

Divagaciones alrededor de la poesía

II. POESÍA Y POEMA. FORMAS DE LA INSPIRACIÓN

EN la primera parte de estas divagaciones (1), intenté diseñar el fenómeno prístino de la poesía, la forma posible del proceso de su creación psicológica. Interesado en dar a mi trabajo la mayor claridad, llegué a atribuir a la poesía una gestación psico-fisiológica automática. Fijé el siguiente cuadro:

1. Sensación.
2. Elaboración de las sensaciones por la imaginación reproductora y creadora.
3. Síntesis y percepción.
4. Poema.

Un lector atento y con nociones de lo que se trata, insinuará la idea de que en este cuadro faltan algunas palabras o conceptos. Tales serían: memoria, atención, deseo, instinto, aparte de otras. Pero esas palabras o conceptos pertenecen a la creación literaria, al poema; son los instrumentos, conscientes e inconscientes, que el poeta posee y que le permiten, primero, absorber y conservar las sensaciones, y luego, utilizarlas después de elaboradas.

En cuanto a la gestación automática de la poesía, no debemos sorprendernos. Es la palabra justa. El automatismo existe desde que existe en el poeta predisposición para determinado juego de ritmos, juego de ritmos que es excitado por las sensaciones o por el deseo del poeta, y desde que en el cerebro del artista o del creador hay órganos especiales. Existiendo el órgano, el automatismo está creado, aunque ese automatismo esté expuesto a oscilaciones y variantes de diversa índole, oscilaciones y variantes que, en último término, constituirían sólo una de sus características. Por lo demás, en ese automatismo reside todo el secreto de la poesía, todo su aparente misterio. Detrás de la palabra automatismo, dura, sugeridora de movimientos mecánicos, sin gracia y sin espacio, está lo inefable, lo desconocido sin palabras, todo aquello que algunos autores, como Henri Bremond, por ejemplo, o como Platón, atribuyen a los dioses. Nosotros tampoco lo conocemos, pero pre-

(1) Véase el núm. anterior de *Atenea*.

ferimos esperar una explicación, o intentarla, antes de buscar en el magicismo o en el misticismo una ayuda para nuestra forzosa ignorancia. Muchas funciones animales, funciones automáticas, como la secreción de las glándulas internas, están aun por explicarse. Se conocen sus efectos, como nosotros conocemos los efectos de la poesía, pero se ignoran sus procesos de formación y de distribución, así como nosotros ignoramos el origen exacto de la poesía.

Y esto no sucede sólo con la creación poética o artística: sucede en todas las manifestaciones de la obra intelectual. La inteligencia es lo que más se resiste a las investigaciones del hombre. Respecto de la poesía, podríamos citar aquí numerosos autores que han estudiado la materia y cuyas conclusiones son, con escasas diferencias, semejantes a las nuestras. Porque cuando se intenta estudiar, como en este caso, aquello que se relaciona con la poesía, pasa una cosa curiosa: los libros que consulta el interesado, siempre que ese interesado—sobre todo si es poeta—haya pensado y reflexionado por sí mismo antes de recurrir a la bibliografía, no le dicen nada sustancialmente nuevo. Esto se debe, con toda seguridad, al hecho de que para hablar sobre tal asunto el único sujeto de observación es el hombre, es decir, el poeta. En el libro de Henri Bremond, *La poésie pure*, las citas de los más heterogéneos autores están unidas por un hilo común y aunque algunos hablen de «subconsciente» y otros de «inconsciente», en el fondo están todos de acuerdo. El desacuerdo empieza cuando se trata de dar a la poesía una forma literaria cualquiera. Igual cosa sucede en el ensayo de Robert de Souza, que acompaña al libro de Bremond, y en los estudios de Valéry, de Claudel, de Vittoz. El interesado encuentra allí muy pocas cosas en que no haya pensado o atisbado. Hallará, más que nada, cuestiones de técnica artística o estudios sobre este o aquel concepto de la obra poética.

En general, todos los que han estudiado la materia: los poetas, que se han observado a sí mismos; los críticos, que han observado a los poetas; los psicólogos, que se observan a sí mismos y a los demás; los hombres de ciencia, que lo estudian todo, no han llegado sino a la siguiente conclusión: aún no sabemos nada. . . . Uno de los maestros de la psicología experimental, Bourdon, en su libro *L'Intelligence* (citado por R. de Souza), dice:

Malheureusement l'expérimentation sur l'homme vivant est difficile, il y a donc peu d'espoir que ces conditions nous soient jamais connues avec exactitude dans le détail, et pendant longtemps encore, sans doute, peut-être toujours, les esprits impatients, avides d'explications physiologiques, devront se contenter d'hypothèses fragiles, plus ou moins vagues.

