÁS CEÑIDOS ASPECTOS DEL LENGUAJE

A pesar de los lenguajes y demás hábitos sociales, la criatura natural sigue siendo el individuo aislado y solo; y tanto, que por más que hacemos o que hagamos, nada rompe esa soledad más allá del cascarón exterior. Ni con el lenguaje más abstracto y culto del más perfeccionado de los idiomas, ni con el más concreto y vulgar, logramos hacer comprender plenamente a los demás cual es nuestro ser, ni averiguar cuál es el ser íntimo de nuestro prójimo, cuál su verdadero sentimiento o propósito en relación con los nuestros. Vemos caras, no vemos corazones. Y por lo mismo, cuando alguien quiere ocultar lo que sabe, y los demás tratan de saberlo, es cuando mejor comprobamos el aislamiento psíquico de cada ser viviente. Todo el esfuerzo de los educadores, de los médicos, de los jueces, de los propagandistas, se pierde con frecuencia como agua en el desierto, sin lograr comunicación ni comprensión. Y el de los poetas a menudo permanece también impotente para transmitir su mensaje.

Esta impotencia, este aislamiento, no se deben tan sólo a los intermediarios deformadores, a los lenguajes; se deben, y quizá principalmente, a que la verdadera personalidad, la que cada cual se conoce, no es conocida ni conocible, siquiera por los familiares de cada hombre o mujer. Todos nos ven con otros ojos que nosotros mismos, y cada cual con los suyos propios; y adquirimos, así, personalidades distintas para cada persona que nos trata y conoce. Tema tragi-cómico que ha explotado en extensión y profundidad el célebre Pirandello.

Hasta las ideas abstractas, las explicaciones intelectuales, son con frecuencia difíciles o imposibles de coger. No recordemos a Hegel ni a los teósofos ni a los otros prototipos de obscuridad, que quizá ni ellos mismos se entendieron. Pensemos en varones de claro cerebro. ¿Quién, en la demanda, no se ha sentido apiasta lo por el inmenso esfuerzo que cuesta entender a Aristóteles, a Kant, a Bergson...? ¿Y acaso estamos siempre seguros de haber comprendido a Platón, a William James, o a Ortega y Gasset?

Carlos Maurras, en un estudio sobre el romanticismo de Madame de Noailles, trae unas frases que merecen citarse aquí: "Si nunca ha

habido copia perfecta de un cuadro en otro cuadro, ¿cómo puede estar uno satisfecho de la versión de nuestros estados interiores al lenguaje externo?, ¿de nuestra vida propia a un modo que es común y que debe serlo? Por más concreto y sensual que sea un estilo, las palabras son siempre un álgebra; sus símbolos no constituirán jamás la realidad, ni la reflejarán siquiera". (*L'Avenir de l'Intelligence*, Paris, 1905, p. 218).

Es, no obstante, el lenguaje hablado un maravilloso instrumento de comunicación, que se une a nuestra alma por el oído, hacia donde abre sus puertas mientras pensamos el portentoso archivo y laboratorio de la palabra interior. Cual si nuestra alma se asomase al oído, la escuchamos, no sólo cuando hablamos en voz alta, sino cuando meditamos o leemos en silencio y sin mover los labios.

Entonces, y también cuando oímos la palabra ajena, el lenguaje tiene la consistencia de una masa sonora echada a vibrar por los órganos de la palabra. Puede tener en ambos casos las calidades de lo musical y de lo no musical, evocar lo inefable y lo desagradable, encantarnos o irritarnos.

Hay palabras dulces y poéticas de suyo, a causa de su estructura musical. En ellas el significado, las evocaciones, tienen menos importancia que la impresión fonética que nos causa el timbre, el tono, la fuerza, la duración de cierta vocal o consonante o de sus combinaciones, o las inflexiones y silencios. Pero hay también voces de personas determinadas, bocas de poblaciones enteras, que nos su penden con una música especial. Pocos habrá que no convengan en que es una maravilla de armonía el italiano que hablan los romanos. Ocioso sería recordar opiniones y anécdotas repetidas desde antiguo tocantes a ésta y a otras lenguas. ¿Quién alguna vez no ha quedado embobado oyendo a ciertos actores, o simples particulares, aun hablando alemán o inglés?

Recordando la hermosa época que terminó en 1914, refiere Stefan Zweig en *El mundo de ayer* (trad. de A. Cahn, Buenos Aires, 4ª ed. 1945, p. 29) que "el Teatro Imperial, el Burgtheater, era para el vienés, para el austriaco, algo más que un mero escenario donde los actores interpretaban obras dramáticas. Era el microcosmos que reflejaba al macrocosmos, el espejo en que la sociedad se contemplaba, el único y verdadero *cortigiano* del buen gusto. En el ejemplo del actor del Teatro Imperial veía el espectador cómo había que vestirse, cómo había que entrar en una habitación, cómo debía conversar, cuán-

les eran las palabras que un hombre de buen gusto tenía que emplear y cuáles las palabras que debía evitar. El escenario, en vez de un mero lugar de entretenimiento, era un manual hablado y plástico de las buenas maneras, de la acertada pronunciación . . ." Cosa parecida ocurría también en París con los teatros del Estado (Comedia y Odeón). Y ha de haber ocurrido en Londres, Madrid, Roma, Berlín . . . No acontecía ni ocurre, empero, en nuestras ciudades americanas, sin instituciones semejantes ni tradición teatral continua. Pero los recitales de artistas como María Guerrero Primera, Berta Singermann, Dalia Iñiguez, . . . podrían recordarse como punto de comparación; si bien la única constante y que ha paseado cátedra cada vez más perfecta por todo el Continente ha sido la Singermann; la cual, personalísima, y a despecho de las críticas, creó el género del recitado y canto mezclados, eligiendo, a menudo, poemas en que el paso de la palabra usual al canto y viceversa eran parte de la declamación apropiada. Siguióla en esto la Iñiguez, quien subrayó más aún la armonía imitativa entre la declamante y la cosa declamada, con dicción más pura y un temperamento más femenino, más dulce, si es posible señalar este matiz, y no es pura impresión personal mía; pero con menos pujanza, desertando por último, de su misión.

Tiene la mujer gran superioridad sobre el hombre en la declamación y representación escénica; ductilidad mayor para identificarse con el personaje o la idea que representa; gracia sutil de la línea, del traje, del timbre; y de esto, como de la afición creciente del público por el arte del recital poético, mucho puede esperarse en bien del buen lenguaje, elegante y musical (Ver *El oct. cast.*, pp. 24 y 25).

En los casos, antes recordados, de Calvo, Thuiller, Gamboa, la Guerrero, la Singermann, la Iñiguez . . . toca la palabra humana los lindes de lo sobrenatural y divino:

Bévere giova con aperta gola
ai ruscelli de'l canto, e còglie rose,
e módere ciacún soã: e frutto.

O poeta, divina e la Parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il Verso e tutto (6).

(G. D'Annunzio, *Al poeta G. vanni Marradi*,
soneto IV, en L'Isotto. Milano, 1906, p. 104)

(6) Trad.:
Beber es agradable a plena boca
en las linfas del canto, y coger rosas,
y morder uno a uno el suave fruto.

Oh poeta, es divina la Palabra;
en la pura Belleza el cielo pone
toda nuestra alegría; (y) el Verso es
[todo.

Pero no dura. Su milagro es de un momento. Y razón tenía el rabi Don Sem Tob cuando en sus *Proverbios morales* dijo en el siglo XIV:

448. Quier larga, quier escasa
La palabra es tal
Como sombra que pasa
Y non dexa sennal.
445. Y la rason que prieta
non yase en el escripto,
Tal es como saera
Que non llegó al fito.
444. La palabra a poca
sason es oluidada:
La escriptura a boca
Para syenpre guardada.
450. La saca lança
Fasta vn cierto fyto,
Y la letra alcança
Desde Burgos a Egipto.
451. E la saeta fiere
Al viuo sy le açierte
mas la letra con-quiere
En la vida y en la muerte.

Y sin ser rabi, sino Rector, don Miguel de Unamuno cuando coincidió:

Tú, voz atada a tinta,
aire encarnado en tierra,
doble milagro,
portento de la letra,
tú nos abrumas!

(Unamuno. *Para después de mi muerte*. en *Obra escogida* por J. J. Domenchina. México. 1945, p. 26)

Toca esos lindes la palabra hablada, no la escrita, que debemos revivir al leerla.

Todo discurso no es sino lo que dijo Shakespeare: "Palabras, palabras..." cuando, quitadas del escenario y momento en que vivían, son disecadas en un herbario, donde ya no conservan sus jugos vitales. Pero, cuando palpitan junto a nosotros son la esencia de todo lo que el hombre es.

Concretemos, empero, nuestro discurso a la palabra en la poesía y al acto más frecuente: la lectura.

Al leer un poema, ora lo hacemos con nuestro lenguaje exterior, ora con nuestro lenguaje interior; y en este segundo caso, nuestro oído percibe esas articulaciones a su modo, mediante imágenes psíquicas de los sonidos y movimientos ya archivados; y en ambos casos oímos el poema. Y cosa admirable, a menudo lo oímos mejor mediante nuevas y frescas percepciones. O sea, que con frecuencia la palabra interior es, para nosotros, más apta, agradable y elocuente que la palabra externa (7). Pero, cuando ésta no viene de un declamador profesional, de voz agradablemente timbrada y maestro en su arte, ocurre que percibimos más y hasta otra cosa.

En relación con las dos palabras, la interna y la externa, el poema escrito, letra muerta, es ejecutable, pues, de tres maneras que conviene distinguir: 1) En lenguaje solamente interno, subjetivo, que no oye más que el lector o recitador silencioso, al pasar sus ojos por la letra o al recordarla de memoria para sí mismo; 2) En lenguaje solamente externo, objetivo, que oye un público al prestar atención a un recitador que lee o memoriza el poema escrito; 3) En lenguaje interno y externo a la vez, cuando uno lee o recita en voz alta versos que uno oye y los demás también. Este caso tres no es más que el complemento del dos: el lado particular del recitador, cuyo lado correlativo es el del público. Pero también existe sin público, ni interlocutor, cuando uno recita simplemente en voz alta y se oye a sí mismo.

No para ahí la complejidad del acto tan familiar de leer u oír un poema, y sentir su poesía. Reclama ésta dos aptitudes o actividades que pueden coexistir o no: la del compositor o poeta y la del auditor, lector, ejecutor o intérprete. Se necesita, por lo tanto, que el intérprete sea poeta receptivo para que el compositor encuentre asidero en él. Si no, será como predicar en el desierto. Y como la aptitud poética receptiva sufre la influencia de los temperamentos y de la educación, puede variar mucho de lector a lector. Persona habrá sensible a la poesía heroica y no a la cómica, mientras otra persona sentirá mejor al poeta A que al poeta B, etc.; y por lo mismo, preferirá otro poema que el que nosotros preferimos, y estará en lo justo. Repetiré, pues, que la pretensión de ciertos críticos de que cada per-

(7) No es la opinión de ciertos autores. Véase, por ejemplo *Le langage* por E. B. Leroy (Paris. Alcan, 1905, p. 177-178). Este autor cree, además en la posibilidad de una "palabra in-

terior visual" (p. 181). Mi experiencia personal me inclina a dar razón a V. Egger *La parole intérieure* (Paris. Germer Baillière, 1881).

sona debería sentir lo que ellos sienten, y apreciar lo que ellos aprecian, carece de justificación psicológica.

