

Marco Antonio Allendes

## EL LENGUAJE POETICO\*

A don David Stitchkin

EL FENÓMENO artístico, aun en sus formas más evolucionadas, conserva esa magia de las expresiones irracionales que no se deja atrapar fácilmente en los moldes del pensamiento lógico, de modo que cuando creemos haber descubierto la clave de su naturaleza, vuelve a esfumarse de nuestras manos, en una especie de desafío a la comprensión conceptual.

No obstante, como una suerte de compensación a su tan escurridiza naturaleza y acaso derivado de su carácter originario, que confunde sus raíces con los del hombre mismo, parece que el arte nos pusiera en contacto con las fuerzas elementales de la vida. Ello ha llevado a creer a muchos pensadores que el arte es uno de los grandes vehículos de la exploración metafísica y que a través de la música, por ejemplo, podemos establecer una comunicación directa con el ser.

Se comprenderá, pues, que tema tan arduo no pueda ser tratado en esta oportunidad, sino con muchas limitaciones, más aún si se considera que este intento de teorizar sobre el lenguaje poético lleva implícito uno más pretensioso, cual es el de alcanzar, en elaboraciones posteriores, a la esencia misma del fenómeno estético en general.

### I

Una observación elemental respecto del lenguaje que los poetas utilizan en sus creaciones nos ponen de manifiesto que éste no se encuentra empleado en su sentido natural y obvio. La condición que hace posible el entendimiento racional entre los hombres, y que proporciona la eficacia necesaria a sus relaciones prácticas, exige un gran afinamiento en lo que toca a precisión y concatenación lógica, convirtiéndolo, de preferencia, en un aparato conceptual de estructura cada vez más próxima al rigor matemático, según puede advertirse en el lenguaje de las ciencias, donde se perfecciona en tal dirección.

De esta verdad evidente se ha deducido a veces, en forma precipitada, la conclusión innecesaria de que la poesía no tiene por misión principal comunicar ideas ni contribuir al conocimiento o a la comprensión de la realidad, sino crear estados anímicos de una gran riqueza y variedad,

\* Posteriormente a la exposición de estas ideas en la Universidad de Concepción, tuve conocimiento de la notable obra de H. Friedrich, *Estructura de la Lírica Moderna*, en la que se desarrolla un pensamiento en muchos aspectos semejante al nuestro, si bien es cierto que con alcance e intención diferentes.

movilizando fuerzas de carácter puramente afectivo. Y aunque tal afirmación parecería estar en concordancia con la naturaleza de una buena parte de las obras poéticas y de las condiciones intelectuales de muchos de sus creadores, existe un hecho no menos evidente y bastante difícil de conciliar con tal creencia, cual es la gran riqueza conceptual y la profunda penetración en los planos más diversos de la realidad que ostentan las producciones poéticas más eminentes, en todos los tiempos. Proporcionar una explicación satisfactoria de esta situación constituye, pues, un asunto importante de la meditación estética.

Partiremos de la afirmación —en cierta medida opuesta— de que la misión fundamental del poeta, consciente o inconscientemente, es la de comunicarnos su visión e inteligencia del mundo y que su poesía será tanto más alta cuanto sus intuiciones de la realidad calen más hondamente en ella. En este punto su semejanza con la ciencia y la filosofía se torna notoria; y si bien es cierto que las sendas seguidas y los flancos y niveles así obtenidos son en extremo diferentes, en el intento humano esencial de señalar y desentrañar enigmas, puede transitarse entre ellas sin solución de continuidad. Claro está que el artista no utiliza su lenguaje poético con el solo propósito de comunicarnos un contenido cognoscitivo, un saber acerca del mundo y de sus hombres, en lo cual concordamos con el pensar común. Pero la razón de esta duplicidad de funciones de su palabra no desdice la verdad de lo que afirmamos, a despecho de una apariencia engañosa que intentaremos explicar, haciendo ver que la palabra es aquí —a diferencia de la ciencia y de la filosofía—, a la vez, método y logro, instrumento de exploración y verdad conquistada.

Esta es, entonces, la particularidad de su lenguaje: crear y suscitar, por una parte, lo que llamaremos el *trance poético* y comunicarnos, por otra, las intuiciones en él obtenidas y que sólo a través de él adquieren la plenitud de su eficacia y sentido; de lo que se infiere que el trance poético es tan necesario al poeta en cuanto elabora su poesía como al auditor que la percibe, y que sólo es posible la comunicación estética en ese particular estado de alma. Lo que llamamos, vagamente, inspiración queda, como se ve, comprendido en el trance, como uno de sus momentos, de modo que las disquisiciones acerca de éste la alcanzarán también y contribuirán a su mejor inteligencia.

El trance poético viene a ser un estado de conciencia sui generis en el cual, y solamente en el cual, se constituye en lenguaje la palabra de los

poetas, esto es, adquiere su sentido genuino y nos permite entrar en comunicación con ellos, y fuera del cual su expresión se torna con frecuencia ininteligible, por su forma en violenta pugna con el orden lógico, forma cuya validez rige con plenitud únicamente en los límites del trance. Esto no excluye la posibilidad de traducir su contenido, esto es, de vaciarlo o de traspasarlo al pensamiento lógico, expresándolo en el lenguaje y con los recursos de la comunicación habitual, si bien es cierto que tal operación no es practicable en todos los casos ni en todas las dimensiones. Lo que el artista ha conquistado por vía original, puede ofrecernos luego en un molde distinto, aunque no sin mutilaciones que pueden afectar a la esencia de su verdad.

Tales afirmaciones pudieran parecer contrarias a la constatación inmediata de nuestra experiencia, en lo que se refiere a la percepción de un poema. Pero se trata sólo de una constatación, acaso por inmediata, irreflexiva, pues si bien miramos, todo tipo de conocimiento y probablemente todo tipo de actividad espiritual requieren de un condicionamiento corporal y psicológico, toda vez que el espíritu no existe flotando en el vacío, como un ente inmaterial, sino que se da y funciona, aun para quienes lo conciben con independencia de la materia, en una realidad física, material. El estudio de los condicionamientos orgánicos que suponen los diversos fenómenos psíquicos es tema divulgado en todo manual del ramo, pero lo que acaso no se señala con el énfasis que merece ni se derivan las riquísimas implicaciones que contiene es el condicionamiento psicológico en cuanto cada género o clase de actividades espirituales supone estados de conciencia diferentes y bien precisos, dentro de la precisión que cabe anotar en órdenes tan sutiles y urldidos, a la postre, en una misma textura. Así, no basta indicar que la atención supone, desde el punto de vista orgánico, acomodaciones de los órganos sensoriales, tensiones musculares, ritmos respiratorios y circulatorios, etc., ni que, desde el punto de vista psíquico, ha de producirse el interés, la concentración, la movilización de la memoria, etc., sino que es preciso destacar que tal fenómeno se cumple en el estado de conciencia, que llamamos vigilia, cuyos límites y caracteres esenciales podemos definir con la suficiente claridad como para no confundirlo con el sueño, por ejemplo, o con el estado que llamamos hipnosis. El conocimiento discursivo y el conocimiento senso-perceptual, en sentido riguroso, se obtienen de preferencia en la vigilia, así como la comunicación ordinaria, entre los hombres, la que requiere la convivencia material y práctica, sólo se da en ese mismo estado, lo cual termina por proporcionarle en nuestra

estimación una importancia desmesurada, producto engañoso de esa particular perspectiva, de esa situación de exigencia vital, concreta.

