

LA INFALIBILIDAD DEL POETA

— por Alfredo Lefebvre —

INTRODUCCION

NO ha existido nunca poeta de verdad que utilizase algún esquema métrico para lograr perfección en sus poemas; ninguno ha esperado de las retóricas alguna garantía para encauzar las formalidades de su arte. No hay principio externo para evitar un desacierto, menos hoy, cuando una conciencia de lo que es la poesía caracteriza a todos los movimientos y tendencias, de tal manera que los poetas saben lo que requieren con una certidumbre punzante.

Ni las viejas fórmulas del predominio del sentimiento o de la razón pueden significarles una teoría, un ideal o un atisbo de técnica; ellos se acercan más a su meta cuando están poseídos de la pureza del esplendor que los conmueve.

Un manual de poesía lírica española, citando a Pedro Salinas, dice que *la poesía es una aventura hacia lo absoluto*, afirmación de su naturaleza trascendente, evidencia manifiesta del misterio verificado en las palabras, casi riqueza conceptual de una conciencia que ha dejado toda la libertad del acto creador en manos del poeta.

Esa comprensión extiende sus términos en especies de ideas muy variadas y distintas, desde la superestructura de la materia en los marxistas hasta los fundamentos metafísicos en el nuevo tomismo. Esto no afecta sino a una filosofía de la estética, para el dominio de la práctica no se ha logrado tampoco mayor orientación de principios y verdades que sirvan de criterio y lleguen a la virtud del arte, evitando de alguna manera interferencias que obscurezcan y desvirtúen los puros contornos de la inspiración.

Lo efectivo ha sido el abuso del arte; tanto escogidos y no llamados se han creído con derecho a poner las palabras en el verso, a causa de la liberación de todas las limitaciones exteriores a la poesía, como los medios secundarios y retóricos. Con tales facilidades, cualquiera se sintió inspirado y desahogó la disección de su persona en la sima de los poemas, sin respetar siquiera el blanco del papel. Son tantos los poetas aparecidos en nuestra tierra propicia y madura al verso y es tal la busca de sí mismo que hacen ellos en el arte de la poesía, que de hecho traicionan la propia intuición, — muy honda en nuestros mejores ingenios.

Si efectivamente el poeta sabe lo que quiere, no siempre quiere lo que sabe y en vez del bien de la obra por hacer, persigue su propio bien en ella, porque esa conciencia del secreto de la poesía le agudiza la sospecha de su valor como conocimiento y espejo y a ella acude como a las fuentes de la vida.

La frase de Huidobro: «No se trata de hacer Belleza, se trata de hacer Hombre», nos sirve sin violencia de algo más que de un signo para apreciar la extensión y calidad de esa actitud y afán por hacer de la experiencia poética una revelación de la persona, enajenando el fin inmanente a la misión de artista.

La plenitud de libertad con todo su abuso y desvarío nos enseña — desde esas imitaciones a García Lorca y Neruda, hasta las negras alas de nuestros superrealistas — que la conciencia de lo que es poesía no puede afirmarse en la pura libertad de realizarla. Ni lo más intrínseco a la creación, como es la libertad, ni lo más afuera de ella como una rima, no logran dar una ley de seguridad que afiance un recto proceder en la ejecución de la obra bella.

El poeta se afirma, sin embargo, en una oculta seguridad en su trabajo y a ésta nos referiremos a fin de dejar una señal en el sendero de la poesía. Diremos entonces lo que es esa virtud que concreta la figura del arte en las palabras del hombre, sus poemas, capaces de extraviar a los ojos avizores de esa «leve parte de la vida» que se da en su verbo y se parece al firmamento. Cogeremos la poética en su raigambre más entrañable a la persona humana, en la medida que se une a su inteligencia y a su corazón, en su ley propia, «rectitud infalible», principio de operación que dirige el acabamiento de la obra, la consumación del misterio, un posible absoluto que nos ponga las palabras en el cielo.

LA LEY DE LA POESÍA

Términos del problema

Afirmar que el poeta es infalible en su trabajo puede parecer sumamente escandaloso, sobre todo cuando contemplamos tantos poetas como poemas deficientes. Esto no lo creen sino los interesados; los extraños al hombre de palabras hermosas suelen ver en el poeta un desvarío sin consuelo cuando juzgan las preocupaciones de éstos que Platón repudió de su República. Y si el mentir de las estrellas es muy seguro, esta historia de una luz, de una verdad sin falla en el artista para hacer lo que tiene que hacer, parecerá un dogma traído si no de las estrellas, por lo menos de los cabellos de la luna por descabellada y mentirosa.

Especialmente es increíble al considerar que a diario tenemos tantos poemas donde la belleza está como violada, los cuales se resienten de cierta falta de verdad artística, dejando la sensación de algo inconcluso y perdido en las palabras. A veces, se advierten adjetivos que sirven para encubrir el símbolo preciso o ideas de suyo hermosas como conceptos, pero no en cuanto relaciones poéticas. Y podríamos referirnos a la multitud de poemas donde la riqueza de imaginación y la exuberancia de elementos metafóricos ahogan la poesía. Así, una carencia de cuerpo organizado, de equilibrio y proporciones en el uso del lenguaje, un predominio excesivo de sonoridad o de esplendor en las imágenes, son rasgos de incoherencia poética, signos de falibilidad en la obra, frecuentes en nuestros días, provocados en parte por la influencia de teorías e ideales estéticos que valen sólo como posibilidades para conquistar el lenguaje, pero que no pueden dar guía ninguna para la verificación de sus promesas y aún, son obstáculo para la entrega directa de la poesía, óbice superado siempre por el vigor del genio o la pureza consciente del artista.

Vemos que hay todo un velo espeso de ilusiones envolventes en torno a la poesía, o sea, una gran variedad de recursos técnicos, que en vez de ser el lecho del verso, se vuelven su propia sombra. Por ejemplo, si pensar en imágenes es hacer poesía como enseñaba Goethe, esa fórmula se transforma en recurso desquiciador de la unidad y el poema resulta una lista de

figuras disparadas por los entusiasmos, una explosión del arranque inspirador, más no una obra justa. Allí, el medio se convirtió en fin, la imagen se hizo encubridora y desvió la pureza de la intención. Si el verso, en otros casos, es un instrumento musical, como han sentido todos los poetas, he aquí la resonancia orquestal de los vocablos con sus tesoros de sonidos y color que, haciendo cantar al poema con tanta voz y acento, olvida el silencio de las palabras donde se ha refugiado la poesía.

La vida de la poesía con sus frutos y esperanzas nos revela algo muy contrario a esa certeza y a ese dogma tejido en certidumbre sobre la infalibilidad del poeta. Todo un conjuro de elementos ilusorios traídos por la seducción de los poderes y cualidades a que está sujeto el artista como hombre, con todo el arrastre que en su persona ejerce la libertad al crear la obra, junto a los engaños de teorías e influencias, van desviando lo originario del canto y las leyes de pureza de la expresión, principios privativos del arte y condiciones de vida perdurable, que constituyen, con todo su rigor y dirección propia, la urdimbre misma de lo esencial poético, sin nuevas situaciones engañosas, que hoy no son las restricciones métricas, sino la enorme variedad de recursos y posibilidades, con la plena libertad del hombre frente al mar de las palabras, todo lo cual se ofrece como espada de doble filo y nos hace palmario el consejo de Goethe que tanto amaba Gauguin: *el poder del artista se manifiesta en la limitación de sus medios.*

¿Será posible, pues, determinar ese dogma de infalibilidad en alguna parte del espíritu, de tal manera evidente por su naturaleza y eficacia que llegue a presentarse como una regla suprema del arte, su condición vital de existencia, de tal manera viva que sea el órgano mismo de la inspiración, y tan poderosa en su ejercicio que llegue hasta el acabamiento de la obra, a su perfección de especie hermosa?

Tendríamos, en consecuencia, los dos términos aparentemente contradictorios del problema que se nos insinúa. Una afirmación de que el poeta posee cierta seguridad al hacer la obra de arte, certeza de carácter infalible como un dogma o axioma, irrevocable como un juicio y de tal vigor por su naturaleza que sea principio de vida y causa final de la obra por hacer, la inteligencia misma de la inspiración.

Como contradictoria tenemos la presencia de resultados escandalosamente falibles, chapucería donde parece que no hubiese un principio unificador, ni la posibilidad de terminar en su perfección la obra de arte, y que ella fuese el resultado, más bien, de tanteos perfectibles por la mera experiencia, siendo más frecuente la falsedad e inacabamiento de la obra que su pureza, armonía, integridad y proporción.

¿Será posible conciliar ese axioma con el hecho que lo desmascara y lo enrostra?, pues, si tal verdad es de especie cierta, no debiera la virtud del arte manifestarse con mérga, y si no hay ese principio, ese dogma, esa verdad, el poeta está sujeto al azar de las contingencias de su propio mundo, sin medida reguladora de sus producciones, tan desmadejado en sus posibilidades creadoras, como si el arte no tuviese ley ninguna. He aquí, todas las leyes entregadas al reino de la naturaleza y allí, en el reino del hombre, donde nacen nuevos mundos de su sombra, sucede todo por aparición espontánea y el aparecimiento no tiene directriz en su desarrollo, es pura libertad sin orden, puro organismo poético sin unidad de génesis, sin ley de crecimiento y construcción. Esta sería la realidad del arte, una anarquía de procedimientos y un nihilismo de sentido, donde, por lo menos, en la esperanza del artista como hombre se vislumbra, sin otra fe que el destello de su natural inteligencia, una posible razón de finalidad para sus huesos y su alma que lo liberen de la pesadumbre de cada día y que le desvelen una unidad y una armonía para hacer llevadera la existencia, según su ley propia y no escondida. En medio de esta compenetración de las partes con el todo, en medio de esta unión de una sombra al resplandor que la determina, el arte, sin esa infalibilidad de que hacemos cuestión, se nos ofrecería antinatural, tan inhumano y extraño a su razón de ser como si no llevara en sus entrañas nada idéntico a sí mismo.

Ahora, si de hecho y por razones se nos hace evidente la rectitud infalible del arte en el artista, ¿seguiremos viendo incompatible ese principio y virtud con los fracasos y errores que se pueden constatar aún en los mejores poetas? O al contrario, aclarada nuestra mente con el valor y significado del axioma que nos rodea, ¿lograríamos comprender en cierta parte algún cómo y algún por qué de ese velar de elementos ilusorios con que se oscurece la poesía? Entreverado de ilusiones, el poeta se

apartaría del arcaduz de su arte, saliendo desviadas las altas aguas de la inspiración, quedando infiel al don infalible que lo circunda.

Trascendencia y definición del asunto

La importancia del problema se hace palpitante y decisiva frente a aquel vivo ardor por la palabra, ante un deseo por saber una ruta irreductible para conducir la poesía, una verdad del arte que nos permita decir por su causa y ejercicio lo que es y no es realización; en último término, lo que figura y desfigura a la poesía, lo que ella es y no debe ser. Todo eso que presiente el artista y le da su densidad de sabiduría, y todo eso que seduce al artista y le da su perdición en las palabras, una descomposición de la forma a fuerza de virtuosismo o a fuerza de enajenarse por la propia dulzura. En fin, toda esa ruta nos servirá de conducción y guía para discernir un criterio de arte en su rigor y en su pureza, o sea, en su valor más transparente, en su necesidad de poesía pura, hasta donde esa pureza deslinda con la inteligencia, al nivel de sus condiciones materiales, y hace perder el corazón del poeta. En cuanto comprendamos las relaciones y la terrible independencia de ese don de la virtud del poeta, apreciaremos el límite de sus posibilidades, nacidas de su condición de hombre, para verificar en las palabras ese afán de poesía libertada, de esencial poesía, sin velos y ligaduras de la carne, en el simple cielo de su orden.

Un criterio de juicio y un juicio de valor es en total lo que vamos a deducir sobre el arte con la explicación y esclarecimiento del problema de tan flagrante contradicción entre lo falible y lo infalible del arte y del poeta, entre la cara y la cruz del verso, entre la dirección eficaz hacia la belleza del verso y la dirección desvirtuada y facciosa.

De esta manera el objetivo del problema en examen es encontrar una clave, para distinguir el artificio de la poesía, aquello con que se hace el poema, de esos mismos elementos en su condición de artificio, los cuales, a causa de la infidelidad del artista a la palabra empeñada en la idea creadora, dirigida por esa infalibilidad que suponemos, no constituye la figura y objeto adecuado a la poesía y le hace sombra ruido, corona ilu-

soria, rompiendo la unidad original o mixtificando el resultado, cuando no se trata de simple chapucería. Es evidente que no se va a concluir en una fórmula mágica, ni en otra especie de concepto por las propiedades mismas del arte, y porque la poesía no se detiene nunca, está siempre a través de los procedimientos, y la eficacia del arte no es para darle una forma definitiva, sino para afianzar una construcción de palabras, un cuerpo que le sea transparencia e imagen, pero nunca una determinación absoluta, válida como modelo para hacer buenos poemas. Para eso es preciso una regla segura, una regulación adecuada al fin que se persigue al operar en arte, la cual constituye la infalibilidad del poeta, módulo de vida en su tesitura, capaz de darnos a conocer lo que es de lo que no es, poesía o apariencia.

El problema lo podemos precisar así: ¿Cuál es la causa que determina la infalibilidad del arte del poeta y por qué si es tal no se realiza?

Presentimiento de infalibilidad

Los poetas chilenos poseen como nadie gran intuición de su destino, y en sus poemas, o en sus opiniones, logran decir sobre los deberes de su misión aciertos tan hondos como el mismo sentido que entrañan; pero como es fácil de comprender, no constituyen esos decires y sentencias, una doctrina en que los juicios respondan a un todo orgánico, sino que por esa dialéctica de los poetas de constante presente, no habría sino contradicción al organizar sus ideas desde un punto de vista dado. Este afán por juntar claridad conceptual de las intuiciones de ellos, no es sino deseo de llevar a los demás una coherencia de pensamiento, exigencia de objeto formal, sin el cual no hay conocimiento comunicable y las cosas se dicen para contarlas: lo demás es inhumano y demasiada poesía... En cuanto a teorías, todos los artistas podrían subscribir las palabras de Verlaine: *No toméis al pie de la letra mi arte poética que, en definitiva, no es más que una canción.*

Así, Huidobro nos niega que la belleza sea un trascendental; los poemas le son simples documentos humanos; sin embargo, nos dirá todo el peso trascendente que valora el fenómeno

poético: «El poeta es el Hombre que rompe los límites escuchando a cada momento el eco de sus pasos en la eternidad.»

Pero si buscamos en estas sentencias de poetas, se encuentra siempre una referencia al don infalible de la virtud que les transforma las palabras, no con la conceptualización deseable, sino como una conciencia del rigor que exige la realización de la obra, como un sentido de la ley propia del arte, regulación inherente al proceso creador. Todo esto es, como lo veremos al analizar nuestro propósito, la manifestación de ese poder distributivo de las palabras poéticas, virtud infalible del creador.

He aquí un ejemplo: Rosamel del Valle se hace una pregunta fundamental: «¿Qué es lo que distingue al poeta del resto de los seres? Nada si no fuera por la posesión de este extraño secreto. (El de la videncia poética.) A veces, y por lo que ello puede importarme, creo que este secreto no es sino un débil *contacto* exterior o una experiencia. El calor siempre humano, por lo demás, de ese contacto, despierta al ser entre sus tinieblas. Y ese despertar no puede ser representado ni invadido sino por leyes propias en medio de una atmósfera exacta, en el centro de un clima cuya mayor dificultad no es sentirlo, sino expresarlo. En esto, como en otras cosas, el sentimiento es algo secundario.»

Esta exposición de Rosamel del Valle es una apretada síntesis de la experiencia poética, de la cual sólo tocamos por ahora «la ley de su necesidad». Esto basta para ilustrar nuestro aserto. El mismo poeta insiste, entre otras cosas, en esa legalidad que buscamos, principio especificador, o mejor, individuante de la intuición poética: «Nada más inútil que creer que el poema no obedece a ley ninguna y que su contenido no es en sí sino la síntesis de uno o varios sentimientos expresados de una u otra manera. Al contrario la poesía obedece a un esfuerzo de inteligencia, a un control vigoroso de la sensibilidad y su expresión extrae al ser del sueño en que se agita.»

Esto nos sitúa ya en un ámbito contiguo a la inspiración, estando entre ella y la forma construida por el intelecto, nos hace percibir algún manadero de ese orden para ese acabamiento en las palabras, principio y corriente de ejecución, cuyo valor inquebrantable en su ejercicio, no se hace totalmente manifiesto en ese párrafo de Rosamel del Valle, pero da suficiente

para sospecharlo. Cuando palpemos en la plenitud de su especie el rigor y carácter de esa infalibilidad, todo su poder legislativo y ejecutor, el relato de nuestro poeta se hará clarividente sobre el objeto que llevamos.

Eduardo Anguita declara que «lo arbitrario del arte actual está, sin querer, sometido a leyes generales cosmológicas, leyes que el artista aplica en su obra». Y si queremos palpar la necesaria infalibilidad que se sigue al acto de acatamiento a la norma fundamental de toda creación, tenemos la noción de «constancia» que nos da Anguita. Se refiere a unos poemas seleccionados en su antología: «Trata de cambiar la más mínima palabra, el giro más desapercibido o agregar una sílaba y se verá en seguida como el poema cojea y presenta la saliente o la entrante de una carencia o de un sobrado, extraños a él. Y esto se puede probar con cualquier poeta auténtico de cualquier época o tendencia. Si nos fijamos en el poema a Margarita Debayle de Rubén Darío, notaremos una *constancia* desde el primero hasta el último verso. No es muy fácil que una persona que no fuera auténtico poeta pudiera haber dicho «cuatrocientos elefantes a la orilla de la mar». Este verso puede parecer nimio. Sin embargo, nadie podría negar que el número cuatrocientos está especialmente cogido para modificar a los elefantes, se ve que ninguna otra cantidad habría dado tan bien la calidad de elefante a los elefantes, que es 400. Yo no puedo explicar el por qué de esto, pero si ante cien personas se les presenta una lista, 90, por lo menos, elegirán el verso «cuatrocientos elefantes», y no setecientos, ochocientos, mil doscientos, etc.»*

Es evidente que si se logra un efecto de tanta eficacia en cuanto unidad integral, la obra que representa una forma, lleva necesariamente un principio de ordenación. Por lo tanto, ¿en qué sentido el arte poético es infalible? ¿Cómo determinar esa ley privativa de la creación artística? ¿Es la inspiración misma quién comanda la verificación en las palabras o hay efectivamente una comarca propia, crisol o fragua de esta ejecución? Estas agudizaciones concretas del objetivo del problema nos entregan al análisis.

* *Antología de poesía chilena nueva*. Págs. 157 y 162 respectivamente para las citas de Rosamel del Valle y Eduardo Anguita.

A lo palpado en afirmaciones de poetas agreguemos como adelanto, esto tan conocido:

*El verdadero vigor
reside en la cabeza.*

(Huidobro)

LA IDEA CREADORA

Punto de partida, el espíritu

En la existencia del espíritu podemos encontrar la estricta humanidad del hombre que nos permite iniciar nuestro examen desde su origen específico, irreductible a otra realidad que siempre sería una parte de la vida, como la inteligencia, y que si «ha de ser reducido a un algo, sólo puede serlo al fundamento supremo de las cosas»,* principio que sea lo invariablemente uno de la persona y la integridad de su albedrío, la naturaleza esencial a todas sus actividades y creaciones. Lo que de allí surja no puede quedar concebido dentro de una pura abstracción de ontología, ni se limitará por la contingencia de lo humano.

El arte no puede reconocer otro nacimiento que aquello situado por encima de la vida, interviniendo en todas las cosas con el engendro renovador de su constante verificación en el mundo, porque «espíritu es la posibilidad de ser determinado por la manera de ser de los objetos mismos».**

El arte es asimismo espiritual en su acción, porque imprime el carácter de su origen, infunde formas en la materia; por este movimiento alcanza concreciones y manifiesta la libertad en objetos, hasta llegar a un resultado que llamamos bello en tanto que las partes de materia abandonan sus formas y se subordinan a la que el espíritu requiere y desea hacer comprensiva.