Y esto, que está dicho al hablar sobre los fenómenos generales de la vida fisiológica y psicológica del cerebro humano, adquiere más vigor al referirlo a la poesía. Fisiológicamente, la explicación es casi imposible. Psicológicamente, no lo es tanto. Desde Sócrates, que aseguraba que

los poetas no son sino los intérpretes de los dioses,

se ha avanzado bastante y ha sido posible fijar un esquema de la generación de la poesía y del poema. Lo que hay dentro, atrás o alrededor del esquema de la poesía es lo que ignoramos, lo que suponemos por hipótesis *plus ou moins vagues*. Esto se debe, primero, a que el fenómeno poético en particular interesa poco a los sabios. Hay para ellos otros más interesantes. Y segundo: a que los poetas, que podrían aportar ricas observaciones, no lo hacen. La mayoría es de una indolencia y de un ignorancia extraordinarias. El tipo del poeta-pensador, estilo Paul Valéry, es un ave rara en todas las latitudes.

* * *

Pero si al hablar de la poesía debemos conformarnos con simples esquemas, no sucede lo mismo si tratamos del poema. El poema es algo estudiado ya, analizado, desmenuzado en lo posible por la observación de pacientes alquimistas. Se sabe por qué nace y cómo nace; cómo se desarrolla si se le abandona a su propia fuerza y cómo se le puede desarrollar tratándolo de esta u otra manera. Exteriormente, ha sido sujeto a formas literarias y a ritmos musicales matemáticos; interiormente, no está sujeto sino a su propio impulso y tiene su ritmo y su música.

En el sentido artístico, el poema es el fruto literario de la poesía. En el psicológico, el poema

est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. (*P. Claudel.*)

Este deseo puede ser consciente o inconsciente. En efecto, el poema no siempre es la obra de la voluntad directa del hombre; en ocasiones aparece sin que el artista haya provocado su aparición. Podríamos decir que la generación del poema se realiza de dos maneras: provocada y espontáneamente, es decir, la inspiración puede tomar o toma esos dos aspectos. En ambos, la razón actúa en muy pequeña proporción.

Veamos el caso primero. Supongamos que un poeta desea, conscientemente, reproducir en palabras y en forma poética una sensación o una idea que haya herido su sensibilidad. Entrega esa idea o sensación a la obra de la imaginación, como quien entrega una suma cualquiera a una máquina calculadora, y espera (1). Inmediatamente, en su cerebro, o más bien dicho: en los órganos especiales de que hablamos en nuestro primer artículo y que pueden ser la morada de la imaginación, se crea un ambiente propicio al desarrollo y reproducción de ese motivo. El poeta espera. Ni su inteligencia ni su razón trabajan en ese instante; miran solamente, contemplan. Por fin surge lo que llamamos síntesis o percepción, resumen del trabajo de la imaginación, que estaban ya formadas o que se forman en ese instante gracias a la excitación que el poeta provoca con su deseo. Aparece una palabra o una serie de palabras, una imagen o una serie de imágenes. Muchas corresponden a aquel motivo dado, y sirven; otras, no. Pero el deseo, que quiere realizar aquella sensación o aquella idea en esta forma y no en otra, aparta lo inútil de lo útil y continúa excitando a la imaginación, obligándola a trabajar, exigiéndole lo que necesita. Se establece así una corriente directa entre la imaginación y el deseo y poco a poco el poema va surgiendo; las palabras se unen a las palabras, se buscan por su sonido, por su color, por su música, por lo que expresan de sensible o por lo que evocan, concluyendo todas por formar un ritmo; una imagen sucede a otra imagen y cada una expresa un aspecto gráfico o de interpretación del motivo entregado a la imaginación. Pero no todo surge en orden, simétricamente, como se ve luego en el poema terminado; en general llegan mezcladas, en tropel, dispersas, pues la imaginación no tiene método y trabaja por asociación, por reacciones: una palabra provoca a otra, una imagen a otra, una idea a otra, reproduciéndose así hasta agotar el tema. Como fuerza inconsciente que es, sus resúmenes no guardan orden alguno. La imaginación no tiene espíritu crítico, no puede tenerlo o dejaría de ser lo que es. El deseo del poeta no tiene tampoco espíritu crítico; sólo tiene música, ritmo, y mientras más puros o más delicados sean su ritmo y su música, tanto más puras y delicadas serán sus realizaciones. El espíritu crítico es un fenómeno de la *raison raisonnée*, que dicen los franceses, y no toma parte en la creación del poema, en el caso expuesto, sino en dos mínimas ocasiones: cuando entrega a la imagina-

(1) Napoleón decía: «La inspiración es la solución espontánea de un problema largo tiempo meditado.»

ción el motivo, y al final, para observar la labor hecha por el deseo y la imaginación.