Es así como dentro de la unidad de la conciencia cabe distinguir una gran variedad de planos, en los que recién nuestra psicología comienza a reparar y cuya determinación resulta importante para la comprensión de nuestras diversas actividades. La necesidad de que nuestra conciencia se adormezca, por así decirlo, a fin de que las células de nuestro organismo recuperen las energías desgastadas durante la vigilia, trae aparejado un comportamiento psíquico diferente (que no es inactividad, sino actividad distinta), tan ineficaz desde el punto de vista de nuestras necesidades prácticas, que es menester aislarlos y suspenderlas por completo. El hábito de fenómeno tan sorprendente, que paraliza el mecanismo cultural durante un tercio de su duración, nos impide otorgarle toda su importancia en lo que se refiere a las posibilidades de la conciencia de trabajar en distintos niveles y movilizar sus diferentes estratos, si bien es cierto que ya desde la antigüedad los más avizores se preocupaban de buscar un sentido para tal suceso, sentido que en nuestra civilización sólo ahora la ciencia comienza a descubrir con alguna garantía de seriedad.

El paso de un nivel a otro de la conciencia (que no es más que un modo didáctico de referirnos a un proceso infinitamente más profundo y complejo, cuya interpretación supone todo un sistema metafísico que no hace al caso exponer aquí) es un hecho de ordinaria ocurrencia en nuestras vidas, realizado sin tomar clara nota de él, como nos pasa felizmente inadvertido el sutil y complicado mecanismo anatómico y fisiológico que se despliega cada vez que hablamos, por ejemplo. En algunas ocasiones, manifestaciones extremas o que resultan demasiado contrastantes con las manifestaciones de la vigilia, nos obligan a reparar en el cambio. Es el caso de algunos fenómenos hipnóticos, cuya comparación con lo ocurrido en el trance estético nos servirá de ilustración durante el presente trabajo.

No sabemos qué es la hipnosis\*, pero podemos describir su estado

\* Es significativa esta ignorancia sobre un hecho conocido por el hombre desde las épocas más antiguas y en el cual no sólo ha reparado, sino que se ha servido de él en aspectos importantes de su vida social e individual. Esto nos prueba cuánto ha costado al hombre volver sobre sí mismo y convertirse en objeto de meditación y estudio, cuánto lo ha cegado para

si la visión confundente de la realidad externa, llegando a distraerlo no sólo de su realidad más inmediata, sino de aquello que es la condición del conocimiento de toda realidad. Impresiona en este sentido la superioridad de los filósofos hindúes que alcanzaron, los primeros, las formas más profundas del idealismo.

con cierta pulcritud y señalar algunos fenómenos capitales que pueden tener lugar en él. Sabemos que algunas manifestaciones de la conciencia o determinados comportamientos orgánicos no son posibles durante la vigilia y, sin embargo, podemos provocarlos en ese particular estado de alma que llamamos hipnosis. Así, por ejemplo, mientras en la vigilia vivimos esencialmente en el presente y nuestra memoria se moviliza sólo en la medida en que este presente la requiere y con esfuerzo puede apenas remontarse más allá de estos límites pragmáticos, durante la hipnosis podemos alcanzar tal intensidad mnemónica y de tipo tan integral, que podemos regresar a nuestros años juveniles y llegar a los límites del nacimiento mismo, repitiéndonos orgánicamente al grado de renovar reflejos perdidos y actitudes enteramente desaparecidas. Se comprende que el estado de vigilia se oponga a la producción de tales fenómenos, pues son contrarios al desenvolvimiento de la vida normal, aunque, excepcionalmente, contribuyan a una mejor y más profunda comprensión de ese presente y esa normalidad. Juzgados con otros criterios, la producción de tales fenómenos puede ser más valiosa que las limitaciones de una vida sometida a los requerimientos de lo actual. Desde el punto de vista del conocimiento puro, por ejemplo, la vigilia, el sueño, la hipnosis, el trance estético, adquieren una perspectiva y un valor muy diferentes del que poseen si los consideramos desde las necesidades psíquicas de nuestra vida cotidiana, tan importantes a su vez, no obstante el desdén con que suele mirárseles, para toda manifestación de vida superior. El juicio despectivo que el hombre de la calle tiene respecto del sabio sumido en hondas abstracciones, proviene, ciertamente, de la lejanía de lo real inmediato a que lo llevan tales abstracciones; y de no mediar su eventual aplicación práctica a través de la técnica, el desprecio sería, tal vez, semejante al que se tiene por los locos.

De la misma manera, se comprende que la anestesia hipnótica, cuyas ventajas no son superadas por los procedimientos químicos habituales, y que puede utilizarse hasta en cirugía mayor, no nos sea accesible en la vigilia, vista la necesidad que tenemos de mantenernos alerta sobre nuestro organismo, cuyos daños se nos anuncian a la conciencia por medio del dolor. Todo el orden normal, psíquico y fisiológico, puede ser alterado en medida desconcertante e imposible de conseguir en otro estado que no sea el hipnótico.

Ahora bien, el paso de un estado a otro requiere un mecanismo especial, como es obvio. Podemos producir deliberadamente tal paso mediante una técnica elaborada ad hoc, o transitar a él de manera inconsciente,

por vía natural, movido por los condicionamientos que contiene la dinámica misma de la vida. Es importante considerar que los diversos estados de alma, aun aquellos que nos parecen patológicos por su anormalidad respecto de otro que nos sirve de medida, tienen, sin embargo, un valor y un sentido para la vida en general y están situados, por esta razón, espontánea y naturalmente en el transcurso de sus diversos momentos y en la medida en que son necesarios. Así, la hipnosis\* no constituye un hecho de laboratorio, producido artificialmente, sino que es un fenómeno de ordinaria ocurrencia, utilizado por la naturaleza como uno de sus múltiples recursos en la consecución de sus fines, al igual que la vigilia, que no es el estado permanente del ser humano, sino una de las maneras de funcionar de nuestra conciencia para el logro adecuado de ciertos procesos (cerrar los ojos no es menos importante, acaso, que abrirlos, si nos situamos en un punto de vista general, pues ni podemos ver sin abrirlos, ni huir de la visión sin cerrarlos y ambas cosas son indispensables en el desenvolvimiento de la vida). Las relaciones de profesor a alumno, constituyen un caso típico de sugestibilidad rayana en la sujeción hipnótica, de donde provienen sus ventajas y sus peligros. La madre utiliza también, de manera inconsciente, el recurso hipnótico en la educación y cuidado de sus hijos; y las fórmulas mágicas que se vendían en los tiempos antiguos para resistir los dolores de las enfermedades o los suplicios de los mártires, de increíble eficacia, al parecer, en ciertos momentos, pueden interpretarse como otros tantos casos de la presencia natural del fenómeno hipnótico en la vida del hombre. Con esta naturalización del embrujo y de la fantasía mítica que gusta poner el irracional en todas partes, no creemos resuelto el problema de la esencia del trance hipnótico, ciertamente, pero sí mostrar que no es ni más misterioso ni más extraño que los hechos más simples y comunes de nuestra existencia cotidiana y que el desconcierto proviene, en última instancia, de una cuestión de perspectiva, como lo hemos señalado anteriormente, de lo cual son víctimas aquellos que teniendo sensibilidad para el asombro y la captación de los problemas, no poseen la disposición racional ni el sentido filosófico suficientes para encontrar u significación natural e integrarlo en una concepción general y unitaria que dé cuenta de toda su experiencia.

Pero si bien es cierto que el estado hipnótico como el estado de vigilia y el de sueño o dormido son hechos naturales que ocurren a cada instante, no es menos cierto que deben ser inducidos, que deben producirse

\* Ver *El Hipnotismo de Hoy*, de Solovey y Milechnin

ciertas condiciones sin las cuales no es posible tener acceso a ellos ni salir de sus límites, inducción que puede ser espontánea o provocada. En el caso de la hipnosis, los medios de conseguirla son prácticamente infinitos, dependiendo la habilidad del hipnotizador, del manejo inteligente de esta variedad de inductores, esto es, de encontrar en cada caso el medio adecuado.