«Si es cierto que el espíritu es el ser verdadero que en sí lo comprende todo, preciso es decir que lo bello no es verdade-

hombre en el cosmo.

* Max Scheler, página 62 de *El puesto del*

hombre en el cosmo.

** Max Scheler, página 64 de *El puesto del*

ramente tal, sino cuando participa del espíritu y es creado por él. (Hegel, *Estética*.)

«La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu, reside en el alma, vive la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso el poeta la escribe.» (Bécquer, *Cartas*.)

El arte como conocimiento

La inteligencia es el instrumento del espíritu por el cual el hombre ve las cosas, de tal manera es así que la voluntad se sirve de ella para iluminar y dirigir sus decisiones, o sea, para hacerlas objetivas, a causa de no poder amarse sino lo conocido, del mismo modo que no se conoce sino lo apetecible por el impulso primario.

Tan poderosa es la inteligencia en su función cognoscente que por ello se ha definido al hombre como animal racional, siendo inexhaustiva la definición.

Aquí, ver es conocer, labor inherente a la inteligencia, y el hombre la requiere para asimilarse el mundo por un afán ineludible de desarrollar su ser y por una urgencia más típica de representarse la realidad exterior a su persona de un modo adecuado a su condición humana. Esta necesidad no tendría otra razón de existir, casi la razón de ser en sí, sino como afirmación y subsistencia de la persona, búsqueda incesante y desinteresada de su unidad, en continuo devenir y desgarramiento, disgregación consumada por el tiempo y por lo que se llama pecado entre los cristianos.

Las representaciones de la inteligencia, o modos propios de ver en el hombre, son de tres especies, sin que con ellas agotemos otras posibilidades efectivas. Estas y las otras son ciertamente visiones de lo real e ideal, llevadas a cabo con toda la impulsión de una sed esencialísima, que no en todas las creaturas araña su garganta.

O se representa la realidad hasta conocerla en sus causas inmediatas de suceder fenoménico y tenemos el grado de conocimiento de las ciencias positivas. El resultado de esta inquisición tiene una finalidad utilitaria o una de pasividad pura y

contemplativa. O se representan las cosas en sí mismas, en la universalidad de sus esencias, y tenemos metafísica.

Pero hay una tercera especie de conocimiento que le hace sombra al paraíso y se parece en todo al ejercicio del amor. Es el modo de representarse una realidad, haciendo un objeto que materialmente sea la cosa que se quiere visible; pero hacer para ver, de manera que sea algo vivo y no abstracto, único e individual en sí, por su forma propia e independiente, y no limitado por la forma del intelecto racional, de suyo divisor entre todo ser y su existencia.

Aquí tenemos el arte en su concepción más específica, la de su carácter creador, o mejor dicho, hacedor. Se puede operar con un fin de utilidad o para que la luz resplandezca en las cosas.

Sentidos de la creación artística

Siempre que se habla de arte se dice que es creación. La palabra poeta encierra ese significado en su etimología griega. Hoy día es un concepto sobre estimado. Para los antiguos y los del medioevo, tan artista era el artesano como el «ingeniero» de una catedral, o el cantor que componía el motete para las vísperas de Todos los Santos. Se hacían cosas simplemente. Las bellas artes no tenían la jerarquía exaltada por el Renacimiento. Creaba el que concluía bien lo que tenía por hacer en el acuerdo de intención, disposiciones y resultados.

Producir lo que no ha existido nunca, es, sin embargo, como el reverso de la creación del mundo, y así, el poeta es un pequeño dios, no al estilo de Huidobro, sino «un ser leve, ligero, sagrado», casi al modo de las abejas con las que Platón compara a esos ebrios y delirantes hombres, dioscecillos al revés, a quienes la palabra poética es ordenada; ellos no ordenan la palabra, no mandan luz, reciben claridad para que le pongan nombre, reciben luz para que hagan. No sacan el mundo poético de la nada, sino más bien lo crean con todo, riqueza de medios numerosos cual las palabras, variados con las experiencias de la vida, cambiantes como el corazón del hombre, el cual todos escuchan, porque «cuanto más elevado es su lugar en la escala de las artes, más deben haber penetrado de antemano en las profundidades del corazón humano». (Hegel.)

El arte es creador en la medida en que es libertad y «toda creación auténtica está hecha de libertad».* Esta se regula con el ejercicio de la vida; las obras juveniles de poetas verdaderos entregan belleza, a pesar de la inexperiencia humana, pero no siempre son creación. Podrán llevar señuelo de hermosura, dignas de recordarse en antologías, abundantes en esplendor, encanto, angustia o lozanía, pero están «marcadas por el tiempo y la pasión» y no constituyen un mundo nuevo, por lo menos un planeta que junte, del tiempo y la pasión, materia encendida en la luz de una visión nunca dicha. «Todo es llevar hasta el término y después dar a luz.»**

Tenemos dos conceptos: creación, en cuanto se hace algo con unidad formal, en la adecuación de su materia y forma, por virtud especial y don eminente; voluntad creadora en estrecha atadura de intención y obra realizada. En este concepto es creador el artesano y el poeta, el arquitecto y el pintor, el músico y el alfarero.

Y hablamos de creación cuando se hace algo con un sentido de poesía insólito y vale por obra y objeto viviente, abre al espíritu una posibilidad inédita de saber, un arcano y belleza que es ya conocimiento del mundo en su ser y no simple delectación de pasatiempo. Al fin, creación es «tratar de expresar como un primer hombre lo que se ve y experimenta, ama y pierde»***. Para esto Rimbaud pedía hacerse el alma monstruosa y uno de nuestros poetas decía que era preciso creer en el arte como en un acto mágico, como en el más puro totem.**** El poeta, en una aparente analogía con el santo, llega a situarse antes de que la luz fuera, cuando «no habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel. Todo anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo»*****

Desde ahí, el artista adquiere el rango del profeta, mas, siempre es un hombre.

humana y marxismo.

poesía chilena nueva.

* Nicolás Berdiaeff, página 210 de *Persona*

** Rilke, página 19 de *Cartas a un joven poeta*.

*** Rilke, página 10 de *Cartas a un joven poeta*.

**** Huidobro, página 18 de la *Antología de*

***** Rafael Alberti, *Tres recuerdos del cielo*.

Valores estético, cognoscitivo y simbólico del arte

El haber considerado la experiencia artística como conocimiento parecería que nos hubiera alejado su finalidad estética; esa relación entre belleza y objeto hecho en cuanto representación vivísima y existente de una realidad que se quiere conocer, se palpa evidente al discernir que la belleza es siempre un resultado de adecuación entre materia y forma: de ahí las notas que para caracterizarla le atribuía el aquinatense: integridad, armonía, proporción.* En ese ajustamiento, el valor propiamente estético está en el proceso de traslación que se efectúa en una materia, de sus formas a otras, las que son y significan cierto aviso original presentado en la idea creadora del poeta.

Esa muerte de las palabras con resurrección a nueva vida, hecho de transformaciones que se opera con todos los elementos usados por el arte, es lo que constituye su poder simbólico, pulsación de goce desbordante, pues, no sólo ha logrado el acento de un ritmo unívoco, sino que es capaz de superar su propia forma y hacer entrever «los esplendores situados más allá de la tumba» como Baudelaire decía, o sea, «las profundidades de donde proviene la vida», que Rilke enseñaba hacer entrañables.

En la medida de la fidelidad a ese poder, la obra de arte adquiere calidad estética e ilumina con su belleza, y la adecuación entre materia y forma compone, vista así, el nexo de mayor propiedad entre belleza y objeto hecho para conocer.

De no considerarse esa relación, el arte se nos ofrece por el lado de la belleza, casi superfluo y ajeno a las ansias hondas del espíritu, o por lo menos, como un medio de purificación, siempre muy engañoso. El mismo *visum placeat*, definición de la belleza por su objeto que da el aquinatense, nos quedaría con esa imagen de superficialidad; aun tomada en su rigor de ontología, no nos une al ser del arte, deja más emoción que sentido.

Por el lado del objeto, sin su significado estético, la cosa hecha virtud especial para producir obra, se nos ofrece como el fruto de una labor meramente intelectual.

* Santo Tomás de Aquino, Suma: I-XXIX, 8.

Al través del simbolismo se compromete la raíz más enterrada en la sima de la persona humana, desde los viejos totemes hasta la pureza de los signos cristianos en sus liturgias. Y es, particularmente, por medio del simbolismo, como la inteligencia recibe en su intuición un contacto de simpatía con la nueva verdad ofrecida en una existencia original, siendo el concepto y la palabra, — en el caso de la poesía — el vaso comunicante que derrama su contenido por la inclinación de su misma corporeidad y no ya por semejanza con lo que representa, lo cual es el caso de los conceptos en el orbe de la razón.

Un buen ejemplo dirá mejor esta diferencia entre el poder simbólico del arte y el poder representativo de las palabras en la trama discursiva, propia del conocimiento racional.

Si digo «fuego rubio cortado», hago un símbolo metafórico, imagen que me enseña una melena rubia que ha dejado caer sus mechoncillos como dispersas llamas. Este prosaísmo, así expuesto, nos ha desmenuzado una parte de la materia implicada en el conocido poema a Miss Equis de Alberti, y nos dice razonadamente, por vía de abstracción en primer grado, mera descripción, lo que el poeta usó para anunciar esa belleza. La diferencia es obvia y muy manida. El símbolo poético es un cuerpo organizado de palabras, — fuego rubio cortado — y hace tocar dentro de uno el perfil de la forma concebida por Alberti sobre una melena recién cortada. El signo conceptual, las palabras prosaicas, se refieren sólo a la materia o motivo sobre el cual actuó la virtud creadora del poeta.

La diferencia es tan fundamental que nos prepara la escisión entre verso y prosa, que en otra ocasión meditaremos. Por ahora nos deja el carácter estético prendido en la imaginaria de los símbolos para considerar la connivencia entre lo bello y el objeto hecho como representación viva y existente de cierta realidad agitada en el poeta, que implica en su más estricta reducción mental, la forma o idea creadora.

Es necesario estrechar más la nota estética concretada en el poder simbólico del arte, visto como nexo entre la belleza y el objeto hecho en cuanto representación viva y existente de cierta realidad que ha concebido el artista.

La adecuación entre forma y materia es algo sutil y muy delicado, basta modificar un componente de la obra para que su efecto de belleza y sus alcances sugerentes se destruyan. La

proporción lograda es más frágil que un vaso de perfumes; si éste se triza el aroma se diluye y por su expansión se vuelve más sensible en un momento. Si el poema, la sonata o la pintura se alteran, sea una palabra cambiada de su orden, un acorde en otro tono o ritmo, o un color desleído, respectivamente, el encantamiento y sentido dejan de aparecer, la poesía y la belleza se desvanecen. El ajustamiento que hacía sensible un significado y un resplandor formal era leve como un equilibrio de fuerzas, y en verdad, estaban en juego poderes tan inmensos como el impulso espiritual que selló la forma y las energías transformadas de la materia. No es, pues, la adecuación un rígido ensamble que por el hecho de unir está ya produciendo efecto estético, sino que es un objeto que deja pasar, por razón de su naturaleza, algo que la inteligencia ve en la unidad realizada de una obra, y solamente «cuando ese objeto ha llegado a la unidad, la belleza reside en él y se comunica a las partes como al conjunto. Cuando la belleza encuentra un todo cuyas partes son perfectamente semejantes, extiéndese uniformemente por él. Así se muestra unas veces en un edificio entero, otras en una sola piedra, en los productos del arte tanto como en las obras de la naturaleza».* Plotino nos enseña cómo al unirse a la materia, la forma coordina las diversas partes que deben componer la unidad y gracias a la armonía de las mismas produce algo que es uno.

La adecuación, por lo tanto, no es causa eficiente de la belleza, ni lo es el poder simbólico del arte, ojo de mirada, sensible en su equilibrio, que permite conocer, «sistema luminoso de señales», al hacer presente lo sugerido a la luz interior del viandante contemplativo. No reside formalmente la belleza en la proporción o armonía. El observador posee en una disposición inteligente de su sensibilidad la clave de la poesía, que le animará el flujo transferido en las palabras, más hincado en su interioridad que el ritmo u otra concordancia de la hermosura. Plotino explicaba: «Todo principio creador es superior siempre a la cosa creada; no es la privación de la música, sino la música misma, la que crea al músico; es la música inteligible la que crea la música sensible.»**

* Plotino, Del Cap. Sobre lo bello en las Enéadas.
 ** Plotino, Del Cap. Sobre lo bello en las Enéadas.

Y la belleza que aparece y desaparece de este juego de verdad y mentira, de máscara y rostro, entre certezas y artificios, en fin, entre ligazones de forma y materia, ¿qué es? Los antiguos nos dicen que es un trascendental, y esto significa que se trata de un valor abierto, sin puertas de conceptos y sin estrecharse en un estilo, siempre presente y siempre ajeno a toda limitación, tan independiente en su esencia, que pasa por la razón operativa del poeta y no se desvirtúa, antes grita con el roce de la mente y se hace canto en la obra, cuando se le ofrecen «condiciones sonoras de existencia» y no hay obra por muy clásica que pueda valer como tipo ideal de hermosura, que lo clásico es perfección de ejecutoria y no ideal de estilo. La belleza es trasmundo de toda creación, su universo en acto puro, y por lo tanto inagotable, el rostro perplejo con todas las posibilidades de expresión, sin detenerse jamás en un gesto de amor u olvido. Casi es la libertad en plenitud de fuerzas. El principio creador es siempre supremo a la cosa creada.

Función de la inteligencia en el arte

La obra de arte se hace con las manos, hay una actividad que brota del sujeto y realiza su ejecución. Entre el agente y la obra queda un campo de poderes que comandan las acciones creadoras, y el centro y sentido de esa fuerza es precisamente la directiva y ajustamiento de su terminación, que no reside en las manos sino en la cabeza del que opera. Esto efectúa la inteligencia en su papel específico, respecto a esas representaciones objetivas y vivientes que llamamos obras de arte. Es la función eminentemente práctica del intelecto, que abre una distinción fundamental entre dos órdenes de objetos, los especulativos y los prácticos, el conocimiento por verdad y pureza de visión, y el orden del conocimiento a contrapelo, por verificación de un artefacto único, en cuya existencia material se contempla análogamente a como se ve en la vida, con el desborde gozoso de algo invasor.

Ahora bien, ¿cómo la inteligencia efectúa ese poder operativo, si su trabajo es para ver y contemplar a través de un progreso discursivo? Su actividad racional conceptualiza y juzga el paso de lo externo, rico en haces inteligibles, atisba esencias

para enclaustrar la rueda de las cosas, comunica por sus abstracciones lo pleno de vida, el mundo y su menaje; acá, su acción ¿tiene que valerse de esos hitos mentales para trabajar hacia afuera y exteriorizar lo ocurrido en el interno crisol de la inspiración, mediante efectividades sensibles e individuales, los artefactos de la poesía? Podríamos imaginar el proceso como una contradicción entre lo universal y lo particular, de tal modo superada por esa virtud práctica del intelecto, que la obra hecha lleva rostro de universo, abierto como luz, en la dilatación de su significado, y sombra muy ceñida, lo singular y único, particularizado hasta el primor, exigencia de toda obra de poesía.

La inteligencia hecha para coger lo supremo de la realidad y la cima de lo inteligible, tiene que trabajar de modo de dar el mínimo genérico y el total de una comprensión, aunque ella es poco consciente de lo que se puede comprender en el resultado de sus factibilidades. Una obra de arte verdadera es manantial inagotable de sentidos y significaciones, y su extensión es sólo la de un individuo por sobre categorías y especies en el puro vuelo de una trascendencia, en la encarnación de lo hermoso.

No quisiéramos decir de súbito que la inteligencia posee una virtud para dirigir la práctica ejecutoria; del mismo modo que es por cualidades especiales que ella en su afán de conocimiento se dirige a uno u otro grado de abstracción, y el que posee con naturalidad con tal o cual de ellas es hombre de ciencia, matemático o filósofo. Así, hay virtudes prácticas que lanzan hacia una actividad ingenieril, política y entre cientos como la vida ofrece, las de bellas artes, las primeras por sus erguidos presagios y altísimos sueños que enmadejan. Aquí, la finalidad de la virtud práctica del arte es la expresión de la obra en vista, su ser visible y acabado, total de vida hermosa en la urdimbre de la materia.

Cómo ve la inteligencia

Cerquemos un poco por dentro los términos.

Primera palabra detenida, primer juicio: la inteligencia ve. Segunda palabra y enjuiciamiento: la inteligencia posee

una virtud práctica para dirigir la producción por su cuenta y riesgo, a pesar de la inspiración y por ella, a contracanto, para guía y vigilancia, por dichos más que por hechos, precisamente porque ve.

Ver es conocer, dijimos. Precisemos mejor. Conocer es un acto de intuición. Un nenúfar, un cópihue, rico en detalles a la percepción sensible, es mirado por el argos de la inteligencia, y puede ver flor en vez de un cierto clavel o rosa, como ve hombre en vez de Alfredo, María Helena o Luis. Ese conocimiento universal, con el destrozo de todos los colores y pétalos de la flor, con el olvido de las singulares características de María Helena, constituirá el concepto, en el cual se unifica la representación de una especie, y el cual unido a otro por la cópula, afirmará una relación existente entre los objetos que han herido los sentidos. En más hondas miradas sobre el mundo, la inteligencia dirá ser, bondad, alegría. Siempre un nombre, un concepto, la palabra de una cosa, engendros de la mente para ver en ellos lo íntimo de la realidad, su universal esencia, sazón en el desabrimiento de todo devenir, que nada existe sin ser, sin ente; de lo contrario, no entenderíamos. Hay un encuentro de luces, la que se escapa del espíritu, fulgor de la inteligencia, almena del alma y poder alumbrador, y la luz propia de la cosa, repartida en formas sensibles, la inteligibilidad o esencia, el quid de las cosas, sabor de su substancia.

Ese encuentro siempre espontáneo, directo e inmediato, es una intuición o vista del mundo por dentro. Pero esta íntima mirada se hace por medio del concepto. Estamos hablando del conocimiento de la inteligencia. Fundirse espiritualmente con la cosa, perdernos del todo en el mundo sería un panteísmo que no ha sucedido nunca. O se introduce la cosa materialmente en el cerebro o éste la representa como el espejo a la imagen. No basta que los sentidos golpeen las ventanas de la intelección; es preciso que la inteligencia se mueva, dirija su actividad luminosa sobre las notas sentidas y dé un nombre a lo que ha tocado nuestra atención. Nace la idea y se vé. Así se une la vida del espíritu con la vida del objeto, por un proceso de abstracción. La intuición intelectual es ese despojamiento de los pétalos para dejar apenas la idea de color, la idea de la rosa. ¡Quedan los nombres!

Sucede así porque por naturaleza la luz de la inteligencia es un rayo muy débil. Si fuera el esplendor del sol, andaríamos sobre las palmas como ángeles, en una nueva dimensión sin pesantez, «del 2 al 3, del 3 al 4...» No se podría vivir, porque el que entrega su alma a la inteligencia se separa de los demás (Plotino). La inteligencia es apenas el perfil de un astro, un cuarto de luna.

¿Qué pasa con un rayo de luz corpórea ante un objeto del mundo físico? Si éste cae totalmente bajo el foco, no se ve nada por el deslumbramiento. Si se ilumina una parte sucede peor, queda en sombras lo que se quería ver. A la luna le sucede así, y nos deja ver entrecortado, apenas en las tinieblas de la noche. El sol, en cambio, nos permite gozar de todas las formas sensibles de las cosas, aún cuando se está inclinando el día.