La aptitud poética receptiva es el lado pasivo de la aptitud poética a secas o temperamento poético. Con él se nace, y la educación y la vida lo desarrollan. Si los azares de la existencia ponen a un temperamento poético en situación de escribir versos y hacer poesía física, llegará a ser un poeta "activo"; si no, puede vivir cien años sin haber dado a luz un renglón. Un gran dolor es, con frecuencia, el accidente que determina que un temperamento poético se manifieste escribiendo versos; pero "un alma poética, escriba versos o no, siempre está, como una glándula, secretando poesía", es decir, emoción poética, para decirlo con las mismas palabras con que años atrás me referí a Gabriela Mistral (8). Emoción poética en estado informe con relación al lenguaje, subconciencia obscura que en rigor no es aún poesía, en el sentido usual de este término, aunque sí en su causa. Pero la traslación de dicho estado emocional a palabras gramaticalmente ordenadas que lo traduzcan con la virtud de comunicar a otra persona la emoción original, eso sí que es ya indiscutible poesía. Y, claro, no todo lenguaje es poesía. Lo es sólo el que traduce y comunica la predicha emoción, que por esto llamamos artístico. Y como su forma más eficaz es el poema en verso, éste es el lenguaje poético y artístico por excelencia.

Del tránsito de la emoción al verbo habló alguna vez Teófilo Gautier, y aludieron a él trágicamente Poe, Baudelaire, Rubén Darío y otros, que libraron batallas dolorosas con la rebelde palabra, para hacerla decir siquiera una brizna de lo que, lleno de vida, color y aroma, bullía en sus almas. Porque esto acontece casi siempre en la versión del sentimiento al verbo interno y flotante, que es un primer traslado; y luego en la versión del verbo interno a la palabra externa, ordenada, gramatical, que es un segundo traslado. No cabe duda que esta versión ya no es más que una muerta sombra de aquel sentimiento, otra cosa ya tan diferente que uno la desecha a menudo con disgusto. Parece referirse a este segundo traslado Stefan Zweig, cuando escribió:

"Aquel esotérico segundo de la transición, en que un verso o una melodía pasa de lo invisible, de la visión o de la intuición de un genio, mediante la fijación gráfica, a lo terrenal, ¿dónde podía auscultarse y comprobarse sino en los manuscritos prístinos de los maestros, fijados rápidamente en la lucha o en un

(8) Véase mi artículo Gabriela Mistral. *Vida y Obra*, en la Revista His-

pánica Moderna, Nueva York, enero de 1937.

estado de trance?" (*El mundo de ayer. Autobiografía.* Edit. Claridad B. Aires, 1942, p. 157).

Generalmente, la obra que el lector aplaude o reprueba es sólo un logro ineficiente con que el autor se conforma, a regañadientes, en la imposibilidad de hacer decir al frío símbolo lo que es fuego abrasador en su fuente original.

Los poetas lo han dicho repetidamente, con más o menos fantasía, según el temperamento:

"Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el Arte los vista de la palabra, para poderse presentar decentes en la escena del mundo.

"Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi Musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales, ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma.

"Y aquí dentro desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescripible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña, semejante a las de esas miríadas de gérmenes que hierven y se estreñecen en una eterna incubación, dentro de las entrañas de la tierra, sin encontrar fuerzas tan es para salir a la superficie y convertirse, al beso del sol, en flores y frutos".

(G. A. Bécquer, *Introducción sinfónica*, p. 83 de las *Rimas*, editadas por J. M. Monner Sans, B. Aires, 1947)

"...La página escrita nunca recuerda todo lo que se ha intentado, sino lo poco que se ha conseguido.

"Si un libro nuestro fuera una sombra de nosotros mismos, sería bastante; porque frecuentemente es mucho menos: la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más... La tristeza de volver sobre nuestra obra no proviene de la conciencia de lo poco logrado, sino de lo mucho que renunciamos a acometer".

(Antonio Machado, *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja, 1917, pp. 7-8)

Interesantísimo momento de la creación es ese del tránsito de la emoción a la palabra. Tratando de atisbarlo, Stefan Weig cuenta que se dió a coleccionar "por curiosidad psicológica" los manuscritos originales de obras que ofreciesen huellas del modo de trabajar de los maestros admirados por él.

"Porque si con empujamos al mundo entero con su infinidad de problemas inextricables, el más profundo y misterioso de todos sigue siendo el arcano de la creación. Así la naturaleza no se deja observar; nunca permitirá que se le descubra esa suprema maestría de cómo da nacimiento a una pequeña flor, a un poema o a un hombre. Aquí corre implacable e inflexiblemente su velo. Ni aun el poeta, el que realiza la creación poética, ni el músico, podrán después explicar el instante de su inspiración. Una vez cumplida la creación, el artista va no sabe nada de su origen, ni guarda noción de su desarrollo y

crecimiento. Nunca o casi nunca logra explicar cómo se unen en sus sentidos elevados las palabras en estrofas, los sonidos en melodías, que luego han de resonar a lo largo de los siglos. Lo único que puede brindar una vislumbre débil de ese proceso creador incomprensible, son las hojas escritas a mano, y especialmente, las no destinadas aun a la impresión las sembradas de correcciones y enmiendas, los borradores inciertos en los que poco a poco ha de cristalizarse luego la futura forma definitiva" (Op. cit., pág. 359).

Y más adelante hablando de cómo la "palabra inspira a los músicos", refiere que, en su colaboración con Ricardo Strauss, la "labor" de creación musical

"era en el caso de Strauss un proceso harto extraño. Nada de demoníaco, nada de los "raptos" del artista, nada de esas desesperaciones y depresiones que se conocen por las biografías de Beethoven o de Wagner. Strauss trabaja objetiva, fríamente; compone como Juan Sebastián Bach, como todos esos artífices sublimes del arte, serena y regularmente. A las nueve de la mañana se sienta frente a su mesa y prosigue su trabajo exactamente en el punto donde lo dejó la víspera, escribiendo regularmente con lápiz el primer esbozo, y con tinta la partitura para piano; y así prosigue sin interrupción hasta el mediodía o la una" (p. 382). ". . . Y a la mañana siguiente, la inspiración prosigue exactamente en el punto en que cesó en la víspera" (p. 383).

Es decir, hacía un trabajo metódico en música, tal como E. Zola lo hacía en literatura.

Estudiando la "imaginación creadora efectiva", Théodule Ribot publicó en su librito *Lógica de los sentimientos* (Trad. R. Rubio, Madrid, 1905, p. 181 y sigs.) páginas luminosas acerca de los "elementos emocionales" que entran en la creación literaria y particularmente en la poesía. Voy a extraer y resumir algunos pasajes:

"Hace más de medio siglo, Lamartine, en el prefacio de sus primeras meditaciones, puesto en 1849, escribía: "Apenas percibidas las cosas exteriores, dejaban una viva y profunda impresión en mí, y cuando habían desaparecido de mi vista, repercutían y se conservaban presentes en la imaginación, es decir, la memoria que de nuevo ve y crea en nosotros. Pero, además, estas imágenes así vuelta a ver y a juntar, se transformaban prontamente en sentimiento. Mi espíritu animaba estas imágenes, mi corazón se mezclaba con estas impresiones. Y yo amaba y me incorporaba lo que me había impresionado". Este estado en que la sensación se disuelve en la emoción, en que el artista revive las cosas con su personal color afectivo, se ha vuelto habitual, constante, en la forma de arte hoy designada con el nombre de simbolismo. . . El mecanismo especial del modo de creación de los simbolistas, esencialmente afectivo, empieza por una trasposición análoga a la que hemos encontrado en los músicos, y que consiste en que los datos sensoriales son cambiados en estados emocionales.

"Los simbolistas profesan, en su mayor parte, una estética refinada y una metafísica animista, cuyo fondo es éste: Lo que nuestros sentidos nos revelan, lo que es visible, tangible, resistente, es sólo el símbolo de un descono-

cido y el velo de un misterio. Se colocan frente a la naturaleza, no para conocerla (9), sino para hacer brotar de ella emociones. El arte simbólico admite que todos los seres son "fuerzas", y que no los conocemos sino por su acción sobre nosotros, es decir, por los sentimientos que nos sugieren. Hace perder a las cosas sus contornos y apariencias sensibles para transformarlas en "fuentes de emociones". No trata de describir, sino de transmitir el estado de alma, por el cual, según este arte, nos comunicamos con cada cosa... En suma, en el espectáculo que el mundo le ofrece, el simbolista elimina en lo posible lo que puede ser conocido, determinado y localizado en el tiempo y en el espacio; escoge todo lo que puede ser sentido: los impulsos, tendencias, deseos, las modificaciones afectivas de toda especie que agrupa bajo las denominaciones vagas de "fuerza" y de "vida". Hay que reconocer que, bajo forma muy refinada, tal concepción animista es la de los hombres primitivos, que poblaban el universo de entes vivos."

En esta primera etapa, "el estado mental del simbolista consta de dos capas. Una profunda: la naturaleza emocional, formada por tendencias y disposiciones que él agrupa gustoso bajo el nombre de "inconsciente", término tanto más cómodo cuanto que es una X cuya complejidad íntima nadie conoce. La otra, más cercana a la exterioridad, de orden intelectual, está formada de imágenes vagas, que se desvanecen, y de asociaciones fugitivas análogas a las del soñar despierto o ensoñar, que dan a las disposiciones y tendencias una apariencia concreta y una forma consciente momentánea.

"Las dificultades comienzan en la segunda etapa. Aparece la imposibilidad de fijar en palabras la imaginación afectiva. Toda creación, para ser realizada, ha de sujetarse a condiciones materiales. Ahora bien, ¿cómo dar a esta materia fluida una forma, un cuerpo? ¿Cómo organizarla sin hacerla perder su fluidez?

"Para el músico, esto es fácil: lo expresa mediante los sonidos, elementos aéreos que no flotan sino en el tiempo. La representaciones de contornos fijos (visuales, táctiles, motoras) son totalmente excluidas o raras, epistólicas. Además, las notas, los intervalos, los acordes mismos, no tienen un valor, un significado fijo; los maneja con libertad.