Conseguido el trance hipnótico, se establece una especial comunicación con el hipnotizado, en la cual el lenguaje cobra una significación que no tenía en vigilia. Es así como una palabra que escuchada en estado de vigilia no produciría efecto alguno, puede desatar toda una compleja e importante serie de hechos. En suma, una nueva relación, en la que uno se torna dependiente del otro, se constituye de pronto sin una justificación aparente que la torne inteligible.

Fenómeno semejante ocurre en el universo de la poesía. Es necesario que se produzca lo que hemos denominado el trance poético para que el mensaje del poeta se constituya en tal, esto es, para que sus palabras adquieran la plenitud de su sentido. Recién entonces los vocablos ostentan su nuevo y genuino valor, cumpliéndose de esta manera su doble función: por una parte, haber inducido el trance poético y, por otra —y ya conseguido el clima psicológico propicio—, entregarnos su verdad. Esta doble función que desempeñan las palabras en su uso poético está, por cierto, íntimamente unida y se desarrolla simultáneamente.

El valor del poeta dependerá, pues, de su habilidad para inducir el trance poético y de la magnitud de las intuiciones a que nos conduzca ese trance. A intuiciones mayores, trances más hondos, en una interpolación que hace aparecer al trance como condición y como consecuencia de las intuiciones reveladas por el artista.

#### EL TRANCE POETICO

Es indispensable caracterizar en sus líneas más sobresalientes este particular estado de alma que consideramos como la condición psicológica del fenómeno poético.

*Contemplación.* La nota esencial está dada por el carácter contemplativo de este estado, en el sentido amplio de una desconexión del mundo que nos rodea, de su desasimiento. Vivir, de ordinario, es vivir atado a las cosas, gozando y sufriendo por ellas, haciendo depender nuestra felicidad del destino del mundo que nos rodea. Aun nos parece que no fuera posible otra posición, puesto que estamos insertos en el mundo y formamos parte material de él. Sin embargo, la sabiduría ha consistido siem-

pre en saber conservar la independencia frente al entorno en que nos movemos, en un “permanecer inamoviblemente centrados”. Y el comienzo de la sabiduría, la reflexión, la actitud puramente intelectual de enfrentar y enjuiciar la realidad, de someterla a análisis, la actitud teórica, es un primer paso en la contemplación, pues si bien es cierto que la teoría, esto es la contemplación intelectual (recordemos que el teórico es el espectador del teatro griego) no es todavía desasimio de la realidad, es al menos una manera de llegar a él, es una toma de perspectiva, un poner distancia entre la cosa y nosotros, un detenernos en el trato directo con ella para observarla, separándonos. Este alejamiento nos permitirá conocer otra dimensión de las cosas y ordenar nuestra conducta en base a ese nuevo y más completo saber. Por él llegaremos, acaso, a manejarlas mejor y hacer más armónica nuestra relación con ellas, hasta insinuárenos, siempre como producto de este primer apartamiento, la posibilidad de una independencia total, que comprometa no ya nuestra conducta intelectual, sino que nuestro espíritu entero. Claro está que el logro de este ideal arrastrará al pensamiento más allá de sí mismo y nos obligará a movilizar otras fuerzas espirituales, ajenas, en cierto modo, al entendimiento, como la voluntad y los afectos. La técnica creada por el intelecto en su intento de realizar tales ideas —en cuya elaboración los sabios orientales han sido maestros—, constituye una de las más nobles e impresionantes conquistas del hombre.

Ahora bien, conseguir este tránsito de la acción a la contemplación, del trato directo y material con las cosas a la observación y comprensión de su naturaleza que tanto esfuerzo cuesta al sabio y al santo, se consigue de pronto y sin esfuerzo en la experiencia estética, llegando a la desconexión respecto de nuestra propia vida y convirtiéndonos a í en los espectadores de sus placeres y miserias, en los contempladores de nosotros mismos. Es cierto que tal ocurre en el artista, como dice Schopenhauer, transitoriamente, para volver al mundo encadenado como antes, aunque con un dulce recuerdo que entona su vida de esperanzas y la tiñe de alguna superioridad, del mismo modo como ocurre al científico, que a mitad de camino —desde el punto de vista que comentamos— entre el sabio y el hombre vulgar, llega por momentos a desprenderse de la realidad y a contemplarla para volver a atarse a ella al término de sus especulaciones.

Esta actitud contemplativa es de suyo gozosa y acaso por esto la busque el hombre tan esforzadamente. Parece que el hombre se realizara más plenamente recogido en su ser e independiente de las cosas, o dicho de



otra manera, que llegara más profundamente a ellas adentrándose hasta el ser de la realidad a través de esa realidad que él mismo constituye. De allí que los sufrimientos del artista, vueltos en motivos de inspiración y puestos en su obra, se convierten en fuente suprema de placer, como demonios que hubiesen sido arrojados de su alma y transformados en genios benignos. Y comoquiera que la realización de nuestro destino o el hallazgo de su verdad se manifiesten a la conciencia como un acto gozoso —lo que permite identificar verdad con felicidad como dos caras de una misma moneda—, esta contemplación se nos presenta como el máximo regocijo.

De esta actitud contemplativa propia de toda experiencia estética y, por tanto, del trance poético, derivan otros caracteres que conviene destacar en la comprensión del fenómeno que nos preocupa.

*Identificación múltiple.* Este fenómeno se hace posible por la desconexión y desprendimiento de lo singular. Por no estar atado a un destino particular se pueden sentir muchos destinos diferentes, y la identificación con ellos puede llegar a un grado tal, que uno sienta vivirlos, que tenga en algún sentido esencial su experiencia. Algo semejante suele ocurrirnos durante el sueño, en que desprendidos de nuestra tiránica y específica realidad podemos asomarnos al ámbito de un tipo psicológico diferente. Lo propio puede cumplirse también en la hipnosis, y aun mediante un esfuerzo superior podemos practicar en vigilia tales identificaciones con personas que representen caracteres muy diversos del nuestro, sea de momento, como ocurre a algunos actores, sea por períodos más significativos, como el caso del filósofo hindú Ramakrishna.

Tales identificaciones múltiples no se reducen a vidas o tipos diferentes, sino a situaciones universales alegres o trágicas, que podrían ocurrirnos alguna vez. Es un medio de enriquecer nuestro conocimiento de lo humano, de ensanchar, por así decirlo, nuestra experiencia. En el hecho, nuestra experiencia y visión del mundo quedan determinadas por la “atención simpática” que deriva de nuestro centro de intereses. Nuestra vida se constituye y se cierra en torno a la línea directriz de nuestra personalidad. Somos artistas o políticos o comerciantes, y ello determina que dentro de la pluralidad infinita de la vida reparemos en ciertos hechos y no en otros, que vivamos ciertas experiencias y no otras, que persigamos tales ideales y nos surjan tales pensamientos y padecemos tales pesares, pues hasta el dolor y la alegría que nos corresponden en el mundo están, en cierto modo, determinados por esta particular tendencia nuestra. No se trata de vivir hechos concretos de la vida ordinaria de un

político o de un industrial, pero sí de tomar su perspectiva y tener su punto de vista, de sufrir o gozar como ellos, de sentir sus intereses, en suma, de identificarse con su torbellino interior.