La inteligencia tiene la desgracia de parecerse al astro nocturno, o al foco de una linterna. Alumbray ve a pedazos, entre sombras, casi como los hombres de Platón en la caverna frente al fuego. Cada porción aclarada es ceñida con un nombre y empieza a ver. Pero su gracia es tal que la existencia que se quedaba a oscuras es afirmada con otro nombre, y así, la inteligencia enjuicia al mundo y testimonia las existencias. El juicio hablará de las relaciones entre las partes que han sido alumbradas sucesivamente con la claridad del entendimiento, nexo tejido por ella en sus trabazones abstractivas, atestigüadas y sentenciadas en las proposiciones de la lengua, progreso discursivo, nacido en una intuición que se dilata hasta la última razón sobre un asunto, «traslado de luz intuitiva» por las ideas. Oponer razón a intuición es como oponer el hijo a su madre, o el capitán a su navío, o mejor, el espejo al objeto reflejado. Una participación más integral del universo no cabe en el orden especulativo. Luego veremos como el artista, por donde se cruzan fuegos nunca vistos, se abraza a una experiencia más inmediata de las cosas, superando el concepto por su emotividad especial, más que por su misma intuición mental, más por el alma, quizás, que por el mismo espíritu.

La inteligencia conoce en un estado abstractivo. Es su naturaleza. Recrea en el concepto un verbo mental, un ser intencional de la cosa vista, y es el primer paso para referirse a la existencia sin participarla. Por naturaleza ella no coge lo singular, sólo lo asevera como dechado de vida y se une al ori-

gen de esa vida, la esencialidad, lo uno de lo múltiple, animación de su razón. De lo contrario no funciona en su proceso discursivo. La vista intuitiva de la mente, vida propia de la inteligencia, es un hecho continuado de abstracciones y seres abstraídos, donde lo de afuera como lo de muy adentro va siendo enmascarado de palabras, desde el primero hasta el último, confín de lo que aparece y sucede, todo cazado y representado en su inteligible substancia.

Las ideas del artista

Para la gestación de las obras del artista tenemos que hablar de ideas y juicios si no queremos negar la humanidad misma del poeta, y si no queremos deshumanizar el arte, pues, negar una parte de la cabeza es tan homicida como quitar el sexo o el corazón.

El poeta concibe una idea antes de hacer la obra. Por muy alta que sea la inspiración y arrebatado el impulso emotivo, una idea creadora se asienta entre sus sienes de buen varón con denotada insistencia productiva. El poeta ve en ella algo que puede ser caudal de sus bellos versos y su intuición, por muy poética y dionisiaca, se ha instalado en su inteligencia según las condiciones naturales de su minerva, sosteniendo la obra en potencia germinal. Que el alimento de la sangre no llega de otra manera a sus depósitos y retretes sino de acuerdo con sus condiciones naturales de venas, arterias y toda suerte de órganos como son los que intervienen en el mantenimiento del cuerpo. Asimismo, los conceptos especulativos y las ideas creadoras, dan vida y ejercicio a sus respectivos cuerpos, el de la especulación discursiva y el de la operación estética, cuando son recibidos e incorporados verdadera y eficazmente, según su acomodación a la naturaleza del intelecto, siendo las ideas creadoras como el reverso de las del pensamiento. Unas son hechas para ver y se llaman conceptos, las otras aparecen hechas y son para fabricar y salir fuera en forma de rosa o poema, sonata o acuarela, pero son ideas por cuanto representan intelectualmente la cosa que aun no existe, pero que lleva en germen.

Ningún artista dirá al sentirse movido a componer una obra que posee un sentimiento para hacer, o un sueño, ni siquiera

ra dirá que tiene un ideal, eso está más allá de la obra que tiene entre las manos, reside en el sueño y el arte es vigilia y la inspiración el despertar. Simplemente contará, aunque éstos asuntos no se cuentan, que tiene una idea para tal género musical o literario. Esta observación no es superflua, es como la sabiduría del pueblo quien nos dice, digamos por caso, la experiencia es madre de la ciencia. Siempre la voz del pueblo — que insiste Bergamín hacerla voz de Dios — está cargada de sabiduría. La idea del poeta, que no siempre es voz de Dios, está preñada de su experiencia, y ésta tiene nombres que la razón no comprende, aunque sean los que más le convienen. La experiencia es madre de la ciencia o del arte, en este caso. Los antiguos reservaban la palabra idea para referirse sólo a las intenciones de Dios y de los artistas; para la lógica usaban el término concepto.

La materia viva de toda creación

Hasta el momento en que la idea creadora se forma en la inteligencia del artista y éste es conquistado por la futura obra, hasta ese instante creador, hasta ese trance de la inspiración o connaturalidad del ser del poeta con la forma que le avecina, intuición eficaz, simpatía vital con el objeto que va a dar en la luz de la materia, hasta entonces «mucho debe suceder, mucho debe ser logrado o rechazado, toda una constelación de cosas debe realizarse» (Rilke); lo humano y lo diabólico, lo que se espera y lo más insospechado, toda una experiencia completa, auténtica vivencia, despierta al ser de entre sus tinieblas y aparece una luz insistente y entreverada, la forma o idea creadora, anuncio ignoto, que los poetas urgen comunicar por su ardiente proclividad y expresivo destino.

«El hecho es que la comedia fué verdaderamente concebida en un *espontáneo* iluminarse de la fantasía, cuando todas las facultades del espíritu se corresponden y trabajan en divino consorcio. El nacimiento de una creatura en la fantasía humana, nacimiento que es el paso por el umbral entre la nada y lo eterno, puede sobrevenir imprevistamente, engendrado por una *necesidad*». Pirandello, Prólogo a *Seis personajes en busca de un autor*.

«Una obra de arte es buena cuando ha sido creada *necesariamente*. En esta forma de su origen está comprendido su juicio: No hay ninguno otro». Rilke, *Cartas a un joven poeta*.

Shelley en su defensa de la poesía dice: «La poesía no es, como el razonamiento, una facultad que se ejerce con arreglo a las determinaciones de la voluntad. Nadie puede decir: «Voy a hacer poesía». No puede decirlo ni siquiera el poeta mismo, porque obedece a una influencia invisible, y las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su advenimiento ni su partida».

Estas notas sobre espontaneidad de aparecimiento y necesidad de hacer nos sirven para distinguir mejor la relación de vida y poesía que está en el origen de toda expresión creadora. Tenemos, todavía, la totalidad de lo real penetrando el espíritu hasta la consumación de la idea creadora:

«Y todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en un poema, para alimentar una fogata. Todo, hasta lo literario, como arda y se queme. Y no vale menos un proverbio rodado que una imagen virginal, un versículo de la Revelación, que el último slang de las alcantarillas. Todo buen combustible es material poético excelente... Lo importante es esta fuerza que lo conmueve todo por igual — lo que viene en el viento y lo que está en mis entrañas —, este fuego que lo enciende, que lo funde, que lo organiza todo en una arquitectura luminosa, en un guiño flamígero, bajo las estrellas impasibles.» León Felipe, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*.

El que no ha experimentado una dilatación patética de su persona no hará sino obras estériles. Es preciso amar con el corazón para no amar con los versos. Donde aparece una prodigiosa adivinación de la sabiduría de la vida, seguramente que hay una analogía con lo vivido, transmutación lograda que da varios rasgos típicos al arte, como cierto sesgo de ilusión: «La poesía es la ilusión antes del conocimiento.» Kierkegaard. Cierta huella de profecía: «Antes que la luz de la verdad penetre triunfante en el fondo de los corazones, la poesía intercepta sus rayos.» Schiller.

*Pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,*

*me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un nombre de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*

Pablo Neruda

Y un singular rasgo de verdad que une todos los contrarios: «La poesía es a la vez el centro y la circunferencia del conocimiento. Su misteriosa alquimia trueca en, potables las aguas envenenadas que arrastra la muerte a través de la vida.» Shelley.

«La poesía es al saber de la humanidad lo que el amor a las otras pasiones.» Bécquer.

*¿Puede ninguna ciencia compararse
con esta universal de la poesía,
que límites no tiene do encerrase?*

Cervantes.

Con estas notas podemos evidenciar que no es, la transmutación de las experiencias, una entrega de lo vivido, en las palabras y celajes sonoros; se juntaría más bazofia que hermosura. Lo que se entrega y expresa es el valor, no la vivencia,* y Aloys Müller agrega que los sentimientos son fenómenos concomitantes. El artista labora para dar forma estética al germen creador, ofuscado por los resabios del corazón y la sensualidad del alma, pero pujante por su proclividad, su necesaria urgencia de ser figura. Las palabras de Rilke — antes apuntadas — pueden interpretarse como actitud romántica, naturalismo sentimental, apuro de afectividad para librar las conmociones y crisis pasionales. Nada tan distante del gran alemán. Los poetas verdaderos saben cuanto ofende a la perfección de su obra el desahogo sensible, extraño a su finalidad, del material que los enajena pidiendo forma. «Allí donde el poeta parece vencido, no hay sino la presa de sus bellos versos.»** Pero, «cuando un poeta te pinta en magníficos ver-

* Aloys Müller, página 157 de su *Psicología*.

** Gertrudis Von Le Fort, *El velo de Verónica*.

sos su amor, duda. Cuando te lo dé a conocer en prosa, y mala, cree.» (Bécquer.) Esta hipérbole nos da la justa importancia de las obscuras golondrinas en la arquitectura de la poesía.

Podrá significar una liberación maravillosa, el poema hecho, pero si eso es catarsis, no llega a ser luz. La palabra poética es espada de doble filo. Si alivia, puede también envenenar. La salvación no está en el arte, porque sus obras son inmanentes a la persona que lo hace, y la salvación no se ha encontrado hasta hoy en el mismo corazón atribulado. Es preciso una tabla para el naufrago. Una parte adherida siempre a él mismo queda, tendría que arrancarla lejos, separarla. Tal vez flote. «El hombre heroico es lo que cuenta.» La poesía suele ser la complacencia más íntima y sublimada de nosotros mismos. Unamuno recordaba que «en el arte buscamos un remedo de eternización». León Bloy decía que «lo propio del arte es hacer dioses». Pero no siempre se aquieta el espíritu «por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas» sino y especialmente — como el mismo don Miguel dice — «por ser la belleza el fin de la esperanza», que en el pensamiento más realista de Platón, la belleza es el único bien que lanza resplandores aquí en la tierra, de todas aquellas visiones celestiales como la justicia, la prudencia y demás bienes del alma (Fedro).

Pero las formas de esperanzas del artista no son tan objetivas que no vayan a significar un resentimiento y una posesión ilusoria de lo perdido. Un modo de mantenimiento indentado a lo más íntimo del yo.

Pureza de la forma

La vida misma está en el origen de toda creación. La historia de los grandes ilustraría en exceso. Pero una vez producida la idea creadora, la vida nada tiene que ver en el desarrollo de esa idea; precisamente, nada tiene que hacer para dirigir la expresión; mucho tiene que importar para que la imaginación y fantasía la transmute, combine elementos y decante el pasado, a fin de proporcionar el cuerpo y encarnación de la idea creatriz.

«Es una verdad tan innegable, que se puede elevar a la categoría de axioma, el que nunca se vierte la idea con tanta vida y precisión, como en el momento en que ésta se levanta, semejante a un gas desprendido y enardece la fantasía y hace vibrar todas las fibras sensibles, cual si las tocara alguna chispa eléctrica. Yo no niego qué sucede así. Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurar que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta en el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión liminosa y magnífica.» (Bécquer.)

*Sus pasos se parecen a los del viento sobre el
mar, que la calma de la mañana borra, quedando sólo
su huella impresa sobre la arena.*

Shelley.

Estas palabras citadas nos disponen a insistir que esencialmente por razón de ser y por pudor, la obra estética exige la pureza de su forma, el valor estético segado de la vivencia y entronizado en una especie abstracta de la inteligencia, cuyo individuante es su proclividad original, preñada de significaciones. Esa necesidad de su carácter se mide por el fiel ajustamiento a la intención creadora: - Por esto nos dice Juan Ramón Jiménez que «depuración de la forma es únicamente depuración de la idea». Todo otro apremio que no se atenga al bien de la obra es enemigo. Esto no tiene vuelta. Las cosas tienen un para qué en sí. «Primero la obra, después la definición.» Finalidad mordiente, independencia de la vida del artista por su inclinación, antagónica a la idea especulativa. En ésta se ve y cultiva perfección cognoscitiva. En la idea creadora se ve lo que hay que hacer. Ambas, formas abstractas de la inteligencia.

La noción de idea creadora es fundamental, no sólo para ubicar el arte en la región del espíritu que le corresponde por naturaleza, sino para evitar en su procesión y en su origen todas las opiniones encontradizas y manoseadas que se oyen y repiten sobre el arte. Por ejemplo, aquello del arte, imitación de la naturaleza: eso significa hacer copia o fotografía, ya sea de la realidad externa o de la misma idea hacedora. El arte opera una realidad que no se conocía, engendra lo único e inconcebible, sin repetirse jamás, celaje de una luz, enigma de un secreto, hoja de un fuego que no se va desarrollando de un poeta a otro: «La poesía no es sucesiva como la ciencia. Un poeta no continúa a otro poeta, sino que recrea, revive y aísla y cierra en sí mismo toda la poesía.» (Jiménez.) Picasso dice «el arte no evoluciona, se traslada». ¿Podréis concebir el arte como imitación de la naturaleza? Sería creer — no ya la torpe confusión de arte y realidad — sino estimar que la idea creadora es un vicario de la obra; este error más grave que el fotográfico, hace de la idea en cuestión una representación ejemplar de la obra, tan clara como una imagen sensible de algo, que basta reproducir en un cuadro o en la lengua verbal, como si ella fuese forma de algo, cuando es forma para algo que va a existir, y en esa vida palpable ella adquirirá toda la existencia formal que llevaba en intención. El arte no imita a la naturaleza, ni copia ningún modelo. Pero sí la imita: el arte crea, trae veranos, aleja golondrinas...

Más interesante es mirar a los que hacen del arte hijo de la imaginación. Aquí seguiremos viendo más caracteres y destacados de la idea creatriz, hasta que lleguemos al punto en que dejamos la segunda palabra detenida: la inteligencia como virtud práctica del arte.

Papel de la imaginación

La imaginación tiene tanto que ver con el arte que Platón, cuyo pensamiento sobre estos asuntos es bastante oscilante e inconsecuente, más de lo deseable, expulsó a los poetas de su ilusoria república por los inconvenientes de sus mentiras traí-

das por las fibras de la imaginación, después de haberlos hecho divinos como a los filósofos y a ciertos amadores. Hay una insistencia de esta loca facultad que lleva el trance del artífice a su pleno juicio, a su encarnación conveniente; participa así de un modo eminentemente creador, porque lo que no posee la idea, lo da la imaginación en un valioso acervo de medios para colmar la luz fabricante, *en su cuerpo, llevando la idea a probar todas las posibilidades de adecuación en la materia*, extremando su virtual contenido, a veces, más allá de su fecundidad, en un desesperado esfuerzo por poesía pura. «Es igualmente cierto que sin el dinamismo de la imaginación y de toda la inmensa noche del cuerpo animado, el principio formal bastaría tan poco al arte como un alma mortal se basta poco sin materia. Ciertamente, esta vasta potencia del sentido es la más visible y Aristóteles nos ha dicho, desde hace mucho tiempo, que el *nus* es nada en cuanto a la masa: es él, sin embargo, quien importa más.» (Maritain.)

Límites de la inspiración

La idea del artista, sumidero del «*nus*» hacedor, está cruzada por el enjambre de lo imaginativo, cuyo colmenar está más acá de ella, en las vías de realización, en el esbozo de la obra, en la expresión del poema que el espíritu ha concebido. Mucho más acá, íntimo a la concepción, más en la idea misma actúa la emoción y todos los vislumbres de los sentimientos. Acaso podríamos olvidar a Platón, el primero que puso nombre a estos deslumbramientos inocentes de los poetas, cuando nos habla del furor o delirio «que obliga a franquear los límites de la naturaleza humana», en el umbral en que el poeta, «ser alado, ligero, sagrado», es cogido por el entusiasmo y sale de sí, «con transportes parecidos a los de las bacantes, que en sus movimientos de embriaguez extraen de los ríos la leche y la miel.» Todas esas descripciones, que en el maestro de los que aman con amor filosófico, son los efectos de la inspiración divina, no pueden negarse en su punto álgido, ni en su validez emocional, ni afirmarse hasta las excesivas doctrinas de los que hacen el arte pura sensibilidad, mera biología, como Fechner y otros. Hegel ha desbrozado «esta falsa opinión relativa al arte como dirigién-

dóse a la sensibilidad del hombre, proviniendo más o menos del principio sensible». No nos ocuparemos de esos dictámenes. Mejor es ver lo positivo de la función emotiva en las intenciones fabricantes y quedaremos más próximo a la textura de la idea creadora.

La conmoción sensible constituye en su comienzo el enajenamiento de la inspiración. El discernimiento de este proceso cae en la sombra de una luz imposible de limitar en la virtud artística, ni esclarecer por ninguna ciencia. Es tan contundente su efectividad que involucra la generación y presencia de la idea creadora, ofrecida en su ser como una «emoción decisiva», sin que esto niegue su formalidad mental, sino que señala el contacto más abismal y entrañado de la forma naciente con el espíritu del poeta, connaturalidad sensitiva que vale por un conocimiento afectivo, cuyo fruto de amor es la plena idea, rica en proclividad creadora, trasunto de nueva estirpe, pero más pequeño que todos los presentimientos. «De toda creación saldrás con vergüenza, porque fué inferior a tu sueño.» (Gabriela Mistral.)

Platón ha dicho sentencias valiosas acerca de la preponderancia de la inspiración sobre el arte, hasta mirarlos antagónicos: «Tampoco por arte sino por inspiración divina componen los poetas. No es el arte, sino la inspiración la que preside su trabajo.» Con donaire y bizarria asevera: «Todo aquél que osara, sin estar agitado por ese delirio que viene de las Musas, aproximarse al santuario de la poesía, quienquiera estuviera persuadido de que el arte le bastará para ser poeta, quedaría siempre muy lejos de la perfección, siempre será eclipsada la poesía de los sabios por los cantos que inspiran la divina locura.» (Del *Ión* y del *Fedro*.)

Platón mostró la llamada sin su bujía. No podía apreciar el principio operativo, ante las sombras de lo contingente. Para él, un poeta era infalible en cuanto mensajero de los dioses, no en su calidad de rapsoda. Pero sus palabras son de lucimiento para referirse a los transportes de la asunción creadora, que mirada sin su azulenco, testifican lo verdadero de la intromisión total de la parte sensible y emotiva del hombre en la concepción de una obra.

Además y particularmente, es certero valorar de tales modos la inspiración, porque no sabríamos como sucede ese de

pronto y sorpresivo contacto entre formã y sujeto, si no quiéramos atribuírselo a las musas, o a los dioses, para ser más sinceros. «Pero Dios no da de balde el primer verso, sino para que se haga el siguiente.» (Pablo Valery.) Y hay una disposición y costumbre de la inteligencia para llevar a cabo tales trabajos, excitada por la iniciativa e intención proclive, la idea creadora. Esa virtud es justamente el arte, conmovido por el colapso divino. Después del puro goce y regocijo de las musas, pasado lo que Shakespeare llamaba el bello frenesí, sucederá una labor contemplativa tan honda y necesaria, mientras más alta sea la calidad de la idea y violento el colapso emocional y la obra requiera mayores dimensiones para su construcción. Que mientras la obra no se vuelca en *cosa*, definitivamente, es pura semilla, un árbol entreverado de cielos sensitivos, nubes imaginativas y de toda suerte de pájaros, hasta que de tanto mirarlo se organiza en la figura que se impondrá a la materia elegida. No es suficiente la pura inspiración. Es necesario quedarse como Leonardo con los pinceles pasivos ante los esbozos de la Cena en el muro.