"Así como ciertos músicos interpretan todo lo que sienten, todo lo que les rodea, en términos de notas musicales, melodías y armonías; así ciertos poetas sienten el mundo como materia poética; ciertos pintores, como materia pictórica; y en general ciertos artistas, como materia artística. Es asunto de temperamento y sensibilidad. Y si limito la observación a "ciertos" poetas, "ciertos" artistas, es porque aquellos a que me refiero son los que vivieron exclusivamente para el arte. En poesía, los Zorrilla, los Bécquer, los Rubén Darío, los Lamartine, los Víctor Hugo, los Verlaine, los Tennyson, los Whitman, los innumerables del pasado y del presente.

"Pero, en verdad, todo el que haya tenido un momento, de poesía ha sentido el mundo poéticamente; y en ese momento su estado emocional ha sido su "inspiración". La inspiración de los poetas perennes y de los artistas profesionales, se diferencia sólo de la de los ocasionales en la constancia; pues la otra diferencia, la grande, se debe al temperamento, se refiere a la personalidad y existe en todos, sean constantes u ocasionales, en Bécquer o Darío, entre Verlaine o Whitman.

"Trasponer un hecho vulgar o extraño, en un hecho poético, sentirlo como poesía, es por lo tanto lo propio de un temperamento poético; sentir el mismo hecho como a-poético, lo propio de un temperamento no poético.

(9) Quizá no esté de más hacer notar que, en el desarrollo del simbolismo bajo escuelas denominadas con otros ismos, este punto de "no para conocer la naturaleza" ha sido

superado. teóricos hay que aspiran al conocimiento por "intuición", por la sensibilidad, mediante la poesía y lo inefable.

Porque el hecho en sí es indiferente, y quien lo considera es quien lo poetiza o no. Cuando ciertas personas constantemente poetizan los hechos, la constancia de la inclinación les vale el nombre de poetas, por excelencia; mayormente si logran exteriorizar sus sentimientos (emociones), vertiéndolos en palabras que nos hacen compartirlos.

“Para el escritor simbolista, las condiciones son otras enteramente: no puede emplear más que palabras; que, hechas a traducir el pensamiento bastante más que los sentimientos, preciso será que pierdan su función intelectual y sufran una nueva adaptación”.

Enumera, enseguida, Ribot los procedimientos que los simbolistas emplean para salvar este escollo fundamental de la substancia que emplean en su arte: las palabras, signos esencialmente intelectuales. Y muy oportunamente recuerda el intento de los poetas alejandrinos de la Grecia en el mismo sentido.

Cuando, venciendo tales dificultades, un autor logra escribir una versión impresionante de su fantasmagoría interna (y esto se aplica no sólo a los simbolistas y a Lamartine, sino a todos, en todas las épocas), recibe el nombre de bueno y verdadero poeta; cuando no, se le desprecia. En esto no hay caridad ni justicia; pero, ¿acaso lo justo es siempre lo bello? La virtud para verter el sentimiento y verbo internos en palabras escritas decide, pues, a menudo de la gloria; aun cuando el hontanar sea a veces menos puro y rico que el de otro autor cuya dificultad de expresión o de traslado levanta una barrera entre lo interno y lo externo, barrera que detiene y descorazona a los más y que otros logran alzar, a ratos, por medio de excitantes, como les aconteció a Poe, a Baudelaire o a Darío.

Y ahí está la explicación psicológica, me parece a mí, de aquella valla con que topó un ingenio tan peregrino como el de Cervantes, de lo cual él mismo se dió cabal cuenta y se mofó, según su costumbre, en palabras que dejan traslucir, empero, su tristeza:

Yo que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia, que no quiso darme el cielo...
(*Viaje del Parnaso*, I, 25-27)

¿Quién en esta alegre confesión no ve la sonrisa con lágrimas?

Si un poeta tan indiscutible como Lamartine hubiese logrado de una vez trasladar el cuadro interno de su melancolía al trazar las e trofas de Le Lac, ¿habría insistido en rehacerlas, y rehacerlas, veintiuna veces! Eso cuentan, sin embargo, sus biógrafos, para asombro del lector que admira la naturalidad y fluidez de las frases.

Toca de soslayo este tema Edgar Poe en el curioso artículo ya citado *The Philosophy of Composition*. Pensaba él que sería interesantísimo saber cómo los poetas componen sus poemas; pero saberlo detalladamente, conociendo “paso a paso los procesos por que pasó alguna de sus composiciones hasta llegar a su último logro” (Everyman’s Library, Vol. 791, p. 165). Y, como no hallase al respecto ninguna confesión, decidió contar cómo él hizo su “Cuervo”. Pasa, pues, revista a todo, lo grande y lo menudo. Asegura que su lucidez fué siempre perfecta, y concluye: “Ningún rasgo de la composición de *El Cuervo* puede ser achacado a casualidad o a intuición, y el poema, trabajado paso a paso, logró su acabamiento con la precisión y rigurosa marcha lógica de un problema matemático” (p. 166). La declaración es desconcertante. Pero cuando se la coteja con otros escritos del mismo Poe, y particularmente con su nota marginal “*What is poetry?*” (p. 333), e advierte que el fenómeno poético era para él de la misma naturaleza que para todo el mundo.

Y a eso mismo alude Unamuno cuando escribió:

“Tú sabes que conversando se estudia mucha veces más que meditando”.
 “¿Te acuerdas Miguel, a este propósito, de lo que te pasó cierta tarde en que ibas de paseo con aquel tu malogrado amigo Vicente, espíritu sagaz y sutil que se fué del mundo en la flor de su vida? Discutías con él como de costumbre, cuando hubo de apretarte con sus arguciosas objeciones y a una pregunta que te hizo respondiste de pronto, y apenas dada la respuesta exclamaste lleno de gozo: ¡qué bien está esto!, ¡qué exacto!, ¡qué preciso! Y al llamarte la atención sobre eso de que tú te maravillaras de una contestación por tí mismo dada, le dijiste: “Es que es para mí tan nueva como para usted” (*Soliloquios y conversaciones*. Edit. Bibl. Renacimiento. Madrid, 1911. pp. 65-66).

El estudio histórico de las intimidades de la creación poética (difícil porque los poetas, encantados en su papel de huéspedes de las Musas, ocultan sus trasdadores) nos muestra que hay ingenios fáciles y difíciles, y que los mejores no son siempre los fáciles.

Aun en el terreno de lo puramente intelectual (que casi nunca lo es puramente) el paso del verbo interno, de contornos imprecisos, no percibidos, adivinados, al verbo externo, objetivo, casi palpable, lógico, de la palabra oída o escrita, no es cosa tan fácil y espontánea, como algunos suponen. A ello se refirió el filósofo Bergson de varios modos, y yo he recordado ya y recordaré más adelante declaraciones tuyas en relación con la dicha dificultad.

Por consiguiente, el oficio de poeta no se diferencia de los demás oficios humanos en ningún rasgo sorprendente. Se necesitan dotes na-

tivas de sensibilidad, imaginación, riqueza glósica, oído musical... que ningún estudio puede suplir; pero que el estudio, el ejercicio, la cultura... pueden perfeccionar. Por esto mismo, pasa el poeta por los grados de aprendiz, artesano y maestro, como el orador, como el retratista, como el albañil...

Cuando no se ejercitan las predisposiciones nativas, y no se llega a la artesanía poética, no se pierden, por esto, las aptitudes. Se ha perdido el oficio, la actividad; pero queda la pasividad poética, la aptitud dormida y el gusto por la poesía; queda el lector poeta o poeta pasivo.

VII. QUÉ ES POESÍA

La vieja disputa de "Qué es poesía" ha sido, pues, a menudo, mal planteada al atribuir existencia objetiva al fenómeno poético. Y tal como se dice "Sale el sol", práctico disparate, con frecuencia se oye declarar: "Esto no es poesía", o lo contrario "Esto es", siendo así que, si se pretendiese hablar con precisión, sólo debería decirse: Yo no percibo la poesía de tal cosa, tal como un sordo puede decir: No oigo. Hecho subjetivo e incommunicable, la poesía, como los colores, es perceptible, y no sabemos si de igual manera, sólo por los videntes; y la ceguera —visual, auditiva o poética— deja en ayunas y vuelve incrédulo. Obras hay, empero, acerca de las cuales la opinión de cada lector es la misma: buena o mala. En estos casos, se puede generalizar, haciendo un truco, y declarar enfáticamente; es bella, o bien: es fea. Pero en verdad no es eso ni nada; sino que nos parece tal.

Primero, porque no hay cosas en el mundo, para el conocimiento humano, que sean algo más que apariencias: las reflexiones pertinentes que, desde Platón hasta Kant, han hecho los más grandes pensadores; reflexiones muchas veces discutidas, jamás contradichas eficazmente, ni menos ahora que las ciencias físicas contemporáneas lo están corroborando. Y segundo, porque lo que nos parece ser tal y como los sentidos nos lo pintan es un parecer individual: algo que aparece para mí, para ti, para uno, y no para todos de conjunto; y podría ser, por lo tanto, también en cada caso, apariencias diferentes.

Cuando Bécquer escribió:

¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
¡Poesía... eres tú!
(Rima XXI)

más bien que una graciosa paradoja dijo una verdad a medias. La amada del poeta, toda poesía para él, ignoraba su virtud poética y era como un poema escrito y no dicho, que Bécquer leyó. "Poesía eres tu, porque me produces ese estado de encanto y arrobamiento que también me produce un buen poema". Perfectamente, pero la creación la hacía Bécquer, porque él era quien percibía lo que en Ella no estaba sino en calidad de estímulo externo, en "potencia", y sólo se volvía "acto" en las sensaciones de él (10). Ella, en cambio, no percibía ni la poesía del amor ni la de los poemas de Bécquer, tal como la Aspasia de Giacomo Leopardi.

E cio che inspira ai generosi amanti
La sua stessa belta donna non pensa...

(Y lo que inspira a los amantes pechos
su beldad misma, la mujer lo ignora . . .)

Personificada y todo, pues, la poesía (estímulo, objeto) no sabe que ella es poesía.

Y a la paradoja de Bécquer se le podría oponer, por consiguiente, esta otra: "La poesía está en mí", verdad mayor que en cierto modo ha captado Daniel de la Vega en versos que también merecen recordación:

Poeta, sí; profundo y evocador como una
tarde . . . Y no lo soy por los versos que escribo:
yo soy poeta (y esto no lo sabe ninguna)
por todas las bellezas inmortales que vivo...

En la estrofa de música, de oro y de tristeza,
mi belleza interior quedará siempre trunca:
pero abrirá sus ojos azules la belleza
en todos los poemas que no escribiré nunca...

(*Los vientos de la otoñada*, tema III,
en "Claridad", Santiago, 1917, pág. 46)

10) No era ésta la explicación del propio Bécquer, quien declaró que la poesía era cosa objetiva:

Podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía...