Es evidente que esta posibilidad constituye uno de los aportes en el orden del conocimiento que proporciona el arte que, sin ser él mismo conocimiento a la manera abstracta de un concepto, es un ponernos en situación de enriquecer nuestro conocimiento, de tener una nueva visión de lo real. Es un aporte que no puede hacer la ciencia, por ejemplo, dada la índole de su actividad y el tipo de saber que proporciona. Es un saber intuitivo, el único posible en el conocimiento de lo humano y a partir del cual solamente puede adquirir sentido el discurso racional.

o hay contradicción entre el carácter contemplativo del trance estético y la multiplicidad de visiones que derivan de la identificación que comentamos, por cuanto no se viven en el sentido estricto, esto es, con el apego y el padecimiento de las acciones correspondientes, sino que hay sólo un ver la vida con intensidad desde muchas perspectivas diferentes. La identificación rigurosa deteriora la contemplación y es incompatible con ella. Ciertamente, nos reímos del espectador que, dejando de serlo y no pudiendo alcanzar esa posición, goza y padece con los actores el detalle del drama que representan. Hay un gozar y un padecer del espectador, sin duda alguna, pero que no provienen de un sufrir los hechos particulares que ocurren ante sus ojos, sino que un remontarse a partir de ellos hasta la esencia universal, hasta ver a su través las leyes del corazón humano; y esto es, precisamente lo que nos permite la contemplación, el desapego a la situación concreta y de aquí proviene, asimismo, la diferencia entre ambos sentimientos: el del actor de la realidad y el del espectador, alcanzando este último una grandeza y majestad que dignifica el sufrimiento mismo y lo convierte en un sentimiento que lejos de tener la pequeñez del dolor y su abatimiento, es más bien gozoso y nos eleva el ánimo. Schopenhauer ha visto en esto con insuperable agudeza.

*Hipersensibilización.* Habría que destacar también la hipersensibilización que se obtiene en ese estado. Comúnmente, y por la necesidad de un desenvolvimiento eficiente en el orden práctico, nuestra sensibilidad alcanza un determinado nivel que de pronto se sobrepasa en gran medida. La realidad se nos agranda y un mundo desapercibido a la captación ordinaria se nos revela con asombro, llegando a distorsionar nuestra visión común y a tornarnos inhábiles para desplegarlos en él. Un fenómeno

no semejante al que producen ciertas drogas en relación con la percepción sensible, como la mescalina comentada por Huxley.

Esta nueva visión puebla de sugerencias la mente del artista y le permite ir más allá en su comprensión de la vida, descubrir nuevas relaciones, nuevas facetas, nuevos mundos. Es, además, un recobrar un orden afectivo disminuido por la abstracción científica, cayendo, acaso, en igual desequilibrio, pero con signo inverso. Es el precio trágico que paga el hombre en su intento de escapar de los marcos estrechos que le impone su vida vegetativa, su destino animal. Así como el científico hipertrofia su intelecto, deformando seriamente su personalidad, el artista, con fines tan justificados e inevitables como aquél, hipertrofia su afectividad, con daños no menos serios para la armonía de su existencia.

En el trance poético, la realidad se vive más intensamente, su multiplicidad y su unidad se patentizan de modo dramático y uno se siente más interiorizado en ella, algo semejante a lo que ocurre en los grandes dolores morales, que nos sacan brutalmente de nuestra conciencia amodorrada y nos ponen ante la evidencia de las grandes verdades, en un estado de iluminación, de amanecer de la comprensión, estado que es capaz de revelar tales verdades aun a los espíritus más bastos y superficiales, obligándonos a reparar, por ejemplo, en la fugacidad de la existencia, en la precariedad de ciertos logros de la cultura, en toda la magnitud del amor, de la amistad, de la sabiduría, con un vigor que jamás antes habíamos sentido y sin el cual —esto es importante— tales verdades no alcanzan el umbral de la conciencia y permanecen en una suerte de penumbra cognoscitiva que las torna estériles e inoperantes, y que equivale a ignorarlas. Así lo nunca visto o apenas percibido se nos revela en todas sus dimensiones.

*Aprehensión intuitiva.* Con este mismo punto tiene, por último, relación una cuarta nota que es preciso destacar y es la exaltación de la capacidad de aprehensión intuitiva. Diríase que la mente se cierra, en cierto modo, al discurso racional y abriéndose a esa expresión sintética del conocimiento que es la intuición, la cual penetrando en la conciencia como un estilete y desplegándose en su interior, se hincha de toda su verdad.

El ojo avizor del poeta es universal, se dirige, como la filosofía, hacia todos los órdenes, sólo que en un nivel diferente que no da lugar a elaboraciones discursivas, aunque a partir de sus formulaciones pueda uno, con criterio y método científicos, desarrollarlas y verificarlas.

Pero lo que se llama intuición en el poeta es tanto la intuición filo-

sófica propiamente tal, esto es, la visión directa de las cosas, como la intuición en sentido popular, esto es, cierta forma del presentimiento, de la adivinación o clarividencia, que podríamos entender suponiendo un fino y complejo trabajo que se cumple bajo los umbrales de la conciencia y que, dejando en la oscuridad todo su mecanismo de gestación, sólo nos comunica de súbito la conclusión final. Forma propia del genio, y que a despecho de su precariedad aparente no podemos prescindir de ella en el tortuoso y asistemático camino del progreso, especie de iluminación fugaz, a partir de la cual, con el paciente y laborioso auxilio de la razón, la desenvolvemos en todas sus implicaciones.

Así, el poeta podrá presentir sagazmente la unidad de la materia y del cosmos, al decirnos que “no puede tocar una flor sin que tiemble una estrella”; o revelarnos un principio moral, aconsejándonos “ser como el sándalo, que perfuma al hacha que lo hiere”; o develar el juego paradójico de los sentimientos, comprobando con espanto que “tu belleza me ha robado el valor”; o expresar en una frase toda la metafísica del amor de un Schopenhauer, al decir a su amada que sus almas “ya se querían antes de quererse”; o patentizando con dramatismo el grito de amor y soledad que brota de las entrañas del hombre al exclamar con desesperación: “Oh naturaleza infinita, por dónde asirme a ti”.

Podríamos recorrer los más variados aspectos de la vida y del universo y no hallaríamos un lugar tan oculto donde no hubiese llegado el espíritu del poeta, o donde no pudiese llegar.

En suma, el trance poético es un estado de conciencia que nos proporciona una visión de la realidad y una postura espectral para adquirir esta visión, que no podemos lograr desde el estado de vigilia ordinaria. Visión que no constituye una fuga ni una deformación de la realidad como pudiera uno inclinarse a creer, basándose en su apariencia externa, que suele ser la de una fantasía lejana de lo real, pero que no es, sin embargo, sino un modo de sugerir o revelar las grandes intuiciones de manera indirecta, o sea, una técnica de inducción del trance estético.

### III

#### LA TÉCNICA DE INDUCCIÓN DEL TRANCE POÉTICO. EL LENGUAJE COMO INDUCTOR DEL TRANCE

Determinadas las características esenciales del trance poético y su valor, interesa ocuparse de cómo es posible entrar en él, suscitarlo de manera

voluntaria, en la medida en que somos dueños de este fenómeno extraño y resbaladizo que es el arte. Y ya hemos adelantado la afirmación de que el lenguaje poético cumple una doble función, una de las cuales es justamente ésta: inducir el estado de conciencia en el cual se hará posible la comunicación poética propiamente tal, con toda su riqueza cognoscitiva. Se trata, pues, de encontrar aquellas notas más importantes del lenguaje de los poetas en cuanto son reveladoras del proceso de tránsito que opera en nuestra conciencia al pasar de un estado a otro, es decir, aquellas notas que explican este tránsito.