La idea hacedora exige por su misma incipiente e intención, un trabajo de estimativa aguda, para darle toda su integridad, pues, si como dice Delacroix, «la idea es la creación simultánea del contenido y de la forma», o sea, como identifica Croce: «intuición es expresión», no se logra *ejecutar* en un raptó o sueño, sino en la vigilia atenta y consciente de reflexión práctica, de silencio apasionado. La cosa está dada, pero tiene que entrar en el espacio y en el tiempo físico; la expresión virtual tiene que desatarse, crecer y abismarse en límites terrenos, adquirir pureza en sus propios ojos, llegar al prístino sentido de su idea original, apartarse de las excrecencias emotivas que amoran su virilidad luminosa.

El maestro Fray Luis, de poemas justos y muy llagados, operaba así: «De las palabras que todos hablan elige las que conviene, mira el sonido de ellas, y aun cuenta las letras y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende, sino también con dulzura y armonía.» Se trata de la emoción misma del poeta distribuida por el tono y la medida de una técnica, afianzada por una concepción lancinante de una sien a otra, que nos deja venero clásico, fruto del reposo contemplativo sobre el principio crea-

dor, huella germinal de la inspiración, ya un tanto extraña a los báquicos delirios.

La repetida clasificación entre artistas de inspiración y reflexivos es muy pedagógica e inútil. *La Quinta Sinfonía*, *El Quijote*, la *Divina Comedia*, no se hicieron en horas veinticuatro, y ni Beethoven, Goethe y los otros pasan a nuestros ojos exentos del bello frenesí, ni por frígidos. El mismo García Lorca declaraba de viva voz a Gerardo Diego, que si en verdad era poeta por la gracia de Dios o del demonio, «también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.»

Esa división de tipos está más realmente expuesta en Juan Ramón Jiménez: «Hay dos dinamismos: el que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope, y el del que coge esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina.»

Naturaleza de la idea creadora

El calor siempre humano que alcanza hasta los últimos penetrales del arte, tacto de conocimiento poético, reverso de la contemplación reflexiva de la propia idea, nos descubre la propiedad más acendrada del fruto de la inspiración, tal como aparece en estas nobles palabras de Jacques Maritain:

«La idea creadora es sobre todo, y a decir verdad, así como una emoción decisiva que aparece en la conciencia, pero como una emoción transverberada de inteligencia, nubecilla primero, mas, llena de ojos, llena de miradas imperiosas, cargada de voluntad, ávida de dar la existencia, y si el tono afectivo se impone aquí antes que nada a nuestro conocimiento, en realidad, en esta emoción inteligenciada es el invisible dardo intencional de la intuición que principalmente importa. Supongamos que ella sea pura intuición intelectual como en los ángeles; en todo caso, no tiene su estructura y sus contornos expresados en el espíritu, su objetividad construida y dicha, sino en la obra misma que produce afuera; mantenida por conceptos, radica en medio de ellos, requiriendo aún, sin duda, a causa de las condiciones de la actividad mental en el hombre, algún vago concepto obscuro para alcanzar nacimiento en el espíritu; en sí mis-

ma, la idea operativa o creadora no es un concepto; es una mirada intelectual, es una intelección que tiene por concepto, por fruto inteligible engendrado — pero exterior al espíritu y nacido de la materia — la obra misma que se hace, objeto no de conocimiento sino de creación, o más bien objeto de conocimiento creatriz, formador y no formado, naturalizador y no naturalizado.»

Individualidad de la virtud artística

Todo coopera a crear el encantamiento de la arquitectura poética, hay una confabulación del sueño y de la realidad, un imprevisto y una atención incomprensibles para que el hombre y el tiempo se encuentren en la eternidad del poeta, «en quien la armonía llena su ser y le hace reconstituir el mundo en su alma»,* a fin de darle la semejanza de un definitivo universo. Así, con un ángel entre los labios se establece el orden siempre obscuro de la forma para que el poema sea la voz de vida humana que nos traiga y nos «salve de la muerte las visitas de la divinidad al hombre», como la defensa de la poesía de Shelley manifiesta; para que el poema, en su más transfigurante creación, llegue a ser exactamente «la fundación del ser por la palabra.»** En cualquier grado de ilusión o realidad, apariencia o contacto analógico, mito o verdad, el «no sé qué» de la poesía, el bello frenesí, rompe y abre ciega esperanza, presentimiento insoluble de que ella es el signo y testimonio de alguna perfección ajena al corazón del hombre, pero representación de un júbilo infinito.

Poco ganamos con tratar la poesía en su trascendencia, en su participación sensible de la realidad simera de las cosas, en su violenta y objetiva concreción por la palabra. Ya Nietzsche declaraba la actividad artística como la única metafísica vital. Por ahí encontraríamos una vía de explicación hacia la necesaria infalibilidad que precede la ejecución de toda obra de arte en su existencia material, camino lleno de pendientes y simas, pero por ahí no iríamos a la consideración del arte poético en

* Goethe, *El Fausto*.

** Martín Heidegger, *Hölderlin y la esencia*

cuanto actividad espiritual, y nuestro propósito y terreno tiene sus márgenes en la contingencia del artista, al nivel de su expresión herida de fealdad; nuestro examen se queda en el brocal de la fuente, en la virtud artística, y aquí remataremos, en esa raíz de arboleda poética, mediante los antecedentes vistos sobre la idea creadora.

Vimos cuanto la inteligencia se vale del tal y compleja idea para realizar su labor práctica, no para poner frente a los ojos del artista un ejemplar o esquema ideal de lo que el espíritu va a producir, sino que se vale de esa proclividad para orientar en un cuerpo definido la ejecución, en las posibilidades de su transparencia.

Ese impulso germinativo despierta la actitud práctica, el habitus como decían los antiguos, denominando así a esas disposiciones estables y permanentes para hacer algo. La inclinación a fabricar no basta por sí sola, ni es cabal, para sacar a luz de carne una vida formativa. Es de sentido común que una fuerza tenga un órgano para conducirla. No nos corresponde aclarar el problema de cómo la inteligencia efectúa su actividad práctica, ya que ella se vale de las ideas como representaciones de la contemplación. Ahora tratamos de contentarnos con saber por la experiencia que, si el espíritu posee garantías funcionales en la inteligencia, y no es ésta la poseedora de cualidades para encauzar y distribuir la acción creadora «no sabríamos recurrir a otra parte del hombre, a otro órgano que dirigiera impulsos espirituales» según una finalidad precisa y factiva, sujeta a todos los imprevistos, pero invariable en su sentido e intención. Existe el arte. El papel determinante de la emoción con toda su videncia y fulguración dinámica es insuficiente por sí solo para dirigir la forma. Existe el arte y aquí está la cuestión misma, ya que no el problema... : hacer las cosas poéticas, no por los cabellos y entusiasmos, sino por sus exigencias de perfección y acabamiento, ley ineludible de la forma. La inteligencia sólo se activa en esos mundos de las formas, sean los conceptos del discurso o estas otras ideas prácticas. Esa disposición para tomar una proclividad y llevarla a su objetivo ser, es el arte mismo y en persona, la virtud del artífice. No hay poeta sin esa virtud de su inteligencia. De lo contrario, las obras serían casualidades tan grandes y las ideas factivas gérmenes hueros, sin posible incubación.

La virtud artística no es el don poético a solas y a secas, es el don y es el arte, es la inspiración y es la técnica; de lo contrario, todos los genios de las letras habrían hecho obras acabadas por tener derrames de poesía en un momento dado. Así, identificaríamos inspiración y virtud artística. Más vale unir que confundir. Para nuestro interés es más útil, y de suyo más real, saber unir sendas verdaderas que llegar a hacer la estructura ontológica de cada una de ellas. Dando por aceptado a la luz del humilde sentido común, que la virtud artística es cualidad intelectual, en vista del origen de nuestros móviles cognoscitivos, podemos seguir diciendo que la técnica del poeta es la virtud de marras, mirada en los secretos propios para proceder, desarrollados por cada artista. Sea que éste se fije en el efecto estético de su idea o que la contemple íntimamente, siempre llega a responder en las palabras y en la blancura del papel, según el modo de su voz, que en este caso es la garganta de su arte. Aunque diga con suficiencia como Alfredo de Vigny: «El silencio es para mí la poesía», armará el tinglado de su artefacto con todas las resonancias del caso, porque así como interviene conciencia y sueño, hay voz y silencios, y la atadura es siempre personal, y lo que le es más característico y menos silencioso, es que no son los procedimientos de expresión una suma de recetas o fórmulas, sino más bien un proceso espiritual rico en sentido de unidad. No se trata de cánones, reglas escritas o academias, ni de rimas o cuartetos, que estas cosas conducen al silencio cuando el poeta se afirma en ellas, sino que «sobre todo se refiere a medios y vías de operación de orden intelectual que el artista emplea para llegar al fin de su arte. Estas vías son determinadas como los senderos trazados de antemano en un cerro inextricable. Pero es preciso descubrirlas. Y las más elevadas de entre ellas, las que tocan de más cerca a la individualidad de la obra espiritualmente concebida por el artista, son estrictamente apropiadas a éste y no se descubren sino a uno solo.»

Tenemos, por lo tanto, el carácter intransferible de la técnica que desarrolla virtud del arte en la medida en que madura el poeta y se acerca a la plenitud de su destino privativo. Sería vano objetar con el argumento de las influencias técnicas de éste en el otro. Nos extenderíamos latamente colocando ejemplos de influyentes a influídos para reducirnos por último a lo

valioso y original de las obras, sea esto en la cosa poética o en los medios usados para la afloración formal, lo suficiente como para afirmar que la técnica es algo íntimo, personal. La crítica literaria que exclusivamente se refiere a la historia de intervenciones estéticas es esencialmente negativa y por lo tanto perjudicial, sólo hiere la vanidad de los poetas. La técnica es atributo de la persona del poeta, porque su virtud está enclaustrada en su ser, que es uno.

No se puede indentificar inspiración con virtud factiva o técnica de ejecución. Estos dos términos los podemos mezclar en la medida que se entiendan como van expuestos; si se materializa el concepto de técnica, toda esta pequeña exposición se pierde. No es el puro don quien administra un destino poético, en consecuencia, sino el ejercicio de ese don, cultivo que se llama arte y orienta la inspiración, la retiene y distribuye, le da poder de ejecución, basamento de unidad. Baudelaire llamaba incompletos a los hombres que manejan la hermosura en los dedos de las palabras guiados por el solo instinto. He aquí, pues, que esos sabios aciertos de concreciones, cumbres tangibles del tono y la medida en la obra, no tienen otra subsistencia que la garantía misma de la perfección del poema, «precepto cuyo fin divino es la infalibilidad en la producción poética.» (Baudelaire.)

Fidelidad a la virtud artística

El acento vivo de la técnica lo pusimos en su intransferencia, en su valor y prerrogativa individual. Una conceptualización de los procedimientos usados es ya un modo de materializar el concepto de técnica y hacerlo generalización. No creemos en la filosofía de la composición, tal como la de Edgar Allan Poe. Así como no bastan reglas para un caso moral, sin la «prudencia» para dirigir la libertad, no hay conceptos para determinar los caminos empleados por una virtud artística en su guía operativa.

Poe, a propósito de su *Cuervo*, describe los pasos de la construcción del poema. Resulta bastante engañosa, desde el momento que no señala lo más interesante y decidor: la génesis del poema ni el abrazo a la experiencia ni el esbozo de la primera

idea. Expone dando por supuesta la intención creadora y se salta a las fases de elaboración. «Descartamos como independiente del poema por ser la circunstancia — digamos la necesidad — que en primer término dió origen a la intención de componer un poema que satisficiera al mismo tiempo el gusto del público y el de la crítica...» Todo su planeamiento, tan matemáticamente razonado, no vale como normativa ni como filosofía. Se queda en la soledad del cuervo, no sirve nunca más, se agota en el ave, llega hasta el never more, es privativa del norteamericano y en cada caso de nueva creación tendrá un modo único de realizarse. De hacer eso, modelo de composición, se cae en el mismo error de los que dicen del arte, imitación de la naturaleza, o que el artista «copia» su idea o de los que creían que el estilo griego agotó la belleza. Esta es un transcendental, no se encierra en ninguna especie u orden, ni dórico ni cubista, y las reglas de las técnicas hacen el estilo de su creador, como el plano es el esquema de la casa, las cuales adapta y recrea a cada paso según sus nuevas ideas para dirigir y ordenar la materia.

En tales conceptualizaciones hay cierta impudicia de tan mal gusto, como sería el ponerse a imaginar que en aquella escena del *Sueño de una noche de verano*, versión cinematográfica de Max Reinhardt, cuando se agitan las alas membranosas del nocturno y de las bailarinas, hay ventiladores eléctricos que mantienen el movimiento. No se penetra más allá de la expresión ni más acá de la entraña creadora al enterarse — como propone Poe — «de las complicadas y vacilantes cristalizaciones del pensamiento, de los propósitos sinceros no conseguidos hasta el último momento, de los innumerables vislumbres de ideas que no alcanzan madurez de plena visión, de las fantasías completamente sazonadas que se desechan en la desesperación de no poderlas acoplar, de las prudentes selecciones, de las dolorosas tachaduras e interpelaciones, etc., etc.» Todo eso nos puede servir para recordar que hay que tener pureza para componer y no concederse frases y pagarse de palabras.

La virtud creadora se afina y se hace más certera por la cultura o cultivo, y éste no se adquiere por un propósito de ensayar alejandrinos, sino por una inicial buena voluntad de hacer bien lo entrevisto. Esto no requiere fundamentalmente una virtud mayor que la misma técnica, se coordina con la única moral profesional del poeta, capaz de elevar la dignidad de

un destino poético y es el respeto por la poesía, pudor por la belleza. En el orden estético, importa poco que el artista sea un canalla o un degenerado; si posee las condiciones necesarias y abundantes de talento y visión, siempre hará obra bella, por lo menos, para nuestros ojos pecadores que no ven el amor herido en las obras bellas de los poetas, humanamente malvados. Nuestro poeta grande, nuestro bienamado Cervantes, sabía esto y lo vivió en su amargura para gloria de todos los que le aman. Recordemos la escena tierna de amistad del caballero del verde gabán. Aquí, la palabra de don Alonso Quijano, el bueno, el caballero de la dulce figura:

«La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero está tal doncella no quiere ser traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá de oro purísimo de inestimable precio.»

- Semejante actitud vale por pureza e inocencia, a nuestro juicio sin importancia, más valiosa que esotra de «ángel exento del pecado original», atribuida a Rimbaud por Jacques Rivière. Ya estamos tan cansados de los héroes y semidioses de la poesía, aunque hayan sido terribles intuitivos y genios proféticos. Deseamos tanta limpieza, tanto candor, para que la poesía no siga siendo una posibilidad de suicidio y desesperación, sino algo menos equívoco y más viril en todos sus gestos. Queremos algo del hombre que no siga reflejando «las solas imágenes de su tormento».

De esta manera, *todo afán técnico que no conduzca a la objetividad de la obra por producirse, contribuye a desquiciar el limpio juego de la virtud y retarda la plena posesión de un destino poético*, pues, entonces, las ideas no despiertan a la virtud para plasmarse íntegramente, sino que se la ejercita poco a poco fuera de su razón de ser, adiestrada a fines extra artísticos, o más allá de las posibilidades de la expresión. En su punto ejemplarizaremos esta situación de la cualidad artística al ser desmadrada de su trenzadura entre materia y forma. Aquí dejamos en claro que «mezclados la naturaleza y el arte, y el arte con la

naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta». «La razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfecciónala.» Y por sobre esto como salud artística, necesaria para no sobrepasar los límites irreversibles del arte y de la poesía, «si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos», mas no tomemos estas últimas palabras de Cervantes en su literalidad moral, sino que mirémosla en relación a la continencia poética, en cuya ausencia se suele perder la buena costumbre creadora y se violenta a la doncella tierna hasta las angustias de la muerte. No siempre el cielo es de los violentos, en el paraíso de las palabras.

La cumbre y finalidad de la virtud artística ya está bastante dicha, sin embargo, es interesante destacar unas palabras de Bécquer, las cuales nos hacen más palpables el término propio de la expresión artística, meta de su virtud. Cuando el poeta nos dice en sus cartas literarias que «la poesía es el sentimiento», muy lejos está de confundir la cosa poética con el entusiasmo afectivo. A continuación agrega sencillamente: «Pero el sentimiento no es más que un efecto, y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida.» No es la vivencia, sino el valor formal lo destinado a entregarse. Es ridículo, dice Hegel en su *Estética*, imaginarse que el verdadero poeta no sepa lo que hace. De todos modos recordemos con Novalis que «el poeta ordena, reúne, escoge, inventa y a él mismo se le escapa por qué lo hace, exactamente, de ésta y no de otra manera.»

Condiciones del don infalible

El concepto de arte queda así causa de las obras y no significa otro principio que *manera de hacer* en su más primitiva acepción. «El arte es la cualidad de la manera de hacer — cualquiera que sea el objeto — que supone la desigualdad en los modos de operación y por lo tanto en los resultados — consecuencia de la diferencia de los agentes.» Así, Paul Valéry en sus nociones generales del arte empieza a definir la virtud de la acción creadora o fabricante. La perfección que tal virtud pueda adquirir en la medida de la madurez y cultura del artista, no significa mayor destreza en su actividad directriz, sino

mayor eficacia en los resultados. La destreza o modo de proceder es siempre el mismo y en esta función sin empaques ni variaciones reside el sentido de la infalibilidad que hemos atribuido al poeta. En la medida en que sea fiel a esa virtud, el poeta tiene garantía segura en el modo de proceder. Su infalibilidad está condicionada por dos márgenes: la finalidad del arte y el fin de cada idea creadora. El vínculo que hace un solo río de esas dos orillas es la virtud factiva. Si el poeta ama el bien de su obra procederá con perfección de acabamiento, su poema tendrá unidad verdadera, aunque quedase inconcluso, pues, del mismo modo que la conocida venus, las esculturas de esclavos inconclusas de Miguel Angel, no requieren los brazos y la conclusión material para revelarnos que son obras verdaderas y acabadas, donde la técnica o regla propia del artista estaba plenamente conseguida, y daba toda su eficacia a la dirección infalible de la virtud creadora. Si el poeta pretende otro bien al producir, puede desviar la corriente del río; tal vez crea descubrir su propia perfección, pero no será ya un artífice sincero y la garantía de rectitud en el proceder operativo queda insegura, pues, en un momento del proceso de ejecución se habrá concedido un verbo que no era la palabra estrella de la forma, transparencia de la idea informante, sino espejo del propio rostro, proyección de la persona y en vez de someter la materia transformada por las mutaciones de la forma, se subordina el modo de proceder a la materia misma, quien desquicia el acabamiento, porque la unidad no proviene de los elementos o materia de ejecutoria. Y no se puede identificar la forma de la persona con la de una obra por hacerse.

Insignificante y relativa aparece así la infalibilidad del poeta, no es más que la rectitud segura que tendría una persona para razonar si lo hiciese de acuerdo con las leyes del silogismo, guardando las debidas distinciones del ejemplo. Hubieras gustado que encontrásemos tal garantía en la altura de verdad y visión que comporta el artista verdadero, para saber de «la fuerza del hombre de la cual el poeta es la revelación.» No le daremos cátedra ni Roma al hombre de la hermosura en palabras. Sólo insistimos en la verdad de su deber. Lo demás es siempre superchería, sobre todo si queremos creer en la poesía como valor inmutable, sea por rango divino o meramente metafísico. Es imposible contener la poesía en un vaso de hombre, en un

cristal de artífice; por el lado de la poesía no hay garantía ninguna como no sea el provocar una visión maravillosa en los ojos especiales del poeta. La infalibilidad en la visión la sabemos por la forma, y de ésta da cuenta el vaso construido, el poema hecho. Si éste da cierta «sensación de cerrado», estilo y compenetración de partes, acierto de lado a lado, poesía en los silencios como en las palabras, es porque da la suficiente transparencia como para que su forma, vitalidad íntima, se haya hecho sensible en la materia verbal y sea el artefacto que presagiaba y requería la idea del poeta como existencia concreta de belleza. Para realizar ese objeto de la misión del poeta y del caso inmediato, candente, no importa el misterio de su intuición. Todo lo que de ésta podamos opinar y todo lo que a su respecto podamos concluir para el poeta, hasta una supuesta infalibilidad de visión u otras alturas de profecía, está condicionado por la pequeña infalibilidad de su virtud fabricante, porque si la obra se hace con un mal procedimiento, alejado de su propia técnica, se desvirtúa la idea en marcha, la virtud trabaja como un *pick-up* sobre disco rayado y el resultado no será translúcido, la forma debilitada en su luminosidad no revelará las grandezas de su origen, y no se podrá hablar maravillas de las excelencias del hombre «que llama al individuo a la consagración general».