(Rima IV)

y aun más: que la poesía era, no sólo atributo, sino la esencia misma de la mujer, y particularmente de la

"mujer hermosa", en la cual se encarnaba, según él. Véanse las *Cartas literarias a una mujer*, en sus *Obras*, t. III. Madrid 4ª ed., 1885; citadas por don Jon Guillén en la *Rev. Hisp. Moderna* de Nueva York, 1942. Véanse también mi artículo *El primer libro de Rubén Darío*, en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1942.

La misma comprobación introspectiva que De la Vega hizo Mauricio Barrés. Y aunque su sensibilidad era también la de un poeta, sutil su pensamiento, y su prosa a menudo un canto que suspende como una orquesta de cuerdas, no siempre lograba cuajar en palabras ese fuero interno que algunos sitúan en lo más profundo del alma, como Barrés mismo lo declara en su gracioso relato "Sous le signe de l'Esprit" (del libro póstumo *Le Mystère en pleine lumière*, Paris, Plon, 1926):

"¡Ah! ¿qué poema podría revelar mi emoción afectuosa ante el infantil corazón de Esprit? (Esprit, Espíritu, es una paloma que se ha refugiado en casa de Barrés). Lo mejor se quedará siempre en mí mismo. Y así acaecerá con todas esas iluminaciones que hemos podido entrever en las profundidades del alma en nuestros momentos felices, y que ahora me gustaría fijar y hacer sensibles. No pueden las palabras traer a la superficie de nuestros seres esos grandes ardores de entusiasmo y luz. Querría uno hacer contagiosas tales emociones y hacerlas pasar directamente al alma del lector, comunicándoselas tales como son: conocimientos confusos, sin centro sólido, en estado gaseoso. Pero, ¿cómo hacerlo? ¡Imposible! Entre la experiencia del poeta y la que se trata de suscitar en el lector se precisa un agente que la transmita. un mensajero, un Ariel. ¿Cómo hallarlo? . . . Con menos fiebre que otrora, pero con más recogimiento y piedad, escucho en la sombra esos rumores del alma. Querría traducirlos con sinceridad aun más seria y tranquila . . . No dispongo sino de palabras demasiado claras, demasiado precisas. ¡No importa! Fuerza es que con esas palabras y ante un tema concreto produzca en mis lectores una impresión velada semejante a la mía. Trato de asir lo inasible por sus dos alas, aunque no me quede en los puños decepcionados sino una vana nube de plumas ligeras. Luchar es esto (como Jacob) con el Ángel y la derrota es cierta; pero, aguarda una corona".

La misma comprobación ha debido de preceder a esta confesión del angloamericano H. D. Thoreau:

My life has been the poem I would have writ
but I could not both live and utter it.

(Thoreau, cit. por Selden Rodman en Introduction, p. 10 a 100 *American Poems*, N. York, 1948)

Trad.:

Mi vida ha sido el poema que yo hubiese escrito
pero no podía vivirla y contarla a la vez.

Colaboran pues en el hecho poético elementos objetivos y subjetivos, que independientemente carecen de las calidades que tienen reunidos. Objetivo es el estímulo externo, que nada tiene propiamente en sí de lo que llamamos poesía; pero que es capaz de provocar en un sujeto sensible cierta reacción psíquica característica. Subjetiva es esta reacción cuya característica es la calidad poética. Tal como el estímulo "vibración electromagnética", que no es luz ni color, es interpretado en forma de luz y colores por el sujeto sensible, que es quien

crea, por lo mismo, la maravilla del universo iluminado en un mundo de efectivas tinieblas; y tal como el estímulo "vibración del aire", que no es propiamente sonoro, ni bien así lo interpreta nuestra sensibilidad, quien teje el alado encaje de la música; del mismo modo el estímulo externo del lenguaje, que no es más que vibraciones del aire, sonidos y ruidos a los cuales atribuimos un significado, lo interpretamos, en el caso del poema, del modo particular que llamamos poesía, creado por el sujeto sensible.

No se puede objetar que la percepción de la belleza poética es un hecho complejo y la percepción de la luz, del sonido, o de los perfumes son hechos simples, o sensaciones primarias, como dicen los psicólogos, porque, no hay diferencia en cuanto a subjetividad, la percepción de la belleza es tan inmediata como la de la luz o del sonido. Es un acto prodigioso en que nuestra sensibilidad transforma el estímulo externo en algo nuevo, que por ilusión situamos fuera de nosotros, en el estímulo. Acto maravilloso en que la rapidez, facilidad, sencillez, seguridad, del conocimiento "sentido" nos pasma, en presencia de la dificultad y vacilación con que la inteligencia discierne y reconoce las causas. "Sentimos" lo verso, sus cadencias, su gracia, o la ausencia de estas cualidades, inmediatamente, en una lectura o audición; pero no "discernimos" las causas de esas impresiones, de su mecanismo sutil y complejo, sin esfuerzos penosos de la reflexión.

Pesada tarea sería acumular aquí más citas ilustres sobre el concepto subjetivo de la poesía. Basten las siguientes:

"Y el canturreo del océano, mezclado a los ecos de Lord Byron, que tanto le quiso, me ayudaba a seguir fantaseando cosas sin contorno ni substancia. Era en mi espíritu una situación poética (Miguel de Unamuno. *Soliloquios y Conversaciones*. Ed. Biblioteca Renacimiento Madrid 1911. p. 153).

Nítidamente separados y en su papel aparecen aquí el estímulo (rumor del mar y Byron) y la "situación poética".

Y ¿qué otra cosa enseñan también estas palabras de Antonio Machado que ya mencioné en el capítulo anterior, y ahora mirado desde otro ángulo, que el tránsito del sentimiento a la palabra?

" . . . Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde reveló la hondura de su alma en "Cantos de vida y esperanza". Pero yo pretendí —y reparad en que no me jactó de éxitos, sino de propósitos— seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpación del espíritu: lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice.

si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al concepto del mundo..."

(Págs. 15-16 del libro ya citado. He subrayado el final para destacarlo).

Y en fin, ¿esta insinuación de Carducci, entre otras muchísimas de grandes poetas, que sería fácil traer a colación?

O piccola Maria,
di versi a te che importa?

Esce la poesia,
o piccola Maria
quando malinconia
batte del cor la porta.

O piccola Maria
di versi a te che importa?

(*Alla Signorina Maria A.*, en *Rime et Ritmi y en Poesie*. Bologna, 1947. pág. 989)

Trad.:

Oh, chiquita María,
¿qué tienes que ver con versos?
Brotá (sale) la poesía,
oh chiquita María,
cuando melancolía
del corazón toca a la puerta.
Oh chiquita María,
¿qué tienes que ver con versos?

¿Y éstas de A. France?

"Une des choses qui me semblent le plus échapper sur la terre à la certitude humaine, c'est la qualité d'un vers. J'en fais une affaire de goût et de sentiment. Je ne croirai jamais qu'il y ait rien d'absolu à cet égard".

(*La vie littéraire*, I, p. 100, de l'éd. pop. de Calman-Lévy)

"Il n'y a de poésie que dans le désir de l'impossible ou dans le regret de l'irréparable" (Ibid. p. 104).

E ta limitación al "deseo" y al "pesar" me parece excesiva, aunque comúnmente adecuada.

"La poésie et l'art ne revèlent que du sentiment" (Ibid. p. 113).

Si bien esta limitación del estimulante a la melancolía pone estrechez a la definición. Muchos poemas del propio Carducci, de Rubén Darío, de Víctor Hugo, de Heine, de Whitman, de Juana de Ibarbourou, de Alfonsina Storni y de cien más, son hijos de otros es-

tados emotivos: la alegría, el entusiasmo, la indignación, la protesta, la resignación, el desdén, la sorpresa, el despecho . . . hasta la burla, y en suma: el gozo de vivir, de luchar, tanto como los sentimientos contrarios, en que han descollado Poe, Leopardi, Verlaine, Gabriela Mistral, y también cien otros.

En la lectura o audición de un poema el estímulo consiste en una masa sonora; y la creación poética, en la emoción, arrobamiento y sentimientos con que percibe los sonidos el hombre capaz de sentir la poesía. En la invención del poema el caso no es diferente, aunque sí más complejo. El poeta percibe el suceso o el paisaje que lo estimula, y tras él y cierta oscura elaboración interna percibe como en una alucinación elementos sobresalientes de su poema, casi nunca los versos enteros y acabados que tendrá la obra en definitiva. Estos elementos son, empero, una masa sonora en que el poeta recuerda y recombina su experiencia sensible, y en que a menudo oye, como dijo Darío: "un interno repicar de consonantes".

Sin el estímulo adecuado nadie siente, percibe ni admira el cielo azul y diáfano, el mar verde o resonante, la selva rumorosa y perfumada. Pero cada uno de estos y otros portentos de la naturaleza son en sí tan indiferentes como puede serlo para nosotros la cosa más vulgar e ínfima: un guijarro o una hoja seca en que no nos dignamos reparar. Mas, si al insecto le estimula la hoja seca, si al camello la arena del desierto le interesa, o al pez el sombrío fondo del mar: hoja, arena y obscuridad serán interesantes, sensibles, emocionantes y poéticas, a su modo, para ellos. La poesía, la belleza, la añade, pues, el alma humana o animal, en cuyo espejo se refleja el estímulo exterior transformándose en lo que no es en sí y la percepción lo hace ser.

Por consiguiente, lo primero en la elaboración del poema es el estímulo poético: un suceso que el poeta considera o contempla con especial emoción. Ciertos espectáculos de la naturaleza, una escena muda de cinematógrafo, la ejecución de una pieza de música, una representación teatral hablada, un relato verbal, una reflexión filosófica, una desgracia personal . . . son estímulos externos o internos que ponen en función nuestra máquina psíquica. Entonces juegan percepciones, emociones, recuerdos, sentimientos, ideas, gustos, impulsos; nos agitan y provocan en nosotros nuevos estados de ánimo. Entre éstos hay cierto estado espiritual semejante a la embriaguez, que nos mece como un buen ensueño, nos arroba y deleita, y al cual distin-

guimos llamándolo estado poético. Por ilusión de los sentidos, sitúan muchos en el estímulo lo que es interpretación patética del sujeto estimulado. Entre las diversas cosas que el abate Bremond llamó "poesía pura", ésta es la que mejor merece el nombre. Mejor, en todo caso, que el ente ficticio que este escritor, "ondulante y versátil" como su paisano Montaigne, señala en la siguiente sentencia: "Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, irradiación y acción transformadora y unificadora de una realidad misteriosa que llamamos poesía pura" (pág. 16 de la obra citada, que puede compararse con la 71, 49, 97, y otras). Sentencia que, como se ve, sitúa la poesía en el objeto y no en el sujeto capaz de sentirla.

En la elaboración del poema, viene después la transformación del proceso psíquico en palabras. Un interés mueve al poeta a expresar su percepción emocionada del estímulo, a saber: la satisfacción de decir lo que siente y de hacer compartir sus sentimientos a otra persona. Con lo cual termina la elaboración y se cumple la misión del poema.