En primer lugar, debemos mencionar la *ambigüedad*, ambigüedad que afecta a cierto nivel o a lo que representa cierto aspecto del sentido solamente, pues detrás de ella se oculta una dirección rigurosa que comunica en forma precisa sus significaciones. Es una lógica diferente, si se quiere, un orden distinto, pero que permite un feliz entendimiento entre quienes lo usan, a despecho de la ambigüedad señalada. Es, diríamos, inequívoco en la intención y en lo que quiere mostrar, pero ambigüo en cuanto los términos usados permiten múltiples acepciones y están llenos de sugerencias, o representan vaga o indirectamente los objetos mencionados, y juzgados en un sentido ordinario no poseen ni claridad, ni, a veces, lógica. Contrasta este aspecto del lenguaje poético con el científico, por ejemplo, y aun con el vulgar, pues el hombre de ciencia se esfuerza por representar lo más fielmente posible el objeto de su interés, de suerte que su comunicación no dé margen al equívoco. La plenitud de las relaciones humanas en general depende, en gran medida, de la conquista de este propósito. No ocurre lo propio con el poeta, a lo menos necesariamente. Y aún lo contrario parece ser lo más frecuente en sus creaciones. El equívoco total hace imposible la comunicación y si tal sucediera la poesía no podría ser más que un artificio emotivo, afirmación que hemos partido rechazando para adherir a la tesis que confiere al arte un valor en el orden de la comprensión de lo real, no tanto por los conocimientos que nos revela en la abstracción de los conceptos, cuanto por la intuición que nos permite obtener desde el ángulo en que nos sitúa. Su ambigüedad, entonces, consiste más bien en hacernos perder pie, en aflojar la amarra entre el signo y lo significado, dejando un amplio juego entre ambos términos, propicio al nacimiento de imágenes, pensamientos y emociones diversas. Desde la tesis que venimos sosteniendo, el valor de semejante procedimiento se muestra con evidencia. Esta ambigüedad distorsiona el trato ordinario y práctico, la necesaria atención a las cosas, nos saca de la comunicación inmediata y exclusiva con el objeto, arrojándonos a

una suerte de percepción oscilatoria y de significaciones múltiples. De allí el poder incalculable de términos como silencio, que jamás se gastan en el uso poético, no obstante transitar de una escuela a otra. Pocas palabras permiten mayores sugerencias. Se puede callar por desprecio, por asentimiento, por placer, por dolor, se puede expresar con él la impotencia, como la verdad; el amor, como el odio, sin el silencio no existiría la música, y en el silencio puede el alma hallar desde la muerte a Dios. También los hipnotistas nos enseñan como recurso para inducir la hipnosis, a poner fija y prolongadamente la atención en un objeto luminoso, a fin de que fatigados los órganos de percepción se replieguen y desprendan de la realidad externa, entrando en un sopor que hábilmente manipulado puede conducir a la hipnosis. Parecido artificio ponen en uso para pasar de la vigilia al sueño los que padecen de insomnio, el cual puede describirse como una angustiada dificultad para circular normalmente dentro de la diversidad de estados de conciencia.

Junto a la ambigüedad habría que destacar la *sobrecarga afectiva* de las expresiones poéticas, que consiguen acentuar en alto grado la conmoción que acompaña naturalmente a la intelección de una verdad, obligándonos a reparar mejor en ella, a sufrir más fuertemente su impacto. Es evidente la distorsión que tal recurso opera en el proceso ordinario de comunicación. Representar un objeto por otro que pareciéndosele en algún sentido o siendo capaz de suscitarlo, produce un golpe emotivo mayor, es alterar el desplazamiento regular de la sensibilidad, lo que repetido insistentemente termina por trasladarnos a otro mundo, por así decirlo.

Finalmente, llama la atención la gran *densidad expresiva* del lenguaje poético, en general, pues no siempre nos encontramos con esta característica, ya que los recursos para inducir el trance poético son innumerables y los diversos géneros literarios se distinguen, entre otras notas, por el diferente uso que hacen de ellos.

El poeta busca ordinariamente la síntesis más apretada posible hasta condensarla en la fórmula breve, en el verbo pleno de sentido contribuyendo de esta manera a una mayor conmoción, a la sorpresa y hasta el aturdimiento o el asombro. No estamos acostumbrados en la comunicación habitual a esta densidad en las expresiones, especialmente seleccionadas y puestas en una serie progresiva. Nuestra comunicación es laxa, se derrochan las palabras, se desperdician los giros, la atención se puede poner en ella sin esfuerzo, pues bastan dos o tres juicios claves para entender lo que se nos quiere decir, y el relleno puede casi no escucharse

sin alterar esencialmente el contexto, hecho este más notorio a medida que descendemos en el nivel cultural de las personas. Una alteración en este sentido obliga a salir de la fácil disposición atencional y aumentar en extremo la concentración. Esta exigencia difícil de cumplir impide a muchos percibir la gran poesía. Pues la riqueza de sus palabras hace que tales expresiones no logren ser aprehendidas sino en lo que tienen de sonoro o en sus connotaciones superficiales, algo así como los estímulos sensibles que sobrepasan los umbrales de la percepción y quedan, por paradójica, ignorados, es decir, no se perciben por ser justamente demasiado intensos a la percepción. Si a eso sumamos el hecho de que tales expresiones acrecientan su poder expresivo por relación con otras, esto es, que además de su propio significado los adquieren nuevos por su ubicación en el contexto, por ser parte de una serie expresiva más complicada, y que junto al poder de las intuiciones en cuanto tales debemos abrirnos a otros valores de orden rítmico, sonoro, etc., se comprenderá que no todos puedan ser alcanzados por el mensaje del poeta en su integridad, especialmente si no logran el paso a este particular estado de conciencia, en el cual podemos adquirir, sin esfuerzo, este poder de percepción; en el cual este lenguaje tan extraño al lenguaje de la vigilia, se torna simple y natural, circula como en su mundo propio. Del mismo modo que durante la hipnosis se pueden practicar como hechos normales los que serían impracticables o en extremo anormales para quien permanece en vigilia. Se ve clara la dificultad de comunicarse con el poeta fuera del trance poético que postulamos. La densidad expresiva es, pues, un nuevo elemento de distorsión de la relación común, que está fuera de lo usual y que difiere de la densidad conceptual de un tratado científico, pues allí se trata del discurso de hondura y rigor excepcionales, de conceptos de un alto nivel de abstracción y, en general, de fórmulas que ofrecen trabajo al entendimiento. No hay las imágenes haciendo el papel de los conceptos, cargadas de significaciones y con un poder que no poseen consideradas en sí mismas, aisladas de su contexto.

Si analizamos un poema de corte tradicional, veremos algunos de los procedimientos clásicos con los cuales el poeta lleva a cabo este tránsito hacia el estado de alma propicio a su mensaje.

¿Qué hay de más o de diferente en una poesía en relación a la simple expresión de su contenido conceptual, de sus descripciones objetivas, sus ideas, su significado? Desde luego el ritmo, la rima y las figuras literarias, elementos que conducen a la distorsión que venimos estudiando, pues producen una quiebra del estado de vigilia, nos sacan de su órbita. La

rima es una llamada de atención, mediante un efecto de sonoridad, a ciertas palabras o situaciones importantes desde el punto de vista de la inducción al trance, por la carga afectiva que contienen o la magnitud de las intuiciones que proporcionan, a fin de distraernos del orden común en que nos movemos y empujarnos al orden creado por el poeta.