Paul Claudel, que ha escrito pocas pero muy claras páginas sobre la poesía, dice en una de ellas:

La poésie est l'oeuvre d'une certaine «faculté poétique» qui a des rapports plus directs avec l'imagination et la sensibilité qu'avec la raison raisonante.

En otra:

La poésie est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir.

Respecto al espíritu crítico, Jean Epstein, en su libro *La poesía de hoy*, dice que los poetas lo han abandonado del todo; pero esto es verdad sólo hasta cierto punto y lo discutiremos al hablar sobre la poesía nueva.

En la elaboración del poema provocado trabajan, pues, en primer término, la sensibilidad y la memoria; luego, el deseo; después, la imaginación y, sucesivamente, los juegos musicales y rítmicos del espíritu, el gusto, la atención, todo lo que se puede reunir bajo la denominación común de facultad poética, facultad que, a pesar de la opinión de muchos, puede ser congénita o adquirida, pero que de uno a otro poeta tiene gradaciones, notables por la simple lectura de sus poemas.

El segundo aspecto de la inspiración es el más interesante. En su libro *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs* (citado por R. de Souza), Marcel Jousse, dice:

Nous voyons chez les peuples—encore relativement spontanés—les réceptions se transformer instinctivement en gesticulations intensivement imitatives des innombrables actions environnantes. Ces gesticulations, se jouant spontanément dans l'organisme, sont naturellement utilisées par l'homme pour rejouer volontairement, sémiologiquement, ses *intuitions* pasées, imitations en miroirs des actions cosmiques au milieu desquelles il est plongé. . . .

Estas palabras pueden explicarnos, si las sabemos aprovechar, la generación espontánea del poema y su genealogía, el origen de la poesía y el origen de la danza, artes interpretativas, como la música, de un estado de alma provocado por la recepción de las sensaciones. No tendríamos más que sustituir los gestos por ritmos, los gritos por palabras, las imitaciones y los signos mímicos por imágenes, para dar a esa explosión de la sensibilidad el mismo significado que puede tener un poema escrito. La primera expresión humana de una sensación es el grito o el gesto; la segunda, la palabra. Este es el recorrido del poema a través de los siglos. Empezó por gesticulaciones, por

gritos, por movimientos rítmicos; pero el hombre se refinó, halló otros medios de expresión más directos, aumentó su cultura y su auditorio también la aumentó, cambió el ambiente y fué necesario recurrir a otras formas de significación para expresar lo mismo; sí, lo mismo, porque entre un hombre primitivo inspirado y un poeta actual inspirado, no hay sino una diferencia de tiempo y de calidad: ambos expresan lo que sienten, aunque de distinto modo. El poema, que al principio fué un mimograma, es hoy un caligrama, un logograma. Y si a este logograma o caligrama se le añadieron reglas, que si ayudaron a hacerlo más comprensible y más aprehensible a la gente, desvirtuaron en cambio su valor íntimo y profundo de expresión sensible, su gestación y generación es idéntico al mimograma de ayer o de hace siglos. No ha podido ser variada, no podrá cambiársela nunca. La poesía de hoy intenta desprender a la obra poética de aquello que se le ha impuesto: métrica, ritmo, rima, volviéndole a dar su vuelo primitivo, solamente regido por sus propias leyes. Seguramente lo logrará, quizá ya lo ha logrado.—MANUEL ROJAS.

Por las grises ciudades del norte de Bélgica

VIDA de cenizas es recorrer estos puentes y estos canales y contemplar estas flechas y estas murallas puntiagudas al borde de las aguas quietas y negruzcas. Nunca la naturaleza, como en ellas, fué un mejor marco para el arte y nunca el arte cumplió en forma más definitiva su papel histórico dejando viva, eterna y palpitante toda una época desaparecida.

Todo ha quedado como si fuera ayer. Paseándonos por el Quai aux Herbes o por el Quai au Blé, de Gante, podemos, sin forzar la imaginación, reconstruir fielmente la Edad Media comercial, la de una oligarquía burguesa e industrial, dura y orgullosa. Siguiendo la Place du Beffroi tenemos la Edad Media mística y religiosa y si continuamos vagabundeando algunas calles más allá, nos encontraremos bruscamente con la Edad Media guerrera simbolizada en el castillo de los condes de Flandes. Todo en el espacio de unos pocos metros.

Tienen estas