Queda la emoción aprisionada en la letra. Y cuando un lector la interpreta advierte a veces cierto halago patético que le viene en parte del sentido de las palabras y en parte de su musicalidad. Tanto la emoción poética no depende de sólo el factor masa de sonidos de las palabras, sino también del sentido, que es posible traducir poemas sin "traicionarlos", y todos conocemos casos en que buenos traductores han logrado, con exactitud o mejorando o llegando muy cerca, producir el mismo efecto poético original, salvo la diferencia de idioma: ahí están para prueba el logro famoso de A. Bello traduciendo *La oración por todos* de Hugo, de Pérez Bonalde en *El Cuervo* de E. Poe, de Longfellow en las *Coplas* de J. Manrique, y de cien otros. Si los versos dicen cosas impresionantes, el lector no abriga dudas sobre la parte de emoción que debe a esta causa. Menos evidente le aparece la parte que le procura la musicalidad, porque este factor obra de modo sutil y como por encantamiento. Nota, empero, si analiza que el halago musical se debe principalmente al movimiento cadencioso de la articulación, más bien que a la melodía de las voces. Es decir, que el poema tiene, sin ser visibles, las cualidades de la danza, más bien, que las del canto, no obstante tener también algo de estas cualidades. Son varias manifestaciones trenzadas: danza del ritmo y las cadencias, canto de los fonemas, embeleso y persuasión de las imágenes, las evocaciones y, en suma, del sentido.

Entre la concepción de la poesía lírica por clásicos y parnasianos, de un lado, y por romántico, simbolistas y modernistas, del otro, la diferencia quizá principal estriba en la actitud frente a los dos elementos señalados: los primeros dan importancia al estímulo (el objeto) y los segundos a la sensación (el sujeto).

En cuanto a los ultramodernistas, superrealistas y demás sectas sin mayor interés, en que se ha desmigajado el simbolismo, no por situar la poesía en la última concepción de algún filósofo (por ej., siguiendo las pisadas de Freud en los instintos y la subconciencia del sueño, la embriaguez o la demencia, o las pisadas de Sartre y su "inmoralismo"), se libran de la distinción que he hecho. Porque, aun cuando su concepto de la poesía no es el de cosa exterior al poeta, que éste buscarse y encontrarse por inspiración o don de las musas, es, no obstante, algo exterior al yo habitual del poeta, ajeno a su personalidad urbana y civil de este mundo. Concebida la poesía en función de los instintos del poeta, de sus necesidades viscerales, y como acción de estos estímulos sobre el sentimiento y el cerebro que proporciona el lenguaje, y que el poeta registra, teóricamente (no en verdad) cual la aguja de un sismógrafo, sin intervención, ni control, ni interpretación, sin el freno de la educación, la moral, la razón, ni ninguna de nuestras cualidades verdaderamente humanas, siempre habría dos términos: estímulo y estimulación. Con sólo esta diferencia: que la ausencia del freno antedicho puede, si se quiere (y yo lo niego) producir "poesía pura", en bruto; pero también de simios o de artefactos, no de hombres. Y en suma, dislates también "puros"; porque ningún poeta ha realizado el tal programa.

En la busca y rebusca de la poesía como fenómeno ajeno a la razón y a la conciencia y de acción inefable, ha tenido gran éxito la fórmula de "poesía pura", libre de toda contaminación; porque se ha supuesto que eran espurios los elementos narrativos, descriptivos, oratorios, dramáticos, circunstanciales, filosóficos, satíricos... que pudiesen entrar en el poema, y habría que libertarlo de estas impurezas, hasta no dejar otras palabras que las estrictamente inefables. Tal vez sea Juan Ramón Jiménez el poeta que ha logrado llegar más cerca de este ideal, que el poeta ha expresado simbólicamente en el lindo poema:

P O E M A

Vino, primero, pura.
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.

Luego se fué vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de hiel y sin sentido!

... Mas se fué desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh, pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Eternidades, 1916-1917.

Pero, otros buscaron por otros caminos el logro de poesía pura, procurando captar el hecho bruto, la sensación original antes de la apercepción y de la ordenación por el juicio y el razonamiento, que es, al parecer, el norte que guía o guió algún tiempo a Pablo Neruda. Y de ahí su incoherencia, la cual, aunque consciente, viene a parar en lo mismo que la incoherencia copiada de los estados de alma subconscientes (sueño, embriaguez, hipnosis, sonambulismo) de los poetas aleccionados por Freud, como Rafael Alberti, por ejemplo.

Naturalmente, nadie se detiene a explicar cómo el hecho bruto o subconsciente, sin el laboratorio de la reflexión, que se descuenta, transformaría la emoción, el sentimiento, la pasión, en lenguaje poético, que sólo puede ser producto de la conciencia. Pero no hay que pedir otra conducta. Siempre, toda nueva doctrina, ha sido explotada en provecho de las ambiciones personales de los que no se han colocado todavía y buscan colocarse. Los "nuevos" de hoy, como los de ayer, como los de mañana, usarán el arma inventada por sus padres para acortarles la vida, en provecho de los que llegan. El arribismo (¡un ismo más!) en las letras no es menos efectivo que en la política, la pedagogía, o el comercio.

Todo esto encaja en cierta corriente de ideas que ha encontrado muy favorable acogida en cierta gente (¿porque justifica la sensualidad?): la de que en el hombre vulgar, como quien dijera la mayoría, la razón no morigera los impulsos del temperamento y de la subconciencia. Sin embargo, se acepta que a veces los hace vacilar, pero con desventaja para la acción rápida, con pasajero escrúpulo o tardío e inútil remordimiento; porque, en definitiva, el triunfo es de las tendencias, del “yo subconsciente”. Por lo tanto, la razón sería un estorbo en el hombre vulgar. Olvidan los que así piensan que la razón sirve, además, para adaptar la acción al propósito, cuando el instinto o el hábito se descaminan y desmandan. Y olvidan, sobre todo, que, además del hombre vulgar, existe la minoría de los excepcionales, entre los que la razón se enfrenta denodadamente con los impulsos y la subconciencia, los pone a raya, los morigera, corrige y moraliza.

Esta doble posibilidad de la conducta: la de la mayoría de los momentos y de las personas, y de la minoría, observada desde la más remota antigüedad, son punto de partida de religiones, morales y estéticas. Y como lo propio del vulgo es el dogmatismo, han querido siempre, alternativamente, unos que la razón regule toda la conducta de todos los individuos, y los otros, que al revés, nada fuese por ella regulado. Posiciones antagónicas, inconciliables, desequilibradas y faltas de cordura. En las letras, el bando de la razón absoluta engendró el clasicismo francés, menos seco que su copia en la España del siglo XVIII, pero más simétrico que su original griego, en el cual varias tendencias son discernibles. El bando del impulso absoluto engendró el romanticismo y otros ismos de tiempos más recientes. En la hora actual, a la predilección por la rienda suelta de la subconciencia, se suma la del inmoralismo de Nietzsche bajo el nombre de “existencialismo”.

Las alternativas del gusto literario, las modas, no son, por lo demás, hechos desligados de las otras actividades espirituales. Por lo cual no se coge el hilo de sus transformaciones sin penetrar en el dominio de las ideas generales y sus cambios. He escrito en otra ocasión: “Aun en Francia, donde la literatura es actividad sobremana independiente, las escuelas (romanticismo, realismo, parnasianismo, simbolismo) siguen el ritmo de las ideas generales. Por ejemplo, hay estrechas relaciones entre las doctrinas políticas que culminaron en la Revolución y las aspiraciones del romanticismo; o entre el alumbramiento

miento de la ciencia experimental, del darwinismo, del positivismo filosófico, y la concepción del realismo literario; o entre la revalidación de la metafísica, la llamada "bancarrotada de la ciencia", el auge de la psicología, de la música wagneriana, del marxismo, y la formación del ideal simbolista, envolviendo en esta palabra toda la producción poética más o menos revolucionaria, incluso la patológica —deshumanizada o delirante— de fines del siglo XIX y primer tercio del XX" (*Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, Santiago, 1939, t. I, Reseña de *Azul...*, p. 139-140). Añado ahora: Quienquiera que se detenga a meditar sobre las tendencias de la poesía en estos últimos años, los temas favoritos de "los nuevos", los medios de que se valen para manifestarse, ... advertirá el fondo sin fondo de sus obras, el bostezo que mana de sus almas sin contenido, vaciadas por el aniquilamiento insistente, inexorable, de las viejas creencias e ilusiones; al reverdecimiento del hedonismo: "comamos y bebamos pues que morir tenemos"; al "antes que el pensar está el vivir", del existencialismo. A tal estado espiritual es justo que la poesía responda con el sensualismo anejo, y con un lema como éste: Nada existe fuera de la sensación. Es un paso atrás en lo que fué ideal de los simbolistas, los cuales, como ha dicho un crítico francés, "a pesar de la diversidad de temperamentos y de tendencias, tuvieron en común y bien presente que la poesía es ante todo poder de evocación, por lo que quisieron hacer entrar el ensueño en la literatura.

"El mundo, tal como lo conciben los positivistas, es una realidad exterior, con límites y contornos. El mundo de los idealistas, al revés, existe sólo por nuestras sensaciones y representaciones, y no es más que un sueño. Para aquéllos, es una colección de imágenes y materia de descripción; para éstos, es símbolo de nuestra vida interior. En la serie de los espectáculos que brinda la naturaleza, la historia o la leyenda, ha visto la poesía nueva (la simbolista) el reflejo de las emociones del que los contempla; y en vez de detenerse ante las formas definidas y durables de los fenómenos exteriores, se ha propuesto expresar la movilidad incesante de los fenómenos del alma, de los cuales ya no fué el universo más que la figura. Renunciaba completamente a la impasibilidad parnasiana: prestaba atención sólo a la vida afectiva; presuponia también, a conciencia o no, una psicología —tentado se siente uno de decir una filosofía— diferente de la de la generación anterior.

"Al mismo tiempo, proclamaba una técnica nueva. La poesía del Parnaso, por su predilección por las imágenes y formas, se acercaba a las artes plásticas. El simbolismo se emparenta con la música. Para traducir de conjunto la vida del alma y sus cambiantes reflejos, se necesitaba una lengua ilimitadamente flexible, que expresase, no ya las relaciones lógicas entre las palabras y las frases, sino los vínculos entre impresiones; se necesitaba un ritmo que se ajustase al movimiento fluido de la sensibilidad. Fué el motivo de los tanteos de Esteban Mallarmé para quebrar las reglas tradicionales de la sintaxis; lo fué también de las innovaciones de Julio Laforgue y de Gustavo

Kahn para usar el verso libre: lo fué, en fin, del trastorno del alejandrino por Verlaine.