Existe una conveniencia en que nuestra atención e interés por los objetos que nos rodean se distribuya en una cierta proporción y medida, que se diriga a ciertos aspectos de la realidad que es preciso considerar para obtener una feliz adecuación entre nosotros y el medio en que nos desenvolvemos. Cualquiera modificación en este régimen atencional de alto valor práctico sería un obstáculo para la mencionada adecuación. El poeta, en cambio, que quiere mostrarnos otra cara de la realidad, necesita alterar dicho régimen que, de gobernar eternamente, nos llevaría a permanecer en una mezquina limitación utilitaria. La rima es, pues, un recurso de índole musical de gran poder para fijar la atención y abrir conciencia en la dirección escogida por el artista. Se puede prescindir de este procedimiento, como todos sabemos, y, de hecho, a veces se prescinde, queriendo huir, acaso, de algunos efectos negativos que suele traer consigo el verso rimado, algo como un encarcelamiento, una monotonía, un olor, en fin, a forma arcaica, que no es inherente a tal recurso en sí mismo, pero en el cual suele éste degenerar. No podemos agotar en lo marcos de este trabajo la prácticamente infinita gama de procedimientos usados por el poeta, sólo nos interesa indicar cómo todos cumplen una cierta finalidad esencial.

En la misma dirección se encuentra el uso de las figuras literarias. Su enorme variedad no nos permite detenernos en cada una; mas, sirvan de ejemplo dos de las más socorridas: la comparación y la metáfora. i con la rima el autor nos obliga a concentrarnos en una idea que le interesa comunicar, mediante la comparación y la metáfora logra acentuar esa carga afectiva que hemos destacado como una de las notas de su lenguaje que mayor alteración causan en el modo regular de aprehensión de la conciencia. Comparar un objeto con otro, cuya falta de congruencia total permite destacar ciertos aspectos suyos o referirse a un objeto mediante otro que puede representarlo en algún sentido, proporciona al poeta la ocasión para aumentar la conmoción afectiva que la percepción del objeto nos produce, mediante la mayor conmoción que nos causa el objeto que lo representa o con el cual se lo compara; nos permite, en fin, sumar al objeto que mencionamos cualidades que él no posee o que posee en otro grado, y que le darán un relieve diferente en la visión que tene-



mos de él. La belleza, el dramatismo, el misterio, estarán a disposición del poeta para adherirlos a los aspectos aparentemente más ajenos a tales categorías y que, sin embargo, las encierran como posibilidades que el poeta pretende destacar, y aun traer a primer plano, invirtiendo nuestra imagen del mundo. Señalar la belleza en la fealdad, el misterio en lo obvio, la tragedia en lo más seguro y estable, verdades todas que una corta penetración en la realidad nos impedía ver, es una misión del artista para la que su particular lenguaje lo pone en situación de privilegio. En la introducción de tales figuras literarias se encuentra una de las fuentes de la ambigüedad que hemos analizado y que tan altas posibilidades proporciona al poeta.

También hay que reconocer en este punto que el uso de tales procedimientos no es absolutamente necesario al poetizar, si bien es cierto que prescindir de las figuras literarias es más raro y difícil que prescindir de la rima. No obstante, eminentes poetas han usado en sus más empinadas composiciones un lenguaje directo, simple y hasta común. El valor extraordinario de tal actitud radica en que la magnitud de las intuiciones que nos comunica es tal, que le sobran los recursos en cierto modo epidérmicos, que se basta a sí misma y que, por paradójica, convierte en recurso la propia ausencia de ellos; pues cuando se nos comunican las grandes verdades parece que fuera indispensable que ellas vinieran rodeadas de gran aparato y solemnidad. Contrasta y emociona, sin duda, la simplicidad y desnudez de tan alto decir, como despierta admiración y asombro la sencillez de los sabios y de los santos.

No ocurre lo mismo con el tercero de los elementos señalados, el ritmo, que, como es obvio, no puede faltar. Aun más, su ritmo será siempre especial y propio, será lo que más aparta su decir de los otros decires. De allí que los poemas en prosa, por muy vacíos que se encuentren de los artificios retóricos utilizados en el verso, se revelan de inmediato como tales por su ritmo particular.

El ritmo del verso es diferente del ritmo normal. Otra vez aquí nos encontramos con un medio eficaz de alterar un orden determinado, y esta vez de manera esencial, en cuanto el ritmo no es una expresión arbitraria o epidérmica, sino que es la manifestación externa de una estructura íntima y fundamental; es como la síntesis final de todo un complejo que se expresa en modos de gran poder revelador. Nuestro organismo tiene un ritmo fisiológico cuya alteración podría serle fatal. El adolescente posee un ritmo distinto del hombre adulto y del anciano, correspondiente a sus capitales diferencias. Conocedor el hombre del valor del ritmo como

expresión de estados de alma bien precisos, suscita tales estados produciendo voluntariamente sus ritmos y arrastrando por reacción simpática a quienes se sienten tocados por ellos. En la danza popular es particularmente visible el fenómeno que comentamos. Provocar entusiasmo, delirio, sexualidad o angustia resulta relativamente sencillo mediante la imitación de los ritmos correspondientes. La gran música se sirve del ritmo en igual sentido, sólo que para expresar contenidos más hondos. De allí que la riqueza rítmica de una obra musical sea uno de sus más altos valores y no deba confundirse con una frívola abundancia o variedad de ellos como se ve frecuentemente en la música negroide, ni con la facilidad para ponernos en situaciones anímicas primitivas, sino con la manifestación de una vida profunda y noble. Un ritmo es superior en la medida que revela y conduce a una vida superior.

El poeta posee la magia del ritmo. A través del ritmo impreso a sus creaciones puede elevarnos hacia su misma altura y conducirnos hacia mundos diferentes a aquel que habitamos de ordinario. Un nuevo y más fuerte motivo de distorsión del orden regular de nuestra vigilia se opera, entonces, bajo la acción del ritmo en la poesía, el que sumado a los otros recursos, circulando insistentemente en un plano distinto y dirigidos siempre en una misma dirección, termina por conducirnos a un estado de alma también distinto y adecuado al nuevo estrato de lo real: el trance poético, de tan poderoso influjo en nuestra visión del mundo.

#### EXPLICACION DE ALGUNOS FENOMENOS A LA LUZ DE ESTA CONCEPCION

A la luz de esta concepción podemos intentar explicarnos algunos fenómenos interesantes del arte y la vida de los artistas. Así, por ejemplo, la triste desadaptación del poeta cabe entenderla, en gran medida, como una búsqueda y una consecuencia a la vez del trance poético. Parece que gran parte de sus pesares provienen de vivir y perseguir un estado de alma que no es el más apto para el mundo que habita, y esta situación, obviamente, le produce conflictos de todo orden, para solucionar los cuales se encuentra igualmente inapto, sumiéndose a la postre en depresiones que su sensibilidad acrecienta peligrosamente. La tendencia exagerada al alcohol, por ejemplo, que suele ennegrecer la historia de los artistas, como de otras drogas, obedece, en ocasiones, al deseo más o menos inconsciente de provocar de algún modo la salida del mundo para poder incorporarse a un nivel que le proporcione otras perspectivas y relaciones, esto es, al trance poético; o al deseo de encontrar un apoyo al menos para

uscitar lo que, formando parte de su naturaleza, se adormece y lo abandona a su realidad cotidiana, especie de infierno para él a causa de su inoperancia en ella. Su disposición para lo exótico, las rarezas de su conducta, la entrega obsesiva a ciertos estímulos, las diversas formas de bohemia, en fin, que en pocos casos están ausentes del poeta, se comprenden mejor y más noblemente desde la hipótesis que manejamos, antes que atribuyéndolas a deformaciones de su espíritu, a inclinaciones patológicas o a simple debilidad para enfrentar el infortunio.