No es la infalibilidad en trato un mecanismo que por sí funciona bien como un receptor de radio. Es un acto de connaturalidad del poeta con su idea creadora. Es una garantía de procedimiento estrictamente formal. Es una inocencia del corazón, tan pura como para no desear sino lo que se anhela hacer. Es una propiedad de la virtud factiva en cuanto el poeta es diligente. Así, la dirección reguladora de la obra de arte brota de su forma — asentada ésta en la inteligencia, llevada a su concreción material por la virtud hacedora —, así como los números brotan de la unidad. Por esto es posible reglas y medidas, técnica y distribución privativa de cada creador, conducidas por la función práctica del intelecto o virtud operativa.

«Las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse... Y así su verdad no se ha de regular por lo que es o no es, porque toda materia es contingente y puede no ser o ser de otro modo. Pero aunque estas artes no sean infalibles por el lado de la mate-

ria, que no es necesaria sino contingente, pueden, con todo eso, serlo por parte de la forma... en la dirección de la cual cabe regla fija y firme, no que asegure el resultado, pero sí que asegure el modo de proceder, porque es cierto e infalible que quién en las cosas contingentes se guía por el entendimiento, y hace la diligencia que le es posible, procede por buen camino. Y aunque muchas veces el artefacto no resulta bien, o por mala disposición de la materia, o por imperfección del agente o del instrumento operante, con todo la regla o medida del arte mismo es cosa cierta e infalible, por ser conforme a la idea y al fin del arte, y a él determinada y formalmente se dirige, si bien por causas intrínsecas y no por culpa de las reglas resulte defectuoso. Las reglas, por lo mismo que son rectas, son ciertas y determinadas, y se conforman al principio regulativo. Esto nos obliga a decir que el arte es formalmente infalible, aunque materialmente o por parte de la materia, sea contingente o falible.» Juan de Santo Tomás.*

Pero esta infalibilidad no concierne sino al elemento formal de la operación, es decir, a la regulación de la obra por el espíritu. Que la mano del artista desfallezca, que su instrumento ceda, que la materia falte, el defecto así introducido en el resultado, en el eventus, no afecta en nada al arte mismo y no prueba que el artista haya fracasado en su arte: Desde el instante que el artista, en el acto de juicio llevado a cabo por su intelecto, ha impuesto la regla y la medida que convenían al caso dado, no ha habido error en él, es decir, falsa dirección. El artista que tiene el habitus del arte y la mano trémula,

C'ha l'habito de l'arte e man che trema,

produce una obra imperfecta, mas guarda una virtud sin falla. Asimismo, en el orden moral, el suceso puede faltar, el acto planeado según las reglas de la prudencia no habrá sido menos infaliblemente recto. Aunque extrínsecamente y del punto de vista de la materia comporte contingencia y falibilidad, el arte en sí mismo, es decir, desde el punto de vista de la forma y de la regulación que viene del espíritu, no es oscilante como la opinión, está plantado en la certidumbre. *

* Tomado de Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*.

Sin duda el arte guarda siempre sus vías *certae et determinatae*, la prueba de ello está en que todas las obras de un mismo artista o de una misma escuela tienen impresos los mismos caracteres ciertos y determinados. Pero con prudencia, eubolia, buen sentido y perspicacia, precaución, deliberación, industria, memoria, previsión, inteligencia y adivinación, usando reglas prudenciales y no determinadas de antemano, fijadas según las contingencias de las cosas, de una manera siempre nueva e imprevisible, es como el artista aplica las reglas de su arte: bajo esta condición solamente su regulación es infalible. «Un cuadro, decía Degas, es una cosa que exige tanta picardía, malicia y vicio como la perpetración de un crimen.» «Por razones diferentes, y a causa de la transcendencia de su objeto, las bellas artes participan así, como la caza o el arte militar, de las virtudes de gobierno.» Jacques Maritain.*

Un poema requiere también mucho espionaje, cierta violación y mucho quite del valor cotidiano de las palabras. Podríamos recordar los entretelones de la composición que Poe encontraba tan interesante dar a noticia, para percibir cuánto la exigencia de una forma sacrifica y consume de vigilia y atención contemplativa; pero también es cierto que a mayor dominio del don infalible, disminuyen las tachaduras e interpelaciones, y a mayor poder de visión, mejor seguridad y garantía en la realización, porque la virtud infalible corre a parejas con el ingenio y la fecundidad creadora, si el poeta es un buen artesano, o sea, que no pretende sino hacer bien lo que agita su alma. Esta insistencia parecería inoficiosa si no supiéramos las cosas que se hacen con la tierna doncella de Cervantes, las ilusiones que se viven por el bello frenesí de Shakespeare.

Cuando Paul Verlaine afirma que Alfred de Musset era poeta, se interroga luego si era artista. «¿Un artista? Sí; cien veces sí. ¿Un artista perfecto? No; porque la vida sentida y aun bien o admirablemente expresada, no basta para cumplir esa misión. Es menester trabajar, y trabajar como un obrero... De suerte que, a mi parecer, el poeta debe ser absolutamente sincero, mas como escritor debe ser asimismo absolutamente concienzudo, no ocultar nada de sí mismo, pero desplegando en

esa franqueza, con toda la dignidad exigible, la preocupación de esa dignidad, manifestándola lo más que se pueda, si no en la perfección de la forma, cuando menos en el esfuerzo invisible, insensible, pero efectivo, dirigido hacia esa alta y severa cualidad, iba a decir virtud.»

Podríamos agregar, para juntar mejor la dualidad de poeta y artista, de vidente y artífice, que hace del hombre de versos un creador completo, esta sentencia de Novalis, entendida aquí en la medida que concierne: «La separación entre el poeta y el pensador es sólo aparente y desventajosa para ambos. Es indicio de enfermedad y de constitución enfermiza.» No olvidemos que se puede pensar con los ojos y pintar con el cerebro.»

LA ILUSION DEL POETA

Interferencias en la ejecución de la obra

Hemos dejado un hombre solo, pero en posesión del principio infalible de su arte, atado al vínculo de su libertad creadora; cualquiera equivocación en las procesiones de su vigilia, todo error en la ejecución, vendrá de la materia o de las intenciones de su corazón, alimentadas por un bagaje de teorías, escuelas, técnicas y doctrinas sobre arte y belleza, sistemas que, incluso con un mensaje de libertad operativa desde el movimiento romántico hasta el más novedoso ismo, no han hecho sino interferir la actividad artística, intromisión superada apenas por el genio, que «el verdadero artista fué siempre, y seguirá siendo una maravillosa excepción»,* para confirmar la regla: «Primero la obra, después la definición»** o lo que es igual: «Crear la belleza, no definirla.» «La definición deberá seguir a la obra, y ésta no adaptarse al concepto.»*** La lección de los grandes, un Beethoven, un Rilke, nos testimonian, en sus memorias y cartas, el despego por las críticas en la vida de su inmensa misión; única posición legítima y pura frente a las teóricas del

* Wilde.

** Juan Ramón Jiménez.

*** Wilde.

arte, «porque en el fondo y justamente en las cosas más profundas y más importantes estamos indeciblemente solos».*

Toda concepción transcendente o de inmanencia sobre ideales y métodos de trabajo es menester «encontrarla en la vida y volver a crearla en el arte», esencialmente porque el espíritu y la vida están mutuamente coordinados y en particular por las notas consignadas en la idea creatriz, directora de la acción que precisa.

Se podría objetar, sin embargo, con la vida misma de un momento de la cultura que trae su visión de lo estético y que, a pesar de la abismal individualidad del módulo creador, da la materia misma donde se encarnarán las ideas factivas, las temáticas, predilecciones y gustos, tan eficazmente, que es posible extraer de las más originales obras, lo auténtico y decisivo de una época, su estilo y esquema del mundo, pudiendo decirse que la historia de una cultura está plasmada en las artes. Hay, es cierto, condiciones técnicas y apreciaciones de la hermosura provocadas, o mejor, traídas por el ambiente vivido, que no interfieren, sino más bien, favorecen las ideas hacedoras, porque le dan sabor, visión, tono emocional. Hay una realidad vital que no es óbice del desarrollo práctico de la inspiración; al contrario, es la posibilidad misma del trabajo artístico y la motivación estimulante, por la cual el poeta registra su paso por el mundo. Vendrían en seguida los ejemplos, tales por caso, el aporte métrico y temático introducido por el renacimiento italiano en España con sus razones amorosas, idealizadas con trajes de pastores, llevadas a su mejor expresión por Garcilaso. Y se podría seguir con las influencias de este mismo poeta hasta Rafael Alberti cuando dice: «Si Garcilaso volviera, yo sería su escudero.» Con este sistema, al mismo Alberti podríamos restarle interés con su Cal y canto, animando, a veces, por el estro de Góngora hasta en la Soledad tercera.

Nada más ajeno y a despropósito que negar esas efectivas realidades históricas y los flujos y reflujos de las influencias. Pero nada mejor como darles el sitio que le corresponden. Sobre todo cuando un sector de la crítica literaria de Chile reposa en ese juego de comparaciones y estériles juicios de semejanzas, secundarios a lo poético. Sin duda, un poeta no habría existido

* Rilke.

sin el médio que le dió cuna y canto; técnica, pretexto y necesidad para sus bellos versos; emplazamiento para sus construcciones; seguramente que, en medio de las ideologías vivientes y la sensibilidad del momento de su tiempo, es más interesante que un poeta mondo y lironde, el cual, en este sentido equivale a un rapsoda de las cavernas. Pero no se trata de oponer cultura a naturaleza, no se trata de oponer vida a inspiración, sociedad a individuo, ni influencia a personalidad, ni primitivo a cultivado. Se trata de que para ser fiel a la idea creadora y producir con garantía de infalibilidad, no es preciso sino la adecuación justa a la materia conveniente, no el acomodo a un ideal extraño a la persona del artista. Aunque éste participara de una tendencia literaria connatural a su persona, si es fiel a la voluntad creadora hará obra acabada, siempre que la tendencia no sea contraria a la finalidad intrínseca del arte. Una poética estilo Boileau o Luzán es tristemente falsa, porque subordina el arte a la pedagogía, e interfiere la actividad de la idea creadora al encauzarle a otros fines infrartísticos o extraestéticos. Un movimiento como el romanticismo es engañoso, porque al dirigir la temática hacia lo afectivo, facilita y provoca una hiperestesia de efusiones, sub-productos de expresión, y en vez de dar la rosa con rocío se la cubre de desahogos y suspiros. El poderío del genio puede superar las nociones e impulsos extraños a la idea creadora, y así se puede hablar de un Holderlin o de un Novalis entre los románticos alemanes, mientras queramos limitarlos a tendencias y medios.

Por todo esto, las asechanzas no estriban tanto en los conceptos que favorezan o sean impedimentos del libre juego del trabajo poético, ni el daño viene del lugar donde se ubique la belleza. Lo esencial es la soledad de la visión de cada ojo, la obra en las miradas, la convivencia única e inefable del artista con el mundo. «No hay escuelas de arte, existen artistas.» Si la inteligencia se ata, el espíritu crece donde hay las suficientes alas. Sólo el hombre es este «ser superior a sí mismo y al mundo» y el poeta lleva el galardón de la profecía. Para lograr tal misión espiritual no es necesario, ni siquiera un bello ambiente como Wilde quería, sin edificios abigarrados ni buzones pintados de rojo. Esos refinamientos excesivos olvidan la sana leche del seno de la vida. Se puede leer la Biblia sin echar a perder el estilo. El poeta no ve las cosas, él mira en las cosas.

No son condiciones esenciales los sistemas y doctrinas para que la obra verdadera llegue a ser eterna. El arte en todo momento es universal, pero no en antinomia a nacional, como lo dice Wilde, sino en su comprensión más directa, en el sentido en que «sólo a fuerza de idealidad es posible ponerse en contacto con lo real»,* en cuanto un poeta supera la contradicción entre ser y devenir, porque, como enseñaba el gran Unamuno, «lo original es lo originario.» Así hemos llevado el río hasta sus nieves. «La estética de los grandes creadores es la creación. De ellas se deducen las leyes que se quieran, pero ella no fué hecha según ninguna ley deducida.»**

El daño más hondo que hacen las escuelas y tendencias hay que buscarlo en la medida en que juntan un interés humano, idea o motivo que no es la decisión de la idea creadora. El más desabrido de los movimientos, el neoclásico, largó su flecha guiado por el bien del hombre y de la sociedad. El exuberante romanticismo repliega la temática al fondo del yo paciente, con promesas de arte por arte muy plantadas en el pivote del albedrío. Hasta aquí, sería muy loable, mas la seducción de convertirse en materia encendida de la poesía ¿hasta dónde es señal certera y no espada de doble filo? Todo estriba en la manera como se tome la relación del hombre con el poeta, de tal especie que en la elaboración de la obra se mantenga la objetividad privativa del poeta, pero de tal modo que fuera del trabajo bello, el poeta no sea impedimento para la vida íntegramente humana.

La situación peligrosa no está en las filosofías ni en la prudencia; reside en la posibilidad que la escuela despierta del arte para «hacer hombre», o sea, una realización de sí mismo, a causa de que el ejercicio poético manifiesta lo unitivo de la persona; allí se palpa lo recóndito, lo más acá de las reacciones anímicas, aquello detrás de nuestras cosas, eso que no se ve y constituye nuestro yo abismal, permanente a través de las edades, reconocible a pesar de las miserias de la vida como grandeza y hermosura. En esa intimidad del hombre, cruce que lo separa y aísla del universo, pero que sin poderlo expresar, a veces, es el único contacto que experimentamos definitivamente vi-

* Bergson, página 126 de *La Risa*.

** Ramón Gómez de la Serna: Prólogo a su

traducción de *Los cantos a Maldoror*.

vo, hondo y verdadero con el mundo y las almas. Núcleo que toca el tiempo y se mueve en el espacio, pero constante e idéntico a sí mismo en nuestra historia individual, como testigo fiel de nuestra existencia y como elevación sobre el mundo.

Constituir, sin embargo, el arte un «total de las posibilidades del hombre», para ver el rostro ante el espejo y encontrarse y poseerse, es una tentación contra la naturaleza misma del hombre. Esa tentativa está implícita en los más destacados movimientos contemporáneos, y trae al fin la descomposición más honda de la naturaleza poética del artista, si su talento no se sobrepone a la magia de sus palabras. Podemos decir que esa aplicación del arte es el comienzo de la caída de sus alas, la categoría de ilusión más sospechosa, la interferencia fatal en la actividad de la idea creadora, y por añadidura, el desvanecimiento de las garantías infalibles para proceder a la justa regulación de las obras, siendo esa actitud la causa más oculta de la falacia literaria y de los desaciertos. Consignaremos este impedimento a la sombra de un ismo mantenido y cultivado en nuestra tierra. Tal vez podamos concluir con que no se puede tener la ilusión de que se vive mediante una espada en la cerviz, aunque el gladio así fuese un nido de rosas o un rubí contra la aurora.

La expresión de la persona en el poema

Primero veamos el hecho verdadero en que se puede implícitamente apoyar esa actitud descomunal, interferencia funesta en la actividad creadora, y luego, su incontestable ilusión. En seguida, empalmaremos con las doctrinas superrealistas, así tendremos sobre aguas de oro la fabricante desazón que desvirtúa el poder infalible del principio operativo, enjuiciado y con testimonio.

Por la historia de las letras y por la experiencia del poeta es evidencia obvia entender el arte como expresión de lo humano; cualquiera que sea la forma anímica en que se dé plenitud del hombre, el objeto estético acusa con perspectiva imborrable lo más entrañado de la persona del poeta. Este es el hecho verdadero.

Emerson dice con razón que «el hombre no es más que una mitad de sí mismo. La otra mitad es su expresión». Y según esto «el poeta es aquel hombre a quien ninguna debilidad ni dolencia le impide expresarse, ... representa al hombre entero, porque posee el mayor poder de recibir y devolver». La voz máxima de Norte América lo ha cantado. Walt Whitman: «Lo absorbo todo para mi sangre y mi canción. Por mí fluyen las cosas todas del universo.»

Pero no se vaya a tomar las palabras de Emerson como si se tratara de un recibir y dar: la expresión como entrada y salida de una misma realidad. Ya hemos hablado de la intuición del artista y del valor de toda materia apta para ser consumada en poesía, sea aquella los sentimientos o la visión del mundo. El secreto de la expresión es la intransferible mirada. Ya Croce repetía que intuir es expresar. Pero esa identificación se opera por medio de un tercer término muy vivo: la persona del poeta. Entre lo que recibe y lo que entrega, entre esa constelación de cosas que suceden y el verbo impuesto, se halla su singularidad, comprometida hasta los últimos penétrales de su ser, hasta el «centro superior a la antítesis del organismo y el medio». La sorpresa del artista es descubrir de pronto que al poner nombre a las cosas es el suyo propio el allí impreso y todo el universo vuelto a concebir a su semejanza, mas, no como una invención de cosas existentes en su imaginación creadora, sino como el contacto entre la individualidad y las cosas en su pureza primera, lejos de las percepciones cotidianas de nosotros mismos y lejos del velo diario de palabras que hacen el conocimiento práctico del mundo y las relaciones habituales. De tal manera y para completar la idea, «la única misión del arte, de la pintura, de la escultura, de la música o de la poesía, es la de apartar los símbolos corrientes, los convencionalismos generalmente aceptados por la sociedad, todo lo que cubre, en suma, con una máscara la realidad, y una vez apartada enseñarnos la realidad misma». Con estas palabras de Bergson tenemos una suprema objetividad para ver el ligamen entre la expresión y lo expresado en el vivísimo ser del poeta, sin reducir a sus efusiones emotivas la visión y sin negar el elemento personal innombrable, sin el cual no se sabe nada, ni se desvela ninguna realidad en sus barruntos más sensibles de belleza. Asimismo, la expresión de lo puramente humano, de las íntimas

verdades que dan sedimento al rostro particular de cada alma, no se puede seguir mirándolo como subjetividad cerrada, lo único y eternamente solitario. Precisamente, por la transmutación de la virtud artística y la fuerza creadora, lo estrictamente aislado se vuelve universal. Bergson nos explicará: «... el arte tiende constantemente a lo individual. El pintor fija en la tela, con colores que no volverá a ver, lo que a cierta hora de cierto día, vió en cierto lugar. El poeta canta un estado de alma que perteneció a él y nada más que a él, y por el que nunca volverá a pasar. El dramaturgo nos muestra el des-envolvimiento de un espíritu, un asunto con sentimientos y hechos que, producidos una vez, nunca más se producirán nuevamente. Sería vano asignar nombres generales a estos sentimientos que en otra alma serán siempre algo distintos por estar *individualizados*. Pertenecen pues, al arte, porque todo lo general, lo simbólico, hasta lo típico, si queréis, es corriente en nuestra cotidiana percepción. ¿Qué procedencia tienen las discordancias sobre tal punto? No hay otra razón que la de haber confundido dos cosas muy distintas: la generalidad de los objetos y la de nuestros juicios sobre ellos. Que un sentimiento sea considerado en general verdadero no implica una generalidad de ese sentimiento. ¿Qué más singular que el personaje de Hamlet? No es, seguramente, por lo que se parece a algunos hombres que más interesa. Sin embargo, es universalmente aceptado y tiene reputación como un ser vivo. Sólo en este sentido es de una realidad universal. Lo mismo pasa con todas las demás creaciones del arte: todas ellas son excepcionales, pero con la huella del genio se vuelven aceptables para todo el mundo. ¿Por qué éste las acepta? Si son únicas en su género, ¿cómo se reconoce que son verdaderas? Opino que esto sucede por el esfuerzo a que nos obligan en el deseo de ver con sinceridad. La sinceridad es comunicativa. Nosotros ya no veremos exactamente del mismo modo lo que vió el artista; pero el esfuerzo hecho por él para levantar el velo, nos obliga a que lo imitemos. Nos sirve de lección el ejemplo de su obra; la verdad de la obra se mide, precisamente, por la eficacia de esta lección. Toda verdad tiene en sí misma un poder de convicción y hasta de conversión, por el cual se la reconoce. Más grande será la obra, más honda la verdad entrevista; más lento podrá ser su efecto, pero tanto mayor será su ten-

dencia a universalizarse. Es, pues, en el efecto producido y no en la causa que está la universalidad.»