"Ya los poemas que se escriben no son más que prosa ritmada; se combinan los versos de todos los metros, prescindiendo de las limitaciones que imponía la antigua prosodia; se buscan las asonancias lejanas y raras; y en suma, se emplean todos los medios para expresar lo que se tenía por inexpresable. Estos esfuerzos produjeron, en verdad, no pocas obras extrañas, a menudo poco inteligibles, o, en todo caso, destinadas a no ser comprendidas en un país que adora las ideas transparentes y cuya literatura entera brilla ante todo por la claridad" (André Chaumeix en *Histoire de la littérature française illustrée* . . . par J. Bédier et P. Hazard. Paris, 1924, t. II, p. 314).

Esto mismo, tan seductor como teoría y tan logrado a veces, por excepción parece ahora envejecido y seco en presencia de ciertas obras poéticas aun más desconcertantes, desde que algunos poetas se propusieron "nuevos ideales", y por el camino de "lo inexpresable" dieron con fórmulas futuristas, ultrasimbolistas y demás, apoyadas en "el último grito" de la novedad filosófica.

La doctrina de la poesía pura en manos de los últimos versolibristas y "subconscientistas" se ha convertido en práctica del verso puro, del renglón corto sin pensamiento, y plagado de extravagancias (11).

Y a los autores de parecidas invenciones es a los que se refería Unamuno cuando escribió estas sensatas palabras:

"Después de leer dos o tres libros de esos en que se sacan las cosas de quicio por afanosa grandiosidad o por afectación de exquisitismo, vuelve uno con deleite a alguno de aquellos candorosos libros escritos hace treinta o cuarenta años, cuando privaba cierta modesta razonabilidad burguesa. Podrán pecar de niños, de poco intensos, pero al fin son discretos. Y no pocas veces suelen ser delicados. Y sobre todo cuando se tiene fiebre, sabe a gloria un vaso de agua pura, cristalina y fresca. A reserva de que luego, después de haber remitido la fiebre, se prefiera al vaso de agua un vaso de buen vino generoso (Yo no: prefiero siempre el agua)". Miguel de Unamuno, *Soliloquios y Conversaciones*, p. 146.

En literatura, como en lo demás, "nihil novum sub sole", el campo sigue disputado, como siempre, por la corriente que pugna por sujetar la actividad humana a normas preestablecidas y la que trata de innovar libertándose. Ambas han exagerado siempre sus programas y ambas son sucesivamente adoptadas o abandonadas por cada generación en pugna con la precedente. La minuciosa reglamentación que establecían los tratados de retórica y poética era sólo una faceta de la actitud general conservadora. La abolición de tales reglas

(11) V. pp. 214-220 del art. *El arte poético de Pablo de Rhoka* por An-

tonio de Undurraga en "Atenea" de Ag.-Sept. 1945.

en masa es correlativa de la actitud inversa. Los distinguos de detalles y las divisiones y subdivisiones que han establecido los críticos (parnasianismo, simbolismo, realismo, naturalismo...) se refieren a matices secundarios de las acciones y reacciones de la pugna histórica.

VIII. CIÑENDO MÁS LA DEFINICIÓN DE POESÍA

Pues bien, puesto que en los versos la música proviene de dos fuentes: el ritmo y la melodía, miremos esto bien. El ritmo lo crea el oído al percibir ondulaciones en la alternación de las sílabas de diferente volumen (por diversidad de fuerza, longura o agudez. V. Cap. II del 2º ensayo); y la melodía la percibe cuando descubre un canto, cuando siente timbres y tonos en la serie de notas que dan las vocales, más o menos enriquecidas por las consonantes, con las cuales forma acordes de una armonía sui géneris. Esta armonía no debe confundirse con la imitativa, consistente en la concordancia entre el sentido y la impresión emocional que dan los fonemas. Aquella es de una naturaleza musical; ésta, conceptual; pues se trata de "correspondencias" entre sensaciones distintas, como el soplo del viento y el de las eses de rimas remotamente enlazadas todavía. Armonía imitativa hay en muchísimos versos de todos los mejores poetas, como por ej. en los siguientes de R. Darío:

Dentro, la ronda de mis mil delirios...
(*Invernal*. v. 32. La serie de iiii es casi un grito angustiado)

Era un aire suave, de pausados giros...
Entre los sollozos de los violoncelos...
La divina Eulalia ríe, ríe, ríe...
Bajo el ala leve del leve abanico...
(*Era un aire suave* . . . Sentido y sonido son inseparables en éstos y otros del mismo poema)

La espada se anuncia con vivo reflejo...
Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,
su canto sónico...
(*Marcha triunfal*).

Aquella armonía: la de los acordes formados por la vocal y las consonantes de una sílaba, viene de enlaces más velados, que el oído aprecia, pero que la reflexión no logra discernir en la forma cabal que se necesitaría para explicar a otros esas impresiones. Acordes de

tal especie, percibo por ejemplo, y aprecio con encanto, en los siguientes versos de Gutiérrez Nájera:

Hay versos de oro y hay versos de plata;
mas, busco, señora, la estrofa escarlata
que sea toda sangre, la estrofa oriental:
¡ húmedas, vivas, calientes y rojas,
a mí se me tienden las trémulas hojas
que en gráciles redes columpia el rosal.
(*A la Corregidora*)

¿Qué tienen de especial estas sílabas ritmadas regularísimamente, estos timbres de oro, plata, escarlata, calientes y roja, trémulas hojas, gráciles redes, columpia el rosal, estas rimas que puntúan el metro, para darme la impresión de una melodía exquisita? En su orden y sus retornos, y sus sonos, estas sílabas cantan por sí solas en mi oído. La calidad musical en los versos resulta, así, de la concurrencia de varios factores. No es cuestión de claridad o de oscuridad, ni de sugerencias en vez de declaraciones, ni de otras explicaciones vagas que se han dado. Percibimos, simplemente, el hechizo poético, ligado en la ocasión a ciertas palabras que resuenan de un modo especial, sin que podamos afirmar que sólo esas palabras lo determinarían.

Como en la música de notas (do, re, mi, fa...), hay en los versos, pues, ritmo, melodía, cadencias, armonía; pero los hechos que motivan estas denominaciones no son idénticos en ambas artes. Y, mientras en la música de notas melodía y armonía es lo principal, en la música de la palabra hablada lo principal es ritmo y cadencias.

La impresión que produce el sentido de las palabras no es tampoco idéntica en cada poema y para cada lector. A veces, nos impresionan las más sencillas, claras y corrientes, provocando de inmediato los estados de almas más opuestos. Rubén Darío cuando empieza con la sencillez de un copla de zarzuela:

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver;
cuando quiero llorar no lloro
y a veces lloro sin querer;...
(*Canción de Otoño en Primavera*)

Entusiasmo, admiración provoca el mismo poeta cuando irrumpe:

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo!
Ya se oyen los claros clarines...
(*Marcha triunfal*).

Con palabras sencillas también, nos pone Campoamor en estado de sonriente malicia; Quevedo, de regocijada burla; Bécquer, de gracioso ensueño; Núñez de Arce, de admiración ante la pompa; etc. Otras veces la impresión nos viene de la audacia, arrebató y obscuridad de las palabras, novedad o extravagancia de las imágenes. Habría que citar aquí, para comprobarlo, pasajes demasiado conocidos, de Góngora, Zorrilla, Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Gabriela Mistral... que prefiero omitir.

Y para comprobar también cada vez que, de lector a lector, hay distancia apreciable, nacida del temperamento y causa de las opiniones discrepantes. Y también de momento a momento en un mismo lector.

Es eso, en efecto, la causa de que no haya dos antologías iguales, y de que el lector de cada una esté descontento de todas. Hay, empero, poemas o pasajes que nadie omite, nadie niega. Son los que todos vamos repitiendo, sin cansarnos nunca; los que aprisionan la emoción siempre nueva, que no se gasta y se vuelve clásica para deleite de todos.

¿Qué hay, entonces, de poético en un valioso poema? Hay principalmente emoción aprisionada en palabras que, al decir las, circula y conmueve, sea que el poeta se limite a "pintar" el estímulo, el suceso, a la manera parnasiana, dejando al lector crear su emoción; sea que el poeta pinte también principalmente su "estado de alma", a la manera simbolista y de todos los modernismos, contagiando al lector por simpatía e influjo musical. Hay patetismo captado como la electricidad en un acumulador, virtud semejante a la que guardan otras obras de arte, que se valen de los sonidos en una sonata de Beethoven, de los colores en una tela de Vinci; y que también poseen otras obras que no son de arte por serlo del Creador: tales como un cielo estrellado, una puesta de sol, la cordillera nevada, el mar tempestuoso, un rosal florido... Circunstancia que un filósofo puede aprovechar como prueba de la divina emoción con que fué creado el mundo, y de la existencia extrahumana de la poesía, anterior al sujeto que la percibe. Pero en este estudio no buscamos metafísica sino física, realidades.

En tales condiciones, ¿qué es más propio decir: que la poesía está en el estímulo externo, indiferente ante un ser insensible, o que está en el ser que transforma el estímulo y se deja afectar por él?

No parece que pueda haber margen de vacilación para la respuesta. La emoción poética depende del estímulo: pero éste mismo no es la poesía. Tanto no lo es que, si no hubiera un ser presente para percibirlo como poesía, no sería sino trivialidad. Pero, naturalmente, no cualquier estímulo es, por lo tanto, esa cosa objetiva que en lenguaje usual se denomina poesía. Y nótese que este uso no es una excepción. El lenguaje usual habla así obedeciendo a la predisposición de nuestro intelecto a achacar a las apariencias sensibles lo que está en nosotros: el cielo sonríe cuando estamos alegres, la naturaleza anhela lo que nosotros codiciamos, el Sol sale y se pone al girar nosotros en torno de él. Análogamente, decimos sin reflexionar que la poesía está en el rosal, o en ciertos ojos, o en tal soneto.

Y ahora parece oportuno señalar la diferencia que hay entre emoción poética y emoción artística. La primera, en su sentido propio, es una parte de la segunda; tal como lo es la emoción musical, o la pictórica. Y una parte pequeña, pues está comprendida en la emoción literaria, que abarca a todos los géneros de obras artísticas cuyo material es el lenguaje. Se abusa, por lo tanto, del sentido propio de la palabra poesía cuando se la aplica a toda suerte de obras literarias, y mayormente, a toda suerte de obras artísticas. El fondo emocional es quizá el mismo, pero según sea el material en que el artista lo comunica a los demás: lenguaje, voz cantada, sonidos instrumentales, colores, movimientos... será poesía, canto, música, pintura, danza... poesía en el poema, emoción dramática en el drama, etc. Como el poema en verso es la forma típica del lenguaje poético, y éste es la substancia en que se encarna la emoción del poeta y el intermediario que la comunica, viene a ser el poema la poesía misma.