También se entiende el hecho penoso de la vulgaridad de muchos artistas, cuyas vidas no se compadecen con las sutilezas de sus versos y la hondura de sus intuiciones. Poseedores de una capacidad excepcional para inducir el trance poético, alcanzan por su intermedio una visión de la vida muy por encima de la que consiguen entregados a sus medios habituales. Hay como una doble personalidad en ellos. Conocemos por sus versos la primera y por su trato la segunda. Y como la capacidad para ascender al trance no es función determinante de la cultura del poeta, en los medios poco evolucionados suele hallarse un tipo de artista cuya mediocridad contrasta con sus obras admirables y destaca mejor la verdad de lo que afirmamos. De igual manera un hipnotizado puede realizar un comportamiento y ejecutar algunas pruebas que estén por arriba de su rendimiento habitual, comparado con el cual podría llegar a ser difícil reconocerlo. También respecto de un ebrio ocurren fenómenos similares.

Otro hecho en extremo desconcertante, cual es la incompreensión y querella que mantienen las escuelas entre sí, pierde su misterio al hilo de nuestra tesis. El fenómeno puede remitirse a uno de carácter más general como es la moda, cuya inteligencia a su vez, se puede desplazar hacia el proceso de la inconciencia paulatina originada por los hábitos. Sabemos que un mismo estímulo repetido insistentemente termina por embotar nuestra sensibilidad para percibirlo, llegando lentamente a desaparecer de nuestra conciencia. Este simple hecho, de suma importancia en la vida cultural —que es una lucha perpetua por conquistar un campo más amplio de conciencia— constituye uno de los motores de la evolución de los estilos. El origen de un estilo es un fenómeno complejo, ciertamente, que incluye una enorme diversidad de factores, pero una vez cristalizado, su pérdida de ascendiente y la necesidad de innovar tienen su razón de ser más poderosa en la inconciencia producida por la repetición.

Cuando una dama cambia sus vestimentas por el mandato de la moda, no incurre en un acto de mera frivolidad como los espíritus simples se

inclinan a creer. Interesada en destacar ciertos aspectos de su persona, advierte que el presentarlos siempre de la misma manera y bajo los mismos ornamentos, va borrando lentamente la conciencia que se tiene de ellos, es decir, que siendo el hábito, en este sentido, un enemigo de la conciencia, el acostumbrarnos a percibirlos siempre idénticamente termina por disminuir su presencia en la escena. Un cambio radical en el estilo del peinado, por ejemplo, nos llevará a reparar en la cabellera con mayor pulcritud, corriendo el riesgo, incluso, de destacar lo que en casos particulares podría ser más prudente ocultar. De allí el talento femenino para escoger y adaptar la moda a su persona, ya que no puede lograr el mismo éxito en todos los que la siguen. Esta capacidad de renovar la conciencia mediante una llamada de atención sobre aquello que había sido desplazado de su foco, mantiene un juego de equilibrio con la capacidad no menos útil de perderla cuando la conciencia tiene interés en ello. La mujer, pues, adhiere a la moda a fin de mantener siempre despierta la atención del hombre hacia ella, que un trato continuo y no variado podría mellar. El poder de atraer la atención que posee el cambio en la presentación de los estímulos es conocido y manejado muy bien por los expertos de la propaganda, ese demonio de la vida moderna, los que empecinados en llevar a la conciencia un número mayor de estímulo de los que a ésta le interesa conservar, terminan por quebrar la sensibilidad y alterar la paz mental. De allí la gran responsabilidad de quienes hacen uso de este conocimiento. En este sentido, el artista posee un compromiso muy grave, pues poseyendo la virtud de llevar la atención del hombre hacia donde él lo quiere, puede minar su espíritu. No en vano se ha temido y perseguido el desarrollo de ciertas escuelas.

Es así como el uso continuado por largo tiempo de un mismo repertorio de palabras, de giros, de artificios retóricos, etc., pierde su capacidad de atraer la atención, como se ha señalado tantas veces y por tanto, de provocar el trance poético, empujándonos hacia un cambio o variante en ellos. Otras veces el descubrimiento de recursos con mayor ascendiente en igual sentido, es la causa del cambio. También la necesidad de ponerse a tono, por así decirlo, con las modificaciones operadas en todos los demás aspectos de la civilización, obliga a renovar los estilos. Este es un fenómeno de la mayor importancia y muy revelador de las causas que hacen eficiente una escuela desde el punto de vista que comentamos. No es indiferente en la constitución de la sensibilidad al trance poético y de la sensibilidad en general, la acción que ejercen la totalidad de los estímulos que el hombre recibe de su medio. Esta urdimbre de requerimien-

to y de impactos en que se mueve, lo endurecen y hasta impermeabilizan para ciertos efectos y lo ablandan para otros. El gran artista buscará, entonces, aquellos estímulos que, en consonancia con el temperamento así logrado de su sensibilidad, pueden causar una conmoción mayor y conducir más felizmente sus mensajes. Esto explica que repudiamos el que un artista construya arte pasado de moda, por valiosas que pudieran ser sus creaciones. El orden natural lo empuja a un nuevo estilo y sólo merced a su capacidad imprescindible para detectar el fenómeno que señalamos, así como de su virtud para encontrar los nuevos medios, puede construir arte ajeno a la época. Únicamente en un laboratorio espiritual imaginario podríamos provocar el clima adecuado a cualquier estilo, y por eso se comprende la extrañeza que el concebir la aparición de tal fenómeno provoca en nosotros, siendo que miradas las cosas en sí mismas, nada nos autorizaría a descalificarlo. Así, una partitura de Bach no dejaría de ser lo que es por haber sido creada hoy día. Cuando voluntariamente y por ingenio se propone el artista la imitación de un carácter antiguo se entiende que su obra resulte desvaída y sin el sello de lo auténtico, salvo rarísimas excepciones que pueden comprenderse sin contradecir estas ideas.

Los diversos estilos no son más que diversas maneras de inducir el mismo fenómeno y tienen ceñida relación con el tipo de intuiciones que desea comunicar el poeta. Los géneros literarios nacen también de exigencias semejantes.

Una misma época no es nunca tan estrecha como para no permitir un cierto juego en tal sentido, lo que puede dar lugar a una gran variedad de estilos con validez más o menos pareja.

Ahora bien, quien no es excitado por un estímulo se siente espontáneamente impulsado a negarlo. Quienes no logran entrar al trance poético bajo la acción de un cierto estilo, se sienten inclinados a desconocer valor artístico a dicho estilo. Y sólo la consideración de muchos argumentos elocuentes puede obligarlos a reconocer sus límites y la validez de aquello que los deja indiferentes. Pero la reflexión no mueve con el entusiasmo de las pasiones, especialmente a quienes, apasionados por temperamento, obedecen más a sus sentimientos que a su razón. Temerosos de que la gran experiencia estética pueda malograrse, los más violentos no se contentan con desdeñarlos, sino que levantan guerra en contra suya. Puesto en el triste caso del que se considera con el monopolio de la poesía, cualquiera acción por derribar a los impostores se entiende.

Es curioso descubrir que con frecuencia los grandes artistas, especial-

mente cuando son portadores de una innovación revolucionaria, ostentan más fuertemente, si no la intolerancia, al menos la incompreensión respecto de estilos ajenos a los propios. Lo que muestra que la amplitud para percibir estilos no está en razón directa al genio artístico. El hecho se explica por la gran concentración de su espíritu en las nuevas formas creadas, por la extrema receptividad orientada hacia la nueva situación que dará origen a la nueva escuela. Hay, en fin, como la necesidad de un gran repudio a lo actual o pasado para tener la energía de un brote diferente y la necesidad de adherir con un amor total para que germine y florezca. El simple espectador que no se ha comprometido tan a fondo puede darse el lujo de una mayor apertura y una comprensión más universales, lo que acaso se pague con un menor estremecimiento ante la experiencia estética. Con todo, una buena disposición para abrirse a las diversas maneras de inducir el trance poético derivada de una clara conciencia del fenómeno que comentamos, puede contribuir a enriquecer significativamente nuestro universo artístico.