En los mismos poetas encontramos enseñanzas concordantes con la interiorización del arte en la persona:

«Retorne a sí mismo en vez de buscar en lo exterior y sondee las profundidades de donde proviene su vida», enseñaba Rilke al joven poeta de sus cartas, pues, «el creador tiene que ser un mundo para sí, y encontrar todo en sí y en la naturaleza, a la que se ha incorporado.»

Rimbaud es más explícito aún en su célebre carta a Izambard: «El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio y total conocimiento; busca su alma, la tienta, la inspecciona, la aprende. En cuanto la sabe debe cultivarla.»

Los nuestros no van menos lejos en esta radiante afirmación del yo, en la conciencia de su expresividad y fuerza. Huidobro es regio ejemplar del caso: «La poesía es la revelación de sí mismo.» «El poeta es el puente que va del universo al hombre. Hay que saber mirar el mundo, y, sobre todo, saber mirarse en el mundo.»

En la poesía de Neruda podemos encontrar una verdadera presión de la unidad en el corazón del poeta, ya sea vista en el mundo o en el indecible misterio de la persona.

*Del centro puro que los ruidos nunca
atravesaron, de la intacta cera,
salen claros relámpagos lineales,
palomas con destino de volutas...*

(Apogeo del apio)

*Vivo lleno de una substancia de color común, silenciosa
como una vieja madre, una potencia fija
como sombra de iglesia o reposo de huesos.*

*Voy lleno de esas aguas dispuestas profundamente,
preparadas, durmiéndose en una atención triste.*

*En mi interior de guitarra hay un aire viejo,
seco y sonoro, permanecido, inmóvil,
como una nutrición fiel, como humo:*

*un elemento en descanso, un aceite vivo:
un pájaro de rigor cuida mi cabeza:
un ángel invariable vive en mi espalda.*

(Sabor)

*Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma,...*

(Galope Muerto)

*Como un naufragio hacia dentro nos morimos,
como ahogarnos en el corazón,
como irnos cayendo desde la piel al alma.*

(Sólo la muerte)

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repitiendo su número, su señal idéntica,*

(Unidad)

«Un sueño que queremos estrujar, que buscamos definir y concretizar dentro de formas más inmediatas y asequibles, más conformes al juego habitual del pensamiento. He aquí el primer aguijón de la creación artística. Pero hay otro tal vez más profundo que yo llamaría la tendencia a comunicar nuestra existencia espiritual en lo que tiene de individual e incommunicable. El espíritu humano por ser reminiscencia de un Intelecto Creador no se basta con su función representativa: requiere expresarse, formularse a sí mismo según el secreto de su misteriosa y espiritual subsistencia e independencia. Quiere dar de sí mismo no sólo aquello que lo distingue insondablemente de ellas y de las demás inteligencias. La obra de arte verdadera es siempre una confesión no de esa manoseada sentimentalidad perceptible a todos, sino de la unidad metafísica fundamental de la substancia humana.» Rafael Gandolfo.

Hasta aquí llega el descenso en la interiorización del poeta, ahí está su límite y principio de individualización. En la unidad de su persona tocamos el comienzo de su integridad humana, la raíz del alma, su identidad indivisa. Si la realidad del ser hombre no fuese así, el pensamiento no habría podido plantearse siquiera el problema del devenir. Si no fuéramos

solitariamente uno no se conocería el dolor. Si no fuera por esa determinación, la esperanza no tendría su representación de gozo infinito.

Unidad del poema

Hay un hecho, propio de toda poesía, condición de su vida y permanencia en las palabras, que nos sirve para probar que el arte es confesión de la unidad de la persona, y es, simplemente, la exigencia de sello unitivo, sin el cual el poema no sería cuerpo armado, sino desfile de materiales poéticos. La unidad de un poema es el signo de su perfección, el ligamen puro de su forma. Esto no se puede demostrar por otro medio que el de la experiencia misma, además de la comprensión justa de lo que es un poema — la simpatía que con tal o cual de los poemas íntegramente verificados se participa. Preferir tal acabamiento significa presentir su «constancia»; no es necesario que el poema tenga por motivo un asunto que interese particularmente al alma humana, es preciso que se parezca a ella, que sea conforme a su naturaleza. Y así como podemos amar un árbol, porque en su más leve hoja la armonía de sus partes concuerda con todo primor, y ese esplendoroso ajustamiento nos es simpático, con mayor razón las hijas de la inspiración, mientras más conformes a nuestro espíritu, más accesibles nos serán. La percepción del arte depende de la madurez estética de nuestra entraña. Un poema que no ofrece en su estructura gramatical, métrica o eurítmica, sensiblemente a los oídos y a la razón especulativa la presencia de su unidad, es imposible que sea cogido por un sujeto que no concibe sino a flor de dedos la armonía fundamental de toda obra de arte; de todos modos lo que él percibe como hermoso y simbólico se deberá al grado de unidad que la obra posea, a causa de lo visto en la forma.

«¿Por qué esto es así?; porque la poesía es cosa humana. Nace en lo más profundo del yo hombre, allí donde se originan todas sus facultades. Si la poesía se exterioriza en objeto, en canto, en poema, debe llevar la huella de su origen.»*

* Raissa Maritain, *Sens et non sens en poésie*. En situación de la poesía.

La obra de arte se ve una cuando no se descubren los bastidores de su construcción. «Mientras haya en un cuadro el menor signo de técnica, no estará concluido. ¿Cuándo está acabado un cuadro? Cuando ha desaparecido toda huella de trabajo y los medios empleados para lograr el resultado. El arte no debería tener más sentimiento que el de su belleza, ni más técnica que la que no se puede observar. Debería poder decirse de un cuadro, nó que está bien pintado, sino que no está pintado.» Estas palabras de Wilde son exactamente aplicables al arte poético y sirven de guía para comprender la unidad de composición y ser del poema. Debería decirse, no que un poema está bien hecho, sino que existe, hasta este extremo:

*Ni un solo pensamiento, oh poetas,
los poemas existen,
nos aguardan!*

(Omar Cáceres, *Iluminación del yo*)

En esa afirmación práctica sobre la condición *sine qua non* para un verdadero poema, reside el vigor de su elemental cualidad. Asimismo en la persona, es esa nota la síntesis y señal de su indivisión homogénea, la continuidad y compenetración de su ser, limitación que mantiene, la forma misma que da permanencia de sentido a la persona. En la obra de arte, la unidad es también la forma misma que da permanencia de sentido. Y a mayor densidad formal, más sugerencia e inagotables posibilidades de comprensión. A mayor densidad de forma o espíritu, mayores posibilidades de riqueza de vida, más inagotable persona, y mayor tendencia creadora. Allí se reconoce el principio de existencia auténtico. Novalis dice que «un poeta tiene que ser tan absolutamente inagotable, como un hombre o una buena sentencia».

Pero no se vaya a entender unidad o forma como la integridad material de la obra o del poema — Venus con o sin brazos —, como no lo es en el hombre la proporción de sus facciones — sino la adecuación de las partes a la idea creadora allí impresa y existente.

La relación entre unidad de la obra y unidad de la persona del poeta allí entregada y confesada, se ve en la forma, con-

cebida para hacer la obra. El fruto estético, la expresión, es ella, conformada en su significado cognoscitivo, según la idiosincrasia vital del artista. De ahí las predilecciones de motivos, etc. Una vid produce sólo gajos de uva, no suele dar naranjas y según el poder de las raíces y la riqueza de la savia es el esplendor de los racimos. Consciente o sin saberlo, como el personaje de Molière que escribía en prosa, la obra le resulta al artista por su inmanencia, revelación del alma oculta y — repetámoslo una vez más — el estilo es el alma. Desde los poemas que los manuales llaman subjetivos, esos sentimentales que exclaman: ¡Estoy triste esta noche!, hasta los de plena pureza poética, los que pueden decir sobre el mar:

*Sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo
verdes de cantidad, eficaces y frías...*

todos, a pesar de célebres y renovados gestos de iconoclasia y objetividad futurista, manifiestan inevitable confesión de la unidad de la persona humana. Las palabras de Rilke y Rimbaud, señaladas hace poco, con ese impulso a enguizarse lo entrañable, no tienen sino esa conducción abismal, esa cogida en lo unitivo que abre puertas a lo insondable, una ventana al cielo o al fuego. La práctica de esos consejos debería ser el resultado pacífico y natural de la experiencia vivida, que da el tono emotivo a la idea creadora y nunca una actitud especialmente cultivada para cogerse y ver. Al fin, la unidad de nuestra substancia no es perfección sino límite del ser. El fruto poético de su connaturalidad de visión debiera ser siempre una expresión espontánea, un desborde de la actividad contemplativa del artista. Las siguientes palabras de Raissa Maritain nos colocan sobre esta línea de pureza creadora:

«El canto, la poesía buscan liberar una experiencia, un conocimiento substancial. Conocimiento — ella busca una expresión; substancial, ella es propiamente inefable, porque no se expresa a la manera de un razonamiento, ni de una exposición didáctica. Nacida en una experiencia vital, ella misma vida, quiere expresarse por signos portadores de vida, y que conducirán al que los recibe a la inefabilidad de la experiencia original. Como en este contacto todas las fuentes de nuestras facultades han sido tocadas, la resonancia también debe ser total. De

ningún modo queremos decir por esto que la obra poética deba ser el espejo de nuestros estados de alma. La relación del poeta con su obra no es tan simple. Es de las fuentes creadoras que estamos hablando. Así, Revérdy pudo escribir... * que «el valor de una obra está en razón del contacto punzante del poeta con su destino», y «que no se trata de emocionar por la exposición más o menos patética de un suceso, si no tan ampliamente, con tanta pureza como pueden hacerlo la tarde, un cielo centelleante, el mar tranquilo, grandioso, trágico, o un gran drama mudo desarrollado por las nubes bajo el sol.»

Juan Ramón Jiménez nos precisa el concepto de espontaneidad al decir que «el arte es sólo eso, lo espontáneo sometido a lo consciente», pero que «la creación no debe forzarse con estímulo ninguno físico o intelectual — café, lugar, lecturas, tabaco, vino, viajes, opio, hora; la necesidad de una disciplina va acomodada cada día a cada día.» De sí mismo dice: «Crítico de mi corazón; cuando yo digo del poema: no lo toques ya más, que así es la rosa — es después de haber tocado el poema hasta la rosa.» — Con esto nos une lo libre y desbordado con la contemplación inherente a la ejecución artística, según las exigencias y extensiones del poema.

La noción de espontaneidad así entendida se nos presenta en pugna con lo que como tal entendería el superrealismo. Con esta primera oposición estamos a las puertas de dicho movimiento, que, en verdad, no tiene umbrales ni dinteles, sólo una brecha para dejar de par en par las hojas del alma en el completo abandono del automatismo psíquico.

Exposición del superrealismo

Transformar el mundo, ha dicho Marx; Cambiar la vida, ha dicho Rimbaud. Estas dos palabras de orden son para nosotros una sola.

ANDRÉ BRETÓN
París, Junio de 1935

«Hay en el hombre toda una zona de sombra, que extiende su imperio nocturno sobre la mayoría de las reacciones de su

Raissa Maritain.

* *Le gant de crin*, París, Plon. Nota de

afectividad como gestiones de su imaginación y con la cual su ser no puede dejar un solo instante de contar y debatirse. La intratable curiosidad del hombre se dirige primero hacia esos misterios tan entrañablemente limítrofes de su conciencia clara, de tal manera, que todo conocimiento que, rehusándoles atención y crédito, los deja deliberadamente a un lado o los descuida por indiferencia, se le antoja, con razón, que traiciona irremediablemente su destino. Así, cuando el espíritu positivista demarcó la investigación metódica fuera de esos obstáculos emotivos, éstos se convirtieron en la propiedad exclusiva de fuerzas emocionales y sentimentales que, incapaces de dominarlas, encontraron ventajoso el divinizarlas.

»Desarrollóse, entonces, esa tendencia desastrosa a adornar con todas las virtudes lo maravilloso y lo insólito, considerados como tales y que se hizo todo lo posible por mantener en ese estado. Complaciéronse con Rimbaud, en tener por sagrado el desorden de su espíritu, pero no tenían, como él, la lucidez de confesárselo crudamente y el valor de retirarse de un juego tan baldío. Sin duda, es ya tiempo de acabar con ese hedonismo intelectual. Seguramente, tiene el misterio muchas cuentas que rendir y muchas confesiones que hacer; pero no son los que le halagan y adoptan ante él una actitud estática quienes las obtendrán, pues, también aquí, el cielo pertenece a los violentos.

»Otros, es cierto, se muestran menos inclinados a contentarse con un goce tan fútil como es conceder a lo desconocido una cierta transcendencia en relación con las modalidades discursivas del pensamiento, y pretenden rebasar éstas para entrar a pie llano en lo ininteligible por una verdadera *mutación brusca*, ruptura radical en la continuidad del desenvolvimiento intelectual.»*

«El mundo de sombras nuevas conocido bajo el nombre de *superrealismo*», a nuestro ver, queda situado allí en esa actitud abismal de rebelión contra la condición humana en sus tradicionales posibilidades de conducir la vida y mirar el universo con la razón, yendo animado por la más intransigente búsqueda

* Roger Caillois, *El mito y el hombre*. Continuación del capítulo final.

da de una verdad del hombre, de tal manera que «el problema de la acción social no es sino una de las formas de un problema más general que el surrealismo se ha puesto un deber de solventar y que es *el de la expresión humana bajo todas sus formas.*» (Segundo manifiesto.)

¿Qué es este movimiento? Desde luego no es una simple escuela literaria, como se entiende en los manuales; para concretarlo hacia afuera de sus problemáticas es, como decía Tristán Tzara sobre el movimiento Dada, «una intensa fórmula de vivir», con la seria diferencia que Dada ha quedado entre las páginas de las historias literarias de vanguardia y sirvió hasta cierto punto como higiene espectacular de las letras; la existencia del surrealismo continúa y sus hombres son aquellos dispuestos cada mañana a lanzarse de una ventana, en las palabras de Benjamín Peret. En unos, la euforia sirvió para desperdiciar el alma hasta en sus primeras raíces y en estos otros se les hace aflorar con todas sus venas por procedimientos de rango mágico.

Se puede hacer coincidir ambos movimientos en las notas sobre el espíritu que llevaba Dada, apuntadas por Jacques Rivière en 1920, tiempos de la transfiguración de Dada, las cuales pueden envolver las tentativas surrealistas: «Aprender el ser antes que haya cedido a la fiscalización; captarlo en su incoherencia primitiva, antes que la idea de contradicción haya aparecido y le haya impulsado a seducirse, a construirse, substituir a su unidad lógica, fuertemente adquirida, su unidad absurda, única, original.»

Pero la originalidad del surrealismo se nos aparece ya en la definición pronunciada por el maestro, André Bretón, en la página 46 de su primer manifiesto:

«Surrealismo: Automatismo psíquico puro mediante el cual nos proponemos expresar, ya verbalmente, ya por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en la ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.

»El surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta él, en la omnipotencia del sueño y en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a derribar definitivamente todos los otros

mecanismos psíquicos y substituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.»

En seguida viene la siguiente lista de auténticos superrealistas, algunos de los cuales han desaparecido y otros han sido expulsados de las filas. Estos eran del año 24: los señores Aragón, Barón, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morisse, Naville, Noll, Peret, Picón, Soupalt, Vitrac. Mirando al pasado se consideran superrealistas, entre otros, a Rimbaud «por la práctica de la vida y demás», a Baudelaire por la moral, a Sade por el sadismo, a Swift por la perversidad, a Chateaubriand por el exotismo, a Víctor Hugo cuando él no está idiota y a varios como Jarry por el ajénjo.

Completemos la comprensión de lo que es este movimiento con otros documentos.

El superrealismo que es un instrumento de conocimiento y por lo mismo un instrumento de conquista tanto como de defensa, lucha por sacar a luz la conciencia profunda del hombre, por reducir las diferencias que existen entre los hombres. Paul Eluard. (*Diccionario abreviado del superrealismo.*)

Nacido del «colosal aborto» del sistema hegeliano, el superrealismo no tiende a ninguna otra cosa que al límite en que cesan de percibirse las contradicciones. Del mismo modo que la idea de amor tiende a crear un ser, que la idea de revolución tiende a hacer llegar el día de esta revolución, y de no ser así esas ideas perderían todo sentido, recordamos que la idea de superrealismo tiende simplemente a la recuperación total de nuestra fuerza psíquica por un medio que no es otro que el descendimiento vertiginoso en nosotros mismos, la iluminación sistemática de los lugares ocultos y el obscurecimiento progresivo de los otros lugares, el perpetuo paseo en plena zona prohibida y que su actividad no tiene ninguna oportunidad seria de acabarse en tanto que el hombre pueda distinguir un animal de una llama o de una piedra. (*Prière de inserer* al segundo manifiesto, firmado por Alexandre, Aragón, Bunuel, Char, Crevel, Dali, Eluard, Ernst, Malkine, Péret, Sadoul, Tanguy, Thirion, Unik, Valentín.)

El superrealismo, en sentido amplio, representa la más reciente tentativa para romper con las cosas que son y para substituir las por otras, en plena actividad, en plena gestación, cuyos

contornos movibles se inscriben en filigrana al fondo del ser... Jamás en Francia una escuela de poetas había confundido de tal manera, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser. (Del diccionario citado.)

Pido que tengan la bondad de observar que las búsquedas superrealistas presentan una notable analogía de finalidad con las búsquedas alquimistas. La piedra filosofal no es otra cosa que lo que debía permitir a la imaginación del hombre desquitarse brillantemente con todo — y henos aquí de nuevo, después de siglos de domesticación del espíritu y de loca imaginación, intentando liberar definitivamente esta imaginación «por el largo, inmenso, razonado desquiciamiento de todos los sentidos». Breton (Del segundo manifiesto).

Ahora, el maestro mágico nos dice en que consiste el método del automatismo psíquico.

Haga que le traigan con qué escribir: después de haberse establecido en un lugar, lo más favorablemente posible para la concentración de su espíritu sobre sí mismo. Colóquese en el estado más pasivo o receptivo que pueda. Haga abstracción de su genio, de su talento y del de todos los demás. Diga que la literatura es uno de los caminos más tristes que conducen a todo. Escriba rápidamente sin tema preconcebido, lo suficientemente rápido como para no retener y no ser tentado de releerse. La primera frase vendrá enteramente sola, tan cierto es que a cada instante hay una frase extraña a nuestro pensamiento consciente que no exige sino exteriorizarse.

Es bastante difícil pronunciarse sobre el caso de la frase siguiente: ella participa, sin duda, a la vez de nuestra actividad consciente y de la otra, si admitimos que el hecho de haber escrito la primera trae consigo un mínimum de percepción.

Poco debe importarle, por lo demás; en eso precisamente reside, por lo general, el interés del juego *superrealista*. Lo cierto es que la puntuación se opone, sin duda, a la continuidad absoluta del flujo que nos ocupa, aunque ella parezca tan necesaria como la distribución de nudos sobre una cuerda vibrante. Continúe hasta que le plazca. Confíe en el carácter inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza establecerse por poco que haya cometido una falta: una falta, puede decirse de inatención, rompa sin vacilar con una línea demasiado clara. A con-

tinuación de la palabra cuyo origen nos parece sospechoso, coloque una letra cualquiera, la letra l por ejemplo, siempre la letra l y traiga lo arbitrario imponiendo esa letra por inicial a la palabra siguiente. Breton. (En el primer manifiesto.)