Y por esto, entre las varias calidades del lenguaje en verso, la calidad musical (ritmo y melodía) es la más importante, después de la calidad emocional. De ahí la busca y rebusca de esas formas del lenguaje en que la musicalidad subraya la emoción que se quiere expresar. Y de ahí que el lenguaje en verso sea, prácticamente, la poesía misma; sin que valgan contra esta conclusión todas las objeciones que se le han hecho desde los tiempos de Aristóteles. Pero sin que tampoco sea legítimo pensar que todo lenguaje en verso sea poesía, como de lo antedicho se desprende también. Los primitivos filósofos de Grecia escribieron en verso y nadie los llama poetas, si bien algunos griegos los llamaron así, dando motivo a Aristóteles para su conocido distingo.

En la poesía (y en el arte en general) existen tres líneas de ideales: la de la serenidad, la del apasionamiento, y la de la incoherencia. Existen y han existido siempre; pero no han logrado adhesión de un público considerable en la misma proporción ni en los mismos momentos.

1. La línea de la serenidad es la del ideal ático, grecolatino, diversamente seguido en las artes clásicas modernas.

2. La línea del apasionamiento o de la pasión es la del ideal romántico, cuyos orígenes remontan más allá de Rousseau, de quien comúnmente se le hace derivar; puesto que participan de él, no sólo los clásicos españoles e ingleses, sino las literaturas orientales: árabe, hebrea, persa, índica; y hasta la de los arcaicos imperios de Asiria y Egipto

3. La línea que llamo de la "incoherencia", que ha competido con las otras dos sólo en momentos sueltos, como una moda adoptada por cansancio de lo conocido y ansia de novedad. En la literatura y cultura griegas, el periodo alejandrino es uno de tales momentos sueltos. El culteranismo español, el preciosismo francés (tanto el de los comensales de Rambouillet como el de Marivaux), el marinismo italiano, etc., son otros ejemplos. En nuestros días, vivimos nuevamente uno de tales momentos, después de haberse agotado, según los poetas, las posibilidades del simbolismo y del modernismo.

Las tres líneas arraigan en manifestaciones psíquicas diferentes (potencias del alma, como decían los antiguos) y que forman algo así como departamentos no totalmente comunicados, por cierto: la razón, la pasión consciente, la subconsciencia; pero poco actuantes el uno sobre los otros.

Las afirmaciones absolutas de que sólo lo 1, lo 2, o lo 3, tiene valor, valor exclusivo, son dogmáticas y no se necesita mucha reflexión para repudiarlas sucesivamente (Díaz-Plaja no hace exactamente las mismas diferencias: barroco).

Es evidente también que un poema traducido y puesto en prosa no pierde enteramente sus cualidades poéticas, particularmente las emocionales, y por tanto no deja de ser poema. Pero también es verdad que al autor de una obra, originalmente escrita en prosa, por muy poética que sea, nadie lo llama poeta, sino en estilo figurado, para significar que es un soñador, o que embelesa al modo de Herodoto, Plutarco o Tito Livio. Platón es "divino", Montaigne "en-

cantador”, Juan Enrique Favre es “épico”, etc.; pero poetas no, porque no escribieron en verso.

En cambio, conviene insistir en que, siendo el lenguaje condición de existencia de la poesía, no hay que descuidar en un juicio sobre ella la estructura del lenguaje y su desarrollo histórico. Particularmente interesante es la circunstancia de que el lenguaje no es un instrumento inventado para hacer poesía o versos, sino que la poesía se manifiesta con el lenguaje tal como con él se expresan otras necesidades del espíritu y de la vida de relación; siendo la poesía la última tal vez en hacerse presente, de tal modo que el lenguaje adquirió antes y con mayor fuerza muchos otros pliegues, de distinta índole, que le imponen un molde, y la contrarían.

Por lo pronto, el objeto primero y principal del lenguaje es servir de intermediario en la vida de relación, familiar y social. Las palabras tienen un sentido, son signos que representan figuradamente, por asociación de imágenes, nuestras percepciones, ideas, reflexiones, ordenaciones lógicas; signos de que nos servimos para organizar nuestros propios pensamientos, y para sacarlos fuera y comunicarlos a los demás. El lenguaje es, por esto, ante todo, un instrumento lógico, de la inteligencia y la razón. Las palabras, aisladamente, representan los recortes que nuestro análisis lógico hace en la realidad, según la perciben nuestros sentidos y la interpreta nuestra razón. Representan principalmente el mundo de la inteligencia, el mundo objetivo y comunicable a otros seres organizados como nosotros. Representan en escasa proporción nuestro mundo afectivo, del placer y el dolor, pero objetivado por el intelecto y la palabra a fin de comunicarlo. Y no representan en modo alguno lo estrictamente subjetivo e incommunicable, porque, siendo incommunicable, ha holgado el instrumento de comunicación.

Ahora bien, la poesía, y sobre todo la más moderna, se complace en desentrañar los hechos afectivos, particularmente las ansias subconscientes, las reacciones instintivas del yo ante el objeto que lo estimula; y se esfuerza en comunicar todo esto que, por medio de la palabra ordinaria, es incommunicable. Esta actitud no es más que la etapa última y extrema del romanticismo, que, desde Rousseau adelante y hasta Nietzsche, sobrepuso el costado animal de nuestra psique, el

instinto y las pasiones, al costado humano de la razón, la cordura, la justicia, que prestigiaron los griegos desde Sócrates y adoptaron los clásicos del Renacimiento.

Y, si hubiéramos de prestar oído a ciertos poetas o a sus intérpretes, la poesía de vanguardia, ultraista, futurista y suprarrealista, aspiraría a expresar no sólo las reacciones instintivas y el fondo subterráneo de la psique, sino que, adivinando por intuición el secreto de las cosas, tendría por misión revelar a los hombres los enigmas del universo y calmar la angustia metafísica de la humanidad. Palabras nuevas con las que se hace revivir el mismo viejo mito griego del poeta inspirado por la Divinidad.

Con aquel fin, pues, de comunicar lo que por medio de la palabra ordinaria es incomunicable, los poetas modernos recurren ilimitadamente a la metáfora y, en la técnica de algunos de ellos, se expresan los colores en términos de sonidos o viceversa, o los sonidos en términos de olores, trocando las sensaciones y conceptos ilimitadamente también, y encadenándolos de capricho, fuera de la experiencia humana normal.

No buscó Góngora exactamente el mismo resultado, ni empleó los mismos medios. Más que contar los hechos afectivos, él trató, como los demás líricos de entonces, de arrobar trazando cuadros y escenas objetivas, situadas en la naturaleza, y contempladas con el ánimo escolástico y medieval de su hora, "barroca" que han dicho otros. Con tal fin, Góngora aristocratiza su vocabulario con neologismos, trasladando del latín al castellano (como lo habían hecho Juan de Mena, Fernando de Herrera y Ronsard); enjaya u lenguaje con piedras, metales y otros objetos preciosos mediante metáforas; le da colores, eufonía y vivacidad con expresiones que evocan pinturas, músicas, movimientos. Todo esto lo hacían también los otros, aunque no a modo de sistema, como el cordobés, ni con el acierto de éste.

Pero Góngora hizo más. La acción (el verbo) enhebra a menudo en su arte un despropósito, una hipérbole o metáfora atrevida (en campos de zafiros pasce estrellas); y la sintaxis, una trasposición, un hipébaton detonante (Estas que me dictó rimas sonoras). Más importante aún para su logro es el recurso cuasi científico (puesto que la lógica aristotélica era entonces toda la ciencia, amén de un poco de matemáticas) de abstraer lo concreto (los sustantivos) y de concretizar lo abstracto (los adjetivos), invirtiendo así la esencia del lenguaje vulgar. Nombra las cosas evocando su ausencia (no así sino asá),

o su quintaesencia, aludiendo a su substancia o a su origen, vaciando así el significado corriente de las palabras y edificando un castillo de abstracciones, tanto más aéreo cuanto menos consistencia tienen sus materiales (de esto hizo Mallarmé su principal recurso). Pero al mismo tiempo Góngora da consistencia corpórea a las cualidades, designándolas por objetos sensibles y ricos: de oro son todas las cosas de color dorado, de cristal todas las transparentes, etc. Y la repetición, vuelta uso, imprime a su lenguaje una virtud que substancializa las abstracciones.

La vulgaridad del lenguaje desaparece, pues, en la técnica de Góngora mediante el juego de dar consistencia sensible a lo que el uso vulgar se la quita, de privar de consistencia sensible a lo que el uso se la da, y de dislocar el habla usual atisbando relaciones remotas, tanto, que el lector se suspende cegado por la obscuridad, pero halagado por la plasticidad, la melodía o el donaire de las expresiones.

El lenguaje poético viene a ser por estos medios o por aquéllos un nuevo lenguaje, injertado en la palabra corriente, con el fin de comunicar emociones y sentimientos, sentidos de verdad o imaginados. Un lenguaje estudiadamente musical y sugerente, pero que, a diferencia de la música, emplea palabras, que son, además, signos intelectuales. De ahí el conflicto entre las opiniones, las de los poetas ilusionados con la virtud de su pegaso y las de sus lectores amigos de la clarividencia y de la verdad, más que de Platón. Y de ahí también la dificultad del éxito de los poetas. Por poco que el procedimiento se exagere, y que el equilibrio se rompa entre la palabra con sentido intelectual y la palabra con sentido afectivo o sin sentido, el poema sufre un menoscabo de belleza, ya inclinándose demasiado hacia el razonamiento y la lógica, ya demasiado hacia el signo incoherente y sin imperio sobre el lector.

La trama de tal lenguaje no debe aquilatarse exclusivamente, pues, con la lógica y la gramática del orden intelectual y humano, sino también con la "ilógica" del orden emocional, pasional, animal, de que he hablado al comienzo de este ensayo.

Cuando en tiempos recientes se ha buscado la "poesía pura", dando un alcance erróneo quizá a lo que dijo el francés Bremond, o "deshumanizada", como coreó el español Ortega, se ha sobreestimado la frágil base en que se apoya tal empresa, olvidando, como antaño en tiempos de Góngora, verdades tan perennes como las que he procurado recordar en las reflexiones que preceden.

Los poetas no deben, pues, ilusionarse en el empeño de crear un lenguaje poético. Un examen histórico de esta cuestión (Mena, Ronsard, Góngora, Mallarmé, etc.), deja más bien escéptico.

El lenguaje no es un fenómeno individual, sino social, y las fuerzas vitales que lleva en sí dependen del grupo. Cuando más se aisle el poeta y más se exclusivice para su círculo, menos alcanzará al grupo y menos propagará sus modalidades de expresión.