Vinculada con este mismo hecho de ser o no tocado por una técnica de inducción al trance poético, esto es, por un estilo, se encuentra la explicación de la indiferencia o conmoción que una misma obra puede tener en una misma persona, de donde podría deducirse que no son las palabras por sí solas ni el especial ingenio con que están enlazadas las palabras del poder inductivo del trance, sino que, como ocurre con las demás cosas, es su relación con el todo, su situación dentro de esa estructura más compleja que es nuestra existencia y su medio, lo que le confiere, completa y hace efectivo tal poder. Y así como un mismo hipnotizador, usando la misma técnica y con idéntica persona, puede en una oportunidad inducir el trance hipnótico y en otra no, la lectura de un poema que nos estremece en determinada ocasión, nos deja casi indiferentes en otra. Y puede ocurrir, incluso, que no pudiendo volver a producirse una cierta constelación de factores por cambios radicales en nuestra personalidad, ciertos estilos y ciertas obras jamás vuelvan a conmovernos de manera significativa. Se ve claro también que los poetas posean, en general, una mayor disposición para el trance, el cual puede ser suscitado con el más leve estímulo.

No es de extrañar, entonces, que personas muy bien dotadas intelectualmente y de gran versación no puedan comprender en absoluto una forma de arte como la poesía y aun cualquier forma de arte, lo que a despecho de la prudencia a que lo obligará su razón, los llevará inensi-

blemente a desvalorar el fenómeno artístico y a explicarlo de la manera que lo haga menos representativo del espíritu humano.

Se puede ser impermeable al trance poético como al hipnótico aunque esto constituya una rarísima excepción. Pero basta —y esto es más fácil de encontrar— que el trance logrado sea superficial para que el fenómeno estético no se revele en todas sus dimensiones y su valoración resulte por esto gravemente lesionada.

Nos referiremos, por último, a dos problemas importantes en la teoría de la poesía: la poesía filosófica y la llamada poesía pura. Se puede deducir de una de nuestras afirmaciones principales —el valor cognoscitivo del arte— que la poesía de mayor valor es aquella que expresa el conocimiento más hondo y general, por tanto, la poesía filosófica (aunque esto no signifique descalificar o menospreciar otros encantos de un poema). Sin embargo, no basta expresar en verso un conocimiento filosófico para alcanzar tal cima; lejos de eso, en la medida en que intentamos comunicar una intuición más profunda, su expresión poética se torna más difícil y requiere de una técnica y de un temperamento artístico superiores. Es necesario que el juicio que se desea comunicar esté disuelto poéticamente, por así decirlo, que no permanezca crudo en su pura formulación conceptual. Esto significa, en los términos de nuestra hipótesis, que su comunicación posea la virtud de inducir el trance —sin lo cual no hay verso—, que no se limite a la función de comunicar una verdad, sino de comunicarla de tal manera que nos disponga en el estado de alma adecuado a la poesía. Esto es esencial. En la mayor parte de los casos —no en todos— hay, además, una concentración, una notoria densificación expresiva, puesto que se trata de intuiciones más que de discursos. El trance, que sirve de condición de la comunicación poética debe ser, en el caso de la poesía filosófica, muy hondo, como muy hondo es el trance hipnótico que hace posible los fenómenos hipnóticos más importantes. Se necesita una capacidad artística excepcional; de lo contrario, las intuiciones sólo quedarán contadas correctamente, pero no dichas al modo poético.

Por otro lado, el carácter racional de lo que se quiere decir se convierte en un enemigo del poeta, desde este punto de vista, pues conduce la atención de manera espontánea a la aprehensión racional, dispone en actitud científica o filosófica, lo cual no ocurre con otros contenidos, y nos aleja del trance estético.

La hondura del trance poético que posibilita la poesía filosófica no es accesible a muchos, incluyendo un buen número de poetas, y de buenos

poetas, como no todos los hipnotizados son capaces de alcanzar una hipnosis profunda. El hecho es explicable si se tiene en cuenta la unidad entre forma y contenido, entre el trance y la intuición que ilumina, es decir, que hay una unidad entre la estructura íntima de la personalidad y sus posibilidades artísticas, de modo que el nivel espiritual de un hombre determina su ámbito de creación y recepción artísticas. Esto hace que la auténtica poesía filosófica sea tan escasa y se la goce tan poco; que duerma en los anaqueles, más respetada que leída o que se la confunda con una funesta intelectualización, que es como la aspiración frustrada a la gran poesía.

Una explicación satisfactoria de la llamada poesía pura podemos encontrarla igualmente dentro de los marcos de nuestra hipótesis.

Hay quienes, altamente sensibles al hechizo de los versos, a su temblor irracional, llegan a pensar que las palabras que lo componen no son sino un vehículo conductor de una realidad inexpresable en la forma de los conceptos; que las ideas, que poco o nada valen desde este respecto, son el mero pretexto, la ocasión de este tránsito a lo celeste y que bien podría encontrarse, incluso, un procedimiento para prescindir de ellas; y hasta los hay que construyen poemas con palabras vacías de contenido inteligible, creadas ad hoc, urdidas para formar una combinación de ritmos y sonidos. Se quiere, acaso, huir de la atadura a lo material, a lo concreto, a lo racional, para evocar más bien situaciones, sentimientos, convulsiones internas, en una especie de angustiada y desesperada búsqueda de esa poesía pura que se oculta detrás del verso y la palabra, y a la cual se ha hipostasiado como un dios personal. Y se llegan a obtener efectos hermosos y significativos, pero que dejan una profunda insatisfacción; que presentan todas las características de un esfuerzo malogrado o de una deformación patológica, de algo, en fin, que pareciendo dar un paso más allá se ha quedado bastante más acá.

El extravío proviene, a nuestro juicio, de haber separado lo que constituye una unidad, como ocurriría si apartáramos la ira o la alegría de las causas que las originan y explican. Tal fenómeno puede provocarse a voluntad, ciertamente, mediante drogas, pero con el mismo encanto que comentábamos, es decir, como algo que se siente artificial e imperfecto, que no puede proporcionar la plenitud.

En el caso de la poesía, lo que se desea apartar es el trance poético del contenido logrado en él; el estado de alma, la condición psicológica, de las intuiciones a que conduce o que hace posibles. Es decir, se quiere que el lenguaje cumpla una sola de sus funciones, sin advertir que la



una está en razón de la otra y mostrando por ende una incompreensión esencial de lo que es la poesía. No se advierte que el logro final es justamente la penetración en lo real y la revelación de su esencia; que la poesía es conciencia, es verdad. De allí que al despojarla de su contenido, al vaciar sus palabras del mensaje que nos traían, en vez de enriquecerla se la empobrece en punto fundamental.

Es interesante, como un procedimiento de laboratorio, analizar tales ejercicios para ahondar en la técnica inductora del trance, así como para comprender mejor los peligros del análisis que, con sus necesarias separaciones, nos expone a perder el fenómeno que buscamos.

En el fondo, la poesía pura obedece a una incapacidad para salir del ensimismamiento, para abrirse a la comprensión del mundo, a una limitación para experimentar los grandes sucesos de la vida, a un suicidio voluntario de la inteligencia, producido, tal vez, por una desarmonía entre la capacidad de sentir y de pensar que la naturaleza ha puesto en prudente equilibrio.