Estamos situados en los linderos que separan la libertad de sí misma. Ahora se nos dice la importancia del método y la singular esperanza superrealista.

Por el llamamiento al automatismo bajo todas sus formas y a ninguna otra se puede esperar resolver, fuera del plan económico, todas las antinomias que, habiendo pre-existido a la forma de régimen social bajo la cual vivimos, amenazan no desaparecer con ella. Estas antinomias exigen que uno se dedique a resolverlas, porque se resienten cruelmente, como si implicaran también una servidumbre, pero más profunda, más definitiva que la servidumbre temporal y que este sufrimiento, más que el otro, no encuentre al hombre resignado. Estas antinomias son las de la vigilia y de la locura, de lo objetivo y de lo subjetivo, de la percepción y de la representación, del pasado y del futuro, del sentido colectivo y del amor, de la vida y de la muerte. Breton (Límites, más no fronteras del superrealismo. L. N. R. F., Febrero, 1937.)

Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente. En vano se buscaría en la actividad superrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto. Bretón. (Segundo manifiesto.)

Yo creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si así puede decirse. Es a su conquista que voy, seguro de no alcanzarla, pero tan descuidado de mi muerte como para no estimar un poco los gozos de una tal posesión. (A. B. Primer manifiesto.)

Durante años he confiado en el caudal torrencial de la escritura automática para la limpieza definitiva de la caballeriza

literaria. En este aspecto, la voluntad de abrir cuán grandes son las compuertas será sin duda alguna la idea generatriz del superrealismo. A. B. (Diccionario citado.)

El automatismo psíquico no ha constituido jamás para el superrealismo un fin en sí: pretender lo contrario es hacer acto de mala fe... (El desarrollo de la actividad natural del superrealismo) continuará tendiendo a la resolución de viejas antinomias: acción y sueño, necesidad lógica y necesidad natural, objetividad y subjetividad, etc.

No me cansaré de repetir que sólo el automatismo es dispensador de los elementos sobre los cuales el trabajo secundario de amalgama emocional y de paso del inconsciente al preconsciente puede válidamente ejercerse. (Posición política del superrealismo.)

Veamos lo que piensan de la poesía estos hombres de la mutación brusca y del ardiente inconformismo con todo lo que existe.

Quien dice expresión, dice, para comenzar, lenguaje. No es necesario, pues, asombrarse de ver al superrealismo situarse en primer lugar casi exclusivamente sobre el plano del lenguaje y, no ya como el regreso de cualquier incursión, volver a él como por el gusto de conducirse en país conquistado. (Segundo manifiesto.)

El lenguaje se ha dado al hombre para que haga de él un uso superrealista. (Primer manifiesto.)

El vicio llamado superrealismo es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen, por ella misma y por todo lo que ésta lleva al dominio de la representación: perturbaciones imprevisibles y metamorfosis. Ya que toda imagen, a cada embate, conduce a una revisión de todo el universo. Luis Aragón. (El *Campesino de París*.)

La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos rea-

lidades más o menos alejadas. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades acercadas, la imagen será más fuerte y tendrá más potencia emotiva y realidad práctica. (Pedro Reverdy. *Nord - Surd*, 1918, citado por Bretón en su primer manifiesto.)

Estamos obligados, pues, a admitir que los dos términos de la imagen no son deducidos el uno del otro por el espíritu en vista de la chispa por producirse, que ellos son los productos simultáneos de la actividad que yo llamo superrealista; la razón se limita a constatar y a despreciar el fenómeno luminoso. A. B. (Primer manifiesto.)

La imagen superrealista más fuerte es la que presenta el grado de arbitrariedad más elevado, la que pone más tiempo para traducirse al lenguaje práctico; sea que ella contenga una dosis enorme de contradicción aparente, sea que uno de sus términos esté curiosamente escondido, sea que presentándose brillante, parezca desatarse débilmente (que ella cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea que saque de si misma una justificación formal irrisoria, sea que esté en el orden alucinatorio, sea que dé con mucha naturalidad a lo abstracto la máscara de lo concreto, al revés, sea que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea que provoque la risa. A. B. (Diccionario citado.)

La poesía es lo real absoluto. Novalis. (Dic. citado).

Así como todos los hombres son semejantes por su forma exterior (y con la misma variedad infinita), ellos son semejantes por el Genio poético. Blake, (Dicc. citado.)

La poesía no pondrá ritmo a la acción; se le adelantará. Rimbaud. (Dicc. citado.)

La poesía no se hará carne y sangre sino desde el momento en que ella será recíproca. Esta reciprocidad está íntegramente en función de la igualdad de la felicidad entre los hombres. Y la igualdad en la felicidad llevaría a ésta a una altura de la cual nosotros no podemos aún tener sino débiles nocio-

nes. Esta felicidad no es imposible. Pablo Eluard. (Dicc. citado.)

El poeta del futuro superará la idea deprimente del divorcio irreparable de la acción y del sueño. . . En el proceso inmemorial intentado por el conocimiento racional en contra del conocimiento intuitivo, le corresponderá producir la pieza capital que pondrá fin al debate. Entonces, la operación poética será efectuada a la luz del día. A. Breton. (Dicc. citado.)

La poesía, no dependiendo ya de preocupaciones estéticas o metafísicas, aparece más y más como el grado más alto de comprensión del yo y del sí (*moi - soi*), hecho accesible por el puente que mantiene nuestras noches al día, puente echado entre lo inconsciente y lo consciente por el surrealismo. Wolfgang Paalen. (Dicc. citado.)

La belleza será convulsiva o no será. . . La belleza convulsiva será erótica — oculta, explotante — fija, mágico - circunstancial o no será. A. B. (Dicc. citado.)

El hombre propone y dispone. No depende sino de él el pertenecerse por entero, es decir, en mantener en estado anárquico la banda cada vez más temible de sus deseos. La poesía se lo enseña. Ella lleva consigo la compensación perfecta de las miserias que sufrimos. Puede ser una ordenadora, también, siempre que bajo el golpe de una decepción menos íntima se procure tomarla a lo trágico. ¡Viene el tiempo en que ella decreta el fin del dinero y parte solo el pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas y *movimientos* en los cuales no habrías esperado tomar parte. ¡Adios las selecciones absurdas, los sueños de abismo, las rivalidades, las prolongadas paciencias, la fuga de las estaciones, el orden artificial de las ideas, la trampa del peligro, el tiempo para todo! Hay que darse tan sólo el trabajo de practicar la poesía. ¿No nos corresponde acaso a nosotros, que ya la vivimos, el intentar que prevalezca lo que consideramos nuestro más amplio saber?

No importa que haya alguna desproporción entre esta defensa y la ilustración que la seguirá. Se trataba de remontar a las fuentes de la imaginación poética y, lo que es más que eso,

el mantenerse en ellas. Es lo que pretendo haber hecho. Hay que tomar demasiado sobre sí para querer establecerse en esas regiones alejadas en que todo tiene el aire de pasarse tan mal, con mayor razón para querer conducir allí a alguien. Además, jamás estamos seguros de estar enteramente allí. Uno está tan dispuesto a disgustarse como a detenerse en otra parte. A. B. (Primer manifiesto.)

Aunque tenga que recordar solamente que los dones más preciosos del espíritu no resisten a la pérdida de una partícula de honor, no haré sino afirmar mi confianza indestructible en el principio de una actividad (la poética) que jamás me ha decepcionado, que me parece valer más generosamente, más absolutamente, más locamente que nunca cuando uno se consagra a ella y esto porque sólo ella es dispensadora aunque a largos intervalos, de los transfigurantes rayos de una gracia que persisto en oponer, bajo todos los aspectos, a la gracia divina. (Prefacio de Breton a la segunda edición del manifiesto primero.)

Estado de la experiencia superrealista

Para entrar a una breve aclaración de este fenómeno espiritual, incluiremos dos notas críticas de Roland de Reneville sobre la filiación política del movimiento. Sabido es este aspecto que implica la adopción de las doctrinas del materialismo histórico, junto a la creencia en los principios psico-analíticos, declaración repetida por Breton en sus diversos artículos como puntos de partida *invariables*. (Véase límites, más no fronteras del superrealismo, L. N. R. F., Febrero, 1937. Documentación posterior no nos ha sido posible obtener.)

— La insistencia que los promotores del superrealismo aportan en nuestros días para sostener que fuera de la psicoanálisis y del marxismo, no hay puerta abierta a las regiones del espíritu, amenaza obligar al observador a concluir que el gusto por lo maravilloso y el sentido de la revolución, de los cuales el movimiento superrealista hizo sus bases de partida, han encontrado la resolución en esas dos doctrinas, que tuvieron nacimiento fuera de él, que se desarrollaron sin su noticia, y alcanzaron los objetivos que él mismo no hizo sino vislumbrar.

La atención y estima que acordamos al superrealismo no puede continuar sino a condición de que el superrealismo no sea nada. Ciertamente, el superrealismo, en la medida en que se funde con la poesía, no puede, al mismo tiempo, sino integrar las doctrinas que marcan un progreso en la vía del conocimiento, pero no debe dejarse entablar por su pretensión de fijar, de una vez por todas, la evolución humana en un punto más allá del cual esas doctrinas se revelan incapaces de proseguir sus pasos (N. R. F., Tomo XIV).

— La poesía, constituyendo por esencia una aproximación a lo que los filósofos llaman la realidad absoluta, he creído deber, estos últimos años, a propósito de la derivación de la actividad superrealista en actividad política, formular una duda sobre las posibilidades de colocar la experiencia poética al servicio de una realidad relativa, sea ella la revolución social del momento. Me parece que por muy emocionante y grandiosa que ella fuese, esta revolución no podría sino permanecer al lado de la idea pura de revolución, cuya realidad se confunde con la de la poesía. Y yo veía de antemano a los poetas perpetuamente rechazados en la oposición extremista, cada vez que ellos intentaban hacer coincidir el estado de su pensamiento con el de la humanidad, ante la cual tienen la tarea de profetizar los pasos más bien que seguirlos. (L. N. R. F., t. XLIII, 1933.)

Desvirtuación del destino poético

Con facilidad habíamos reparado en el daño inferido por las escuelas al subordinar lo artístico a un interés humano, y temíamos, no sólo por la obra misma, sino por la persona del artista, al poner éste en la vía del arte, no ya un ideal de sus posibilidades creadoras, sino la esperanza de su progreso espiritual, por el desvelamiento dado en la experiencia de la poesía. La actitud de sumersión en la propia tenía una explicación valiosa: el arte, confesión de la unidad personal del hombre. Esta es la verdad en que reposa la relación más íntima entre el hombre y la obra de arte, entre el poeta y sus versos. Podemos añadir que en la fidelidad del artista a su virtud infalible, el sello de su integridad se grava con maravillosa exactitud, a causa de que las reglas del arte no tienen otro origen que el vínculo del poeta

con su idea factiva, o connaturalidad de su ser con su talento expresivo. Esta es la única posibilidad de conciliar lo que debe ser parte del hombre en la expresión poética, con lo que siendo tal, daña y desfigura la idea, constituyendo una falsedad y germen de lo falible en su raíz más oculta.

Frente a la exposición directa del superrealismo presentada, entre un enjambre de problemas constatamos una proyección ilusoria de esa verdad, pues, el poeta toma la expresión de sus deseos por la de la realidad profunda y cree ver anuncio de su ser perfectible en la sorpresa traída por la imagen. Es evidente que — sin otra luz objetiva y siendo la poesía un valor absoluto, totalmente ligado a lo íntimo y hondo de la persona en el fenómeno de la expresión — el poeta recoja esa imagen como conocimiento de su perfección recóndita, un resplandor de sus posibilidades ilimitadas, y entonces, se puede esperar cambiar el mundo y la vida, sobre todo, cuando la psicoanálisis abre zonas tan insospechadas, que son las que desfiguran nuestras mejores intenciones, y cuando se cree en un poder activo de la materia, como en la dialéctica marxista, poder que en manos del poeta superrealista convierte a las palabras en elementos de magia.

Se podría desarrollar toda una teoría sobre el desvío de mirada que el poeta padece ante la poesía, a causa — y no por culpa — de la efectiva atadura: expresión — unidad de la persona — poesía. Se podría llegar en ese desarrollo hasta la sed y urgencia de libertad que el alma del artista requiere para afirmarse como persona y como creador. Nos alejaríamos de nuestros términos. La causa de falibilidad en la obra de arte es tangible aquí en cierta superchería del espejo poético, la cual no es debida al reflejo, sino a la doctrina que alienta la rara esperanza, y al corazón débil del hombre poeta. El análisis de esa flaqueza lo encontraríamos glosado en las transmutaciones del orgullo humano, en la soberbia del dioscecillo de los versos. Desembocaríamos en otro plano.

Lo que nos restaría por dilucidar sería lo efectivo del desquiciamiento de la virtud infalible. A ojos ligeros parecería una arbitrariedad; especialmente es vista así, por el hecho de que la moral del hombre de versos no tiene nada que ver en el resultado ni menos en el modo de proceder de su arte, bastando que sea fiel a su virtud — aserto que aunque tenga el prestigio

de ser afirmado por escolásticos antiguos, no lo creemos en su validez absoluta, dentro del mismo orden estético. Aparte de ese orden, si el artista es independiente y autónomo como tal, en cuanto hombre no tiene derecho de proporcionar medios dañinos para sus prójimos, ni para sí mismo. Desentenderse de esta realidad es colocar la creación del poeta por encima del amor mismo. Recordemos con Dostoiewski: «Lo que ante el alma es vergonzoso aparece ante el mundo como bello.»

En el orden estético, una actitud contraria a los fines de esa independencia de lo artístico termina por acumular su propia destrucción, si no se tiene la honradez y valentía de renunciar a la poesía, en vista de que lo pedido no alcanza su cumplimiento. Enplear todos los medios, hasta el desordenado desarreglo de los sentidos para ver, no da ninguna garantía de mayor videncia, porque el hombre sólo no tiene medios para evitar que al ver el ser a través de sí mismo, no esté convirtiendo en cualidades de la realidad lo que es personal indigencia de ser, sin mayor substancia que la propia sublimación. Entonces, no es la obra por realizar quien transparentará el ser; la ruptura de nuestra propia persona, soportando un peso infinito, es quien lo dejará entrever. Este engañoso sacrificio no conquista la realidad absoluta en cuanto expresión pura de arte, sino en cuanto forma de muerte. Lo que lleva desintegración entrega belleza en lengua de serpiente. Participar del mismo mal no es inmunidad sino *complacencia maquiavélica*. El sacrificio fundamental no está ahí.

Podrá, sin embargo, subsistir el poder creador, aunque la virtud proceda ya sin forma dirigida, aunque no se organicen cuerpos poéticos y se nos den hacinamientos imaginales, ricos en deslumbre y sentido. Entonces, desembocaríamos en otro problema y es el de elegir entre obra acabada, o sea, forma con todo un sentido de más allá de las «antinomias», lo suficientemente sensible para contener y darse, y chispazos centelleantes, o sea, intuición pura, sin sosiego de existencia, sin cuerpo armado que valga como tal. Pero esto ya no es arte, aunque sea genial videncia. El más puro fuego necesita el cuerpo de su llama.* La angustia del arte puro se distiende entre estas dos situaciones.

* El más puro fuego necesita una prisión de llamas para vivir. Zlatko Brincic. Heroica.

Mientras persista el deseo de romper con la condición natural del hombre, no puede haber función auténtica de la virtud constructora, aunque ésta va dirigida no ya a la forma en cuanto proclividad — que necesariamente es módulo abstractivo de la inteligencia — sino a su sentido o manifestación de realidad profunda, que no es cogida sino en contemplación, ya sea la del vidente o la del que goza la obra hecha, y no puede ser cogida al hacerse la obra, porque entonces, la proclividad de la idea pierde su urgencia, se le resta dinamismo, se la hace éxtática, si así pudiera decirse, y para que no pierda integridad en su poder de revelación, se le niega la siempre dolorosa restricción del orden en la materia, sin el cual no adquiere verdadera y eficaz existencia; se la entrega en un mínimo tan escaso de signos que no son los exigidos por su propia virtualidad, sino por la ilusión del poeta, para quien, en último término, es su propia perfección la que cree abstraer en su inmersión. Al hacer la obra hay que olvidarse de lo que se quiere decir para sólo ver como hay que decirlo; esto parecería un ridículo academismo, pero, en su pureza, no es nada menos que la afirmación de la objetividad necesaria y privativa para obrar con propiedad y respeto por la poesía, con toda esa conciencia inocente que sabe cuánto de luz hay que perder a fin de que la materia de las palabras se alce al espíritu, y abandone su habitual sonido de diaria moneda, y adquiera un mínimo siquiera de voces de otra economía, más de acuerdo con nuestra necesidad de secretos incommunicables... inconfesables... no por pudor, sino por asombro, por superación de nuestros propios sueños.

Eficacia de la poesía

Se nos podría dejar en banda considerando que el superrealismo no persigue finalidad artística ninguna, como se puede inferir de la exposición presentada. Esto sería muy ejemplar y plausible a primera vista, mas, ya hemos visto en los documentos citados, cuán subordinada está la creación a móviles superiores al estético, y aunque se alegue que el arte no puede limitarse a lo bello ante la premura de ciertos problemas, no podemos esperar del arte otra cosa que signos y símbolos, a veces muy ungidos por la hermosura. Esto lo sabe el superrea-

lismo muy bien y por eso espera la creación de un mito salvador, que revele las fuentes de nuestra liberación al ponerse en contacto con la estructura real del pensamiento, a través del automatismo. Trabaja y atisba en el arte poético muy particularmente, extorsiona la poesía y cree... en lo que vendrá de ese atracamiento a la fuerza del ser en su pureza prinitiva, para llegar a la definitiva conciliación que nos entregue la libertad absoluta, un escape por la poesía, modificación de nuestra existencia terrestre. Lo tremendo es, que los símbolos y las figuras del arte representan un resplandor de mayor o menor belleza, según la cantidad de espíritu y penetración en la realidad de hondura, llegando a constituir una forma más o menos aprehendida en el magín del poeta; a veces, esas formas desentrañadas poseen la estirpe de una profecía, pero es significativo constatar que el mundo no ha cambiado; ni la vida se transformó en ninguna cultura por las obras propiamente artísticas, éstas hicieron sintomáticos los asuntos que se gestaban y eran los problemas del momento o los que se avecinaban; llevaron a la agudeza más sensible los dolores que la vida hacía injustos; aun más, las obras de arte han sido y serán siempre el testimonio elocuente de la pregunta apremiante del hombre sobre su verdadero destino; pero no nos han dado poder para dirigir ni modificar un ápice nuestra condición humana. Sería sorprendente una investigación histórica que hiciera palpar esta afirmación, para consolidar la manoseada tesis de que el arte es inútil, actividad sin fin, puesto que lo tiene en sí mismo como Kant decía, sin que le vayamos a dar a la palabra inútil un contenido pragmático. No nos transforma, nos hace gozar y vislumbrar una verdad más cierta y sana de esperanza por sobre el cotidiano, y esto es su alegría, finalidad más halagüeña que las ventajas de la ciencia o de la metafísica, porque refieren un respunte de nuestras más caras y perentorias apetencias. Sin embargo, son la filosofía y la ciencia quienes han hecho una parte de la historia, sin cambiar por cierto nuestra condición humana, más dirigiéndola, en un sentido o en otro. La poesía puede purificar el alma, pero no tiene poder para evitar la vuelta del contagio. De lo contrario sería nuestra religión y culto. Un arte podría tener alguna influencia radical — suponiendo el caso de una creación comparable a los evangelios — en tanto estableciese unidad entre el hombre y el mundo y en

el hombre consigo mismo. Todo lo cual no es fruto del arte propiamente tal. El caso del arte contemporáneo y del superrealismo en particular nos revela todo lo contrario de esa conflagración de lo uno. Una ilustración con vidas y obras de estos incitantes hombres, mejor de los desaparecidos, sería noticia esclarecida de la degradación humana que puede traer el estilo de existencia superrealista, a la vez que palparíamos allí, cómo la rebelión orgullosa de nuestra naturaleza trae como efecto ineludible la caída en todos los burguesismos, verdaderos y falsos, que se despreciaron bajo anhelos — ciertos y sinceros — de suprema liberación.