Si el poeta pudiese expresar la poesía en otro vehículo que el lenguaje, estaría libertado de esta prisión. De ahí el intento de hacer como el músico, que no obstante está sometido a las leyes de la acústica. Pero como la poesía, o si se quiere los versos poéticos, no pueden existir sin el lenguaje, los poetas sensatos han de conformarse con el carricoche del hablar popular, y la holgura de darle líneas aerodinámicas a su sabor. Hasta qué límites esta transformación sea posible, es problema que cada poeta tiene que resolver por sí y ante sí. El éxito de su empresa le dirá su acierto, sobre todo si repara en la extensión del éxito. Reglas no pueden fijarse; aun cuando la experiencia muestra las ventajas de la naturalidad, sinceridad y otras virtudes emparentadas más bien con el lenguaje popular que con la quintaesencia de un Mallarmé, o el esoterismo de un Rilke, de un Valéry o de un Neruda.

Pero, si bien "reglas no pueden fijarse" para el gusto artístico, en cambio el análisis del problema nos demuestra la falacia del afiorismo que llevan en sus enseñanzas los legionarios del vanguardismo, a saber: "no existe un método permanente para juzgar la poesía". No, en verdad; no existe uno general, pero sí uno adecuado para cada caso. O sea, dicho en otra forma: la poesía es cosa juzgable, conocible en su estructura y en sus leyes; y no es un producto del azar y a él entregado en virtud de ocultas causas sobrenaturales. Pero es conocible y juzgable desde ángulos diversos, y la buena crítica debe situarse en cada uno de ellos, según el caso. Y puesto que se puede conocer la poesía por fuera y por dentro, también se la puede definir satisfactoriamente. Todo estriba en no encastillarse, en situarla donde no está; no se espere aunar las opiniones al definirla como un ente objetivo; pero definida como fenómeno psíquico el asunto se aclara y facilita.

Y, porque los seres humanos estamos hechos de modo semejante, y los que hemos crecido juntos en un mismo pueblo y gustado los mismos goces y aprendido las mismas enseñanzas, sentimos de modo análogo y quizás idéntico, es posible también situarse en un terreno uni-

versal, generalizando lo individual y subjetivo. Podemos entonces decir que las cosas son, por consenso universal, aun cuando en verdad solamente nos parecen, a cada uno. Lo podemos, siempre que uno no olvide esta transmutación de valores, y que uno vele por que no le crezcan las alas al dogmatismo. En tal sentido y con tales límites, está muy próxima a lo justo la definición que hizo un buen crítico y poeta de los Estados Unidos: Cale Young Rice (en su notable artículo *¿Qué es poesía?*, *Revista Prisma*, núm. de marzo de 1922), la cual por mí retocada queda así: "Poesía es la expresión de una emoción en palabras musicales, capaces de conmover, y más lírica y rítmicas que las de la prosa".

IX. OBSERVACIONES QUE ENCAMINAN AL SEGUNDO ENSAYO

El olvido frecuente de que el poema es, como queda dicho, una creación fugaz del lector, se relaciona con un vicio general de nuestra condición psíquica, señalado brillantemente por el filósofo Bergson: nos representamos casi siempre los hechos temporales, vitales, movibles, con imágenes espaciales, visibles, fijas; trocando la naturaleza íntima de aquellos hechos. Para darle consistencia al tiempo, de por sí desvanecente, se apuntalan las impresiones con imágenes visibles. Frases hechas como "espacio de tiempo", "trozo de lectura", "fragmento de prosa", y otras por el estilo, lo atestiguan bien. Y acontece que, a fuerza de substituir el tiempo por espacio, nos damos a creer que el tiempo es espacio, y embotamos así nuestra capacidad para sentir el tiempo. De acuerdo con este vicio, vemos en el verso, ante todo, el renglón corto, en vez de oír el ritmo y la cadencia; olvidando que el verso es esencialmente un hecho auditivo, temporal; puesto que el lenguaje consiste en sonidos que consumen tiempo y se suceden en el tiempo.

La escritura es una materialización visual (táctil, para los ciegos) del lenguaje, en que la masa sonora, temporal, se trueca en una masa gráfica, espacial. Y, obedeciendo a la tendencia antedicha, tomando la sombra por el cuerpo, perdida un poco la capacidad de sentir los tiempos del lenguaje, se desvanece la fuente viva de donde las palabras escritas sacan su consistencia. Para mucha gente, pues, un verso no es más que un renglón corto de la escritura. Y así pensaba Mallarmé con muchos de sus compatriotas, y con otros que, sin serlo, pensaban menos que él. De tal modo que, desde el momento en que

los versos se escriben seguidos, como prosa, dejan de ser versos para dicha gente. Y no bien la prosa se escribe en renglones cortos empieza a ser verso. De ahí que a un legítimo verso largo, escrito en dos renglones, se le tome por dos versos; y viceversa, que a dos o tres versos cortos, escritos en fila y en un solo renglón, se les tome por solamente un verso.

Pero, hay siete virtudes contra siete vicios. Para no ser engañado por apariencias y discernir si es prosa o verso un período de lenguaje, existe un recurso: el de escribir el trozo en renglones cortos, y viceversa. Entonces se le lee desprevénidamente. El oído dirá. Pero ¡a eficacia de este recurso es limitada. El oído habla vagamente; y sin un análisis técnico, no se adquirirá el convencimiento.

La escritura en renglones cortos tenía por objeto indicarle al lector que debía hacer una pausa al fin de la línea, lo que envolvía la condición de que el pensamiento también debía tener allí una pausa. Si no se hace ni una leve pausa, la escritura en renglones limitados es un artificio inútil. Si para justificarlo se suspende o retarda la elocución en las rimas, sin que lo pida el sentido, sólo para hacerlas resaltar, o para redondear la cadencia, se cae en otro artificio, que riñe con la naturalidad, restando efecto a la emoción. Al revés, si la dicción sigue el curso natural del sentido, las zancadas de verso a verso apagan los ecos de las rimas y destrozan las cadencias. La escritura en renglones limitados se vuelve entonces un estorbo para el lector. Espera éste hallar siempre una pausa del sentido al fin del renglón, y al hacerla en falso, tiene que volver atrás, tiene que repetir la lectura en cada zancada no advertida a tiempo, y debe padecer la emoción adversa, malogrando el efecto buscado. En este sentido, la lectura de los mejores poetas modernos (Darío, Nervo, Lugones, Herrera...) es a veces fatigante.

Por esto, la idea de Paul Fort de escribir los versos, verdaderos versos, en renglones de prosa, no es una coquetería, como alguien dijo, sino una escritura cómoda, dentro del abuso de la zancada. Digo del "abuso", y no del uso inteligente y oportuno. Y digo cómoda para el lector, no para el versificador, que para salir airoso ha de hacer sólo buenos versos. En efecto, los versos que, escritos en renglones cortos o largos, siguen siendo versos, lo son por sus cualidades rítmicas, sin fallas; en tanto que a los endebles no les vale la añagaza del renglón corto, que previene al lector, para disimularle las taras. Hiatos y sinalefas al fin del verso, del buen verso flúido y cabal, han de ser,

por eso, muy bien arreglados; cosa que se descuida también a menudo en los renglones cortos.

Al desaparecer la versificación para los ojos, puede apreciarse mejor qué es lo que subsiste para el oído. Muchas de las reglas que el buen uso aconseja aparecen entonces más claras y justificadas. Un poema bien ritmado, bien dotado de acentos y pausas, escríbasele como se le escriba, se mueve siempre al decirlo, ondulando sus cadencias propias, porque éstas y el metro no dependen de la escritura, sino del lenguaje oral. Pero, poemas como hay tantos, cuyas cadencias varían por el solo hecho de escribirlos o no en renglones cortos están artísticamente mal hechos.

En un tomo de las "Obras completas" de Rubén Darío (Serie III, t. VIII, *Poemas en prosa*) se encuentra impreso como "prosa", en renglones seguidos, el soneto *Cleopompo y Heliodemo*, que el poeta había publicado en renglones alejandrinos en su libro *Cantos de vida y esperanza*. Ignoro el motivo inmediato de este error. Pero no es difícil adivinar cuál fué el motivo estructural que impidió advertir el yerro: la abundancia de encabalgamientos de renglón a renglón hace desaparecer el metro del primer cuarteto en una lectura desprevenida:

Cleopompo y Heliodemo, cuya filosofía es idéntica, gustan dialogar bajo el verde palio del platanar. Allí Cleopompo muerde la manzana epicúrea y Heliodemo fía al aire su confianza en la eterna armonía.

Preferible es, a la zancada frecuente, y sobre todo con sinalefas, el "verso libre" francamente usado. Pero no hay que imaginarse que con evitar la isometría se entra en Jauja. Nada más difícil que dar la impresión de poesía con un lenguaje que renuncia voluntariamente a uno o varios de sus factores poéticos. El verso sin rima o con rimas pobres puede salvarse merced a las cadencias: sirvan de prueba cientos de "romances". El verso sin metro, sin cadencias concordantes y armónicas, no se salva ni con rimas ricas. Porque, en castellano, el ritmo que forman acentos y pausas tiene primacía sobre el ritmo que forman las rimas.

En efecto, la rima no es un mero adorno del verso, como han opinando muchos; no es un "dije a chaucha (12) que, bajo la lima,

(12) Moneda de 20 centavos.

suenan hueco y falso” como decía Verlaine, pensando en la rima pobre y vulgar:

Ah! qui dira les torts de la rime?
 Quel enfant sourd ou quel negre fou
 Nous a forgé ce joujou d'un son
 Qui sonne creux et faux sous la lime?
 (*Art. poétique*, en *Jadis et Naguère*).

No. La rima de los modernos es un elemento poético de primer orden, un feliz hallazgo de orden melódico que subraya las cadencias en sitios elegidos por el poeta. Técnicamente, es también un ritmo, o complemento de la cadencia, un retorno a intervalos más o menos regulares de ciertos timbres y tonos, tal como el ritmo por excelencia es un retorno en serie de la mayor fuerza o de la mayor duración de ciertas sílabas y de un mayor retardo intersilábico. En tal sentido, la rima colabora con el ritmo en la formación de las cadencias y contribuye a la musicalidad del verso. Colabora, además, en la formación de las estrofas. Y al retornar, subordinada al influjo dinámico y temporal de acentos y pausas, enlaza distanciadas cadencias y organiza una arquitectura más amplia que la del simple metro.

Eso sí, hay rimas y rimas. La exclusividad de la rima consonante, rica y rara, en que retornan varios fonemas y varias veces, es una tonta esclavitud; puesto que basta, a menudo, la asonancia para subrayar el retorno apetecido de la cadencia. En tal sentido, la discreción del Romancero es el mejor elogio de la asonancia.

Hablaré más extensamente de la zancada y de la rima en el segundo ensayo.

Y por ahora haré este resumen: Prosa y verso son cosas que no dependen de la escritura, ni siquiera solamente de la pronunciación o dicción. Prosa y verso son grados diversos en la selección del lenguaje y por ende una sola y misma cosa esencial. El lenguaje poético es no sólo el traje de la poesía, sino parte de su esencia, de tal modo que sin lenguaje no habría poesía. Y en fin, virtud poética es ante todo emoción, y por lo tanto la poesía es manifestación de emociones por medio del lenguaje.