Para hacer válidas estas afirmaciones precisaríamos exponer una concepción del hombre en todas sus posibilidades y en su gran debilidad, para cuya miseria no necesitaríamos casi invocar el dogma del pecado original. Pero como las raíces del orgullo son turgentes, se desembocaría inevitablemente en una situación de fe. El superrealismo posee su fe, y en el hombre, como se perfila desde las iniciales palabras de su manifiesto primero. En esa imagen que esbozaríamos para nuestro objeto, de la condición humana, señalaríamos el valor de esa creencia confabulada en la superación de las percepciones ante una confrontación de las posibilidades dejadas por el psicoanálisis, sus frutos de inmersión, su vacilante actitud para tocar una verdad del hombre que no sea siempre una herida de amor verdadero, impotente por su llaga, para proteger la carne, y menos para lanzar una sublimación sin desgarramientos de alguna raigambre salvadora. «Esta llave es la caridad», dijo Rimbaud. Tal vez, esto lo saben los superrealistas, pero quien osará de ellos creerlo, si a la palabra amor la tienen reducida al «sentido» estricto y amenazador de adhesión total a un ser humano, fundada sobre el reconocimiento imperioso de la verdad, de nuestra verdad — en un alma y en un cuerpo — que son el alma y el cuerpo de ese ser». Mucha verdad cabe en esa restricción, mas deja el amor tan cerrado, que se vuelve sobre el mismo amante.

Es casi sin validez seguir tratando, a estos hombres de la futura realidad, pues juegan y actúan al margen de todo, y hasta contra ellos mismos, en un esfuerzo en el que se confunde el espíritu con la sensualidad del alma. . . . Se trata por ahora de un germin virulento, desintegrante, acopio de desesperación,

virtud superrealista por excelencia. Es bueno creer, pero hay que creer con sabiduría y ésta no nace del «inconformismo absoluto», sino de cierta paciencia inmortal, de cierto sacrificio de sí que es más bien misericordia.

Ruptura de la unidad

El hecho y la intención sistemática de eludir totalmente cualquiera intervención de la razón vigilante en el acto creador, por la escritura automática, es el medio más adecuado para incubar un proceso de ruptura en nuestra unidad de persona. No negamos a ojos cerrados que abra posibilidades para separar los obstáculos de la conciencia, los cuales nos ponen tiempo y medida, categorías y conceptos, contrarios a la pureza original que se quiere poseer en la inmersión poética hasta la honda realidad; pero sucede que el poeta no es el místico, y la espontaneidad de visión no es lo mismo que *actitud* espontánea, y entre ver y hacer, queda expresión. Si ver es comunicar, la entrega del verbo se hace con tiempo y distancias, silencios y blancos, mientras mueva la proclividad de hacer poemas. Por el lado de la persona operante o paciente, en ese esfuerzo de inatención, de ausentismo total, en ese vicio de fugas intencionales, aunque logre «el derramamiento del sueño en la vida real» aspirado por Nerval, aunque llegue por ese medio a ser «el hombre enteramente consciente que se llama el vidente», en las palabras de Novalis, sólo consigue agudizar una antinomia irrevocable, la de espíritu y alma, involucrando la de vida y muerte, contradicción consigo mismo. Esto porque naturaleza no es espíritu. Esto, porque espíritu vidente no afirma el propio ser, sólo lo enriquece con conocimiento, y la perfección de la persona estriba en su unificación consigo mismo, y no en el bagaje de verdad, ni en la densidad del conocimiento. En la vía mística, con la cual tan abusivamente se compara la experiencia del poeta, la perfección no está en el conocimiento de Dios. Elló es una consecuencia. En esta vía es engaño grave y contrario al sentido de esa vida el desear y provocar la visión.

Tomando el arte en lo que es, el superrealismo no tiene nada que ver con el arte. Los fárragos de imágenes que no conducen a ningún acabamiento, dejan caos y caos. La luz del hom-

bre no brilla en las tinieblas. «La actividad del inconsciente no es bella ni fea de por sí, por la muy simple razón de que es pura naturaleza. Ninguna obra de arte puede ser una estricta reproducción de la naturaleza exterior que no conocemos directamente y, aunque pudiera serlo, no por cumplir esa sola condición sería bella. La naturaleza psíquica, que pretenden los surrealistas trasvasijar en toda su pureza, sin conseguirlo, puede ser la materia prima del arte, pero ésta sólo se consigue cuando a la experiencia poética se le ha impuesto una forma. Si queremos cantar el irracional fenómeno que es a veces nuestro ser más puro, a la corriente irracional, debemos darle la forma y el problema expresivo reside justamente en hacer que el suceso fugitivo y complejo se contenga en los límites que le damos, sin perder su virtud». El poeta Luis Oyarzún nos extiende el hilo puro de la forma en estas palabras, y, naturalmente, nos deja con todo el numen de las armonías, porque el sistema se queda siempre extraestético, y en sí mismo contrario a las exigencias inherentes a la creación de tipo artístico, en una posición frente a ese mundo de formas dirigidas, tan típico como ajeno a la vocación creadora. Las palabras de Jung que vamos a transcribir nos ponen en esa ruta; y nos muestran en la complacencia allí señalada, el comienzo de una perdición irreparable para el artista y el hombre; por ende el desquiciamiento de su noble virtud infalible, que nos importa bien poco si lo que se quebranta es el hombre, porque es blasfemia aquella afirmación de Ortega y Gasset: «El poeta empieza donde el hombre acaba», porque es engañosa la vieja sentencia de Horacio: «todo le está permitido al poeta». Mientras más verdaderamente hombre, más poeta. Si hay mundo hay poesía. Si se aleja lo humano, el mundo se hace yermo y la poesía no tiene voz viril, sus ojos se cargan de sueño. ... Lo cierto es que «donde entra la guerra, sale la poesía.» Y lo que contemplamos es esa lucha de los bandos del espíritu en el corazón del poeta.

Jung dice:

«La desfiguración de la belleza y del sentido por la grotesca objetividad o por una irrealidad igualmente grotesca, es, en los enfermos, una manifestación secundaria de la destrucción de su personalidad, mientras que en los artistas ya es un propósito creador. Más aún, para vivir y soportar la expresión de la destrucción de su personalidad en su creación artística, el ar-

tista moderno encuentra justamente en la destrucción la unidad de su persona artística. La satánica inversión de lo que tiene sentido en lo absurdo, de la belleza en la fealdad, la semejanza casi dolorosa de lo insensato con lo que tiene sentido, y la en verdad excitante belleza de lo horrible, son expresiones de un acto creador que no había experimentado todavía en tal escala la historia del espíritu.»*

Evaluación del arte

Ya sabemos cómo el arte es siempre confesión de la unidad de la persona, por mísera que sea; si ella es una substancia en sí, lo que quiere decir, una realidad constante que mantiene la persona en su ser y la define y le da estilo y sello, — su existencia misma sufre y padece privaciones en su acción definidora, si la vida del individuo con toda su libertad no le es fiel y se desquicia y desdobra, si da al César lo que es de Dios, y a Dios lo que es del César. El arte que proyecta imaginalmente aquella esencia, también expresa su herida cuando se la somete a un desquiciamiento. El poeta que ama verse en el espejo de sus palabras ordenadas por una forma, si no es humilde y está bajo las influencias de todos los que anuncian su porvenir de hombre en la poesía, como es el caso del superrealismo, se sirve de la tierna doncella para vivir junto a su costado toda la evasión posible, porque en el acto creador — incitado con la conciencia de las nuevas sombras — es donde se vive más plenamente el olvido de los propios límites terrestres, en el goce y plenitud de la libertad dispensada y ejercitada en ese acto, que una vez consumado, ofrece en el espejo construido el misterio de la persona. Poco importa, entonces, los medios para identificarse más y más con la palabra mágica y reveladora, desde el haschich hasta el automatismo psíquico, con su irrupción maravillosa de imágenes cada vez más y más cerca de nosotros...

Convertida la poesía en esa especie de animal sagrado, grávidas las palabras de tanto sortilegio, se espera encontrar, naturalmente allí, la solución de los problemas todos de la vida. Si la propia verdad no aparece en la misma cosa poética, ni en el

* Jung, *La realidad del alma*, pág. 142.

acto creador, persiste en la extraña esperanza, tal vez, el mecanismo real del pensamiento. A la hora que lo tocásemos caeríamos muertos y fulminados, porque nos habríamos salido de nosotros mismos...

Pero no podemos seguir, se llega a un punto de alucinante creencia, y sólo la experiencia y el suicidio pueden darnos una franca respuesta a todo lo que hemos venido insinuando. La poesía solía alimentar nuestro espíritu, pero no nos ha dado el alimento esencial; de lo contrario, más de alguna cultura se habría eternizado. La salvación no está en la poesía y de esto no tiene la culpa el demonio, el cual no participa en toda creación como quiere André Gide. Si es cierto que la belleza es una lucha entre Dios y Satán cuyo campo de batalla es el corazón del hombre, aunque esta verdad venga con el testimonio de Dostoiewski, también es cierto que esa belleza puede no ser guerra, ni realidad terrible. Siempre hay la posibilidad de que las cosas sean de otro modo, sobre todo cuando nos acercamos a la naturaleza de las cosas.

Vamos a contar, finalmente, un momento de la singular novela de Gertrudis von Le Fort, *El velo de Verónica*.

El poeta Enzo, postrado en cama conversa con Verónica. La joven le dice:

«Pero tú también puedes volar, Enzo. En tu poema, nos has sobrepasado a todos al tomar tu vuelo...

»Sí, repuso él, pero yo he volado como poeta, y esto es cosa muy diversa. He amado como poeta, también, esto es otra cosa. Voy a confiarte un gran secreto, «espejito»: *el arte es de segundo orden*. Los hombres, en verdad, no lo creen, adoran el arte y algunas veces también al artista, aunque ellos no saben en el fondo nada de él; porque el artista no es una figura de contornos bien determinados. El artista es un encantador que puede transformarse en todo lo que él quiere y a veces también en lo que él no quiere; pero, entonces, ya no tiene el medio de deshechizarse. Y es porque entre los hombres, el artista es el que puede más difícilmente evadirse o aún constituir una personalidad, puesto que el arte no cesa de presentarle una semejanza de evasión, una semejanza de personalidad. ¿No es un milagro que al fin él no crea ni aún en su propio yo? ¿Qué el se engañe sobre sí mismo y engañe a los demás? Son éstas, grandes confesiones, espejito, ¿lo comprendes?...

B I B L I O G R A F I A

- ANGUITA, Eduardo y TEITELBOIM, Volodia: *Antología de poesía chilena nueva*. (Incluye declaraciones estéticas de los poetas) Z - Z, Santiago, 1935.
- ARISTÓTELES: *De l'art poetique*. Alcan, 1899. París.
- BERGSON, Henry: *La risa*. Tor. Buenos Aires, 1940.
- BERDIAEFF, Nicolás: *Cinc meditations sur l'existence*. París, Fernand Aubier, 1936.
- BERDIAEFF, Nicolás: *Persona humana y marxismo*. (En *El comunismo y los cristianos*). Buenos Aires, L. Hachette, 1938.
- BAUDELAIRE, Charles: *L'art romantique*. París, E. Calmann - Lévy.
- BRETÓN, André: *Manifeste du surréalisme*. Kra, París, 1930.
- BRETÓN, André: *Second manifeste du surréalisme*. Kra; París, 1930.
- BRETÓN, André: *Position politique du surréalisme*. Sagitaire, París, 1932.
- BRETÓN, André: *Limites non frontière du surréalisme*. París, L. N. R. F. Febrero, 1937.
- BERGAMÍN, José: *El pensamiento hermético de las artes*. Madrid, Rev. Cruz y Raya, N.º 1.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Cartas literarias a una mujer*. En Obras; 3.ª edic. de Lib. de Fdo. Fe, Madrid, 1881.
- CAILLOIS, Roger: *El mito y el hombre*. Buenos Aires, Sur, 1939.
- CLAUDEL, Paul: *Positions et propositions*. Art. et littérature. París, Gallimard, 1938.
- CROCE, Benedetto: *Estética*. Madrid, Fco. Beltrán, 1926.
- DELACROIX, Henri: *Psychologie de l'art*. París, Alcan, 1927.
- Dictionnaire abrégé du surréalisme*. París. Galerie Beaux Arts, 1938.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo: *La poesía lírica española*. «Labor», S. A. 1937.
- DWELEHAUVERS, Guillermo: *L'étude de la pensée*. París. Tequi, 1938.

- EMERSON, R. W.: *El poeta* (en 7 ensayos). «Zig - Zag», Santiago, Chile.
- EPSTEIN, Jean: *La poesía de hoy. Un nuevo estado de inteligencia*. Buenos Aires, 1920.
- FUMET, Stanislas: *Le procès de l'art*. Plon, París, 1929.
- FINLAYSON, Clarence: *Análítica de la contemplación*. Santiago de Chile, «La Gratitude Nacional», 1936.
- FONDANE, Benjamín: *El poeta y la esquizofrenia. La conciencia vergonzosa*. Rev. Sur, N.º 34. B. Aires, 1937.
- FUENZALIDA, Jorge: *Rafael Alberti en la noche de España*. Rev. Estudios, N.º 95, Noviembre de 1940.
- GALLAGHER de PARKS, Mercedes: *La realidad y el arte*. Perú, 1937.
- GANDOLFO, Rafael: *Sobre la filosofía de la contemplación*. (En el *Diario Ilustrado*, Domingo 9 de Enero, 1938).
- HEIDEGGER, Martín: *Hölderlinch et l'essence de la poésie*. París, Gallimard, 1938. (En el volumen *¿Qué es la metafísica?*)
- HEGEL: *Estética*. Madrid, «Daniel Jorro», 1908.
- HUXLEY, Aldous: *Los límites de la poesía*. Rev. Sech, N.º 2 Sept. 1936.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Segunda antología poética*. (Trae numerosas notas de estética). Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
- JUNG, C. G.: *La psique y sus problemas actuales*. «Zig - Zag», Stgo.
- JUNG, C. G.: *La realidad del alma*. Buenos Aires, 1940. «Losada».
- LEFEBVRE, Henry: *Nietzsche*. Fondo de cultura económica. México, 1944.
- LEFEBVRE, Alfredo: *El silabario de la estética*. Rev. Estudios, N.º 93, Septiembre, 1940.
- LEFEBVRE, Alfredo: *Un poema de Alberti y otro de Neruda*. Rev. Estudios, N.º 95, Nov. 1940.
- LESSING, Teófilo Efraim: *Arte y Vida* (Laconte) B. Aires, Tor, 1940.
- LE TOUR DU PIN, Patrice: *La vie recluse en poésie*. París, Plon, 1930.
- MARITAIN, Jacques: *Art et scolastique*. París, Louis Rouart et fils. París, 1935.
- MARITAIN, Jacques: *Frontières de la poésie et autres essais*. París, Louis Rouart et fils, 1935.
- MARITAIN, Jacques: *Reponse a Jean Cocteau*. Stock, París.
- MARITAIN, Jacques: *Les îles*. París, Desclée de Brouwer.
- MARITAIN, Jacques et Raissa: *Situation de la poésie*. París, Desclée de Brouwer, 1938.
- MAUDALE, Jacques: *Notre péché d'orgueil*. (en *L'homme et le péché*). Cahiers Presences, Plon, París, 1938.
- MAURIAC, François: *La littérature et le péché*. (En *L'homme et le péché*). Cahiers Presences, Plon, París, 1938.
- MONNEROT, Jules M.: *Remarques sur le rapport de la poésie comme genre et de la poésie comme fonction*. Rev. Inquisition, París, Junio, 1936.
- MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de las ideas estéticas en España*. Hernando, Madrid, 1929.
- MULLER, Aloys: *Psicología del arte*. (En *Psicología*). Buenos Aires, Espasa-Calpe, S. A., 1937.

- NEUMAN, E.: *Introducción a la estética actual*. Calpe, Madrid, 1923.
- NEUMAN, E.: *Sistemas de estética*. Calpe, Madrid, 1923.
- NIETZSCHE, Federico: *El origen de la tragedia*. Madrid, «Rodríguez Serra».
- PINO, Yolando: *La poesía de Herrera y Reissig*. «Prensas de la Universidad de Chile», 1932.
- PINILLA, Norberto: *Bibliografía de estética*. M. Barros Borgoño, Santiago de Chile, 1939.
- PLATÓN: *El Fedro. El Ion. El Banquete*. Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid, 1930-1937.
- PLOTINO: *Lo bello en las Enéadas*. Nueva Biblioteca Filosófica, Madrid, 1930.
- POE, Edgar Allan: *Filosofía de la composición*. Rev. Renacimiento, Madrid, 1927.
- RENEVILLE, Rolland de: *La hora fuera del tiempo*. Rev. Sur, N.º 53, Junio, 1937, Buenos Aires.
- RENEVILLE, Rolland de: *La imagen*. Rev. Sur, N.º 8, Sept., 1933, B. A.
- RILKE, Rainer - María: *Cartas a un joven poeta*. Sociedad editorial americana. Buenos Aires, 1941.
- RIVIÉRE, Jacques: *Rimbaud*. París, Emile Paul Frères, 1938.
- ROA, Armando: *Rilke y la poemática pura*. Rev. Estudios, N.º 108, Santiago de Chile, Enero, 1942.
- ROPS, Daniel: *Presence et poésie*. (En *La vie recluse en poésie*). Plon, París, 1938.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Panorama de la literatura actual*. «Ercilla», Santiago de Chile, 1935.
- SCARPA, Roque Esteban: *El maestro de soledades*. Santiago de Chile, S. Fco., 1940.
- SCHÉLER, Max: *El puesto del hombre en el cosmos*. Madrid, Rev. de Occidente, 1929.
- SCHILLER, Federico: *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Instituto de Estudios Germánicos. B. Aires, 1941.
- SOUVIRON, José María: *Las colinas innumerables*. R. Estudios, N.º 108, Santiago de Chile, Enero, 1942.
- TZARA, Tristán: *Le poète dans la société*. Rev. Inquisition. París, Junio, 1936.
- TZARA, Tristán: *De la nécessité en poésie*. Rev. Inquisition. París, Junio de 1936.
- TORRE, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*. «Caro y Raggio», Madrid, 1925.
- VALERY, Pablo: *Je disai quelquefois a Stéphane Mallarmé*. L. N. R. F. Mayo, 1932.
- VALERY, Pablo: *L'Esthétique*, (Dans Variété IV). Gallimard, 1938.
- VALERY, Pablo: *Au sujet d'Adonis*. Revue de París, 1921.
- VALERY, Pablo: *Question de poésie*. L. N. R. F. t. XLIII, 1935.
- VALERY, Pablo: *Notions generale de l'art*. L. N. R. F. t. XLII, 1935.
- VERLAINE, Pablo: *Los poetas malditos* (críticas y conferencias). Glem. Buenos Aires, 1942.

- VICUÑA, Carlos: *La lógica y la estética en la obra literaria*. Santiago, 1937, «Prensas de la Universidad».
- WEIDLÉ, W.: *L'orgueil, déchéance de l'homme créatur..* (En *L'Homme et le péché*.) Cahiers Presences: Plon, París, 1938.
- WILDE, Oscar: *El arte y el artesano*. (Selección de ensayos). Buenos Aires, Tor, 1939.
- ZHITLOVSKY, J.: *Kant* (Selección de textos y ensayo). Buenos Aires, Ed. «Sudamericana», 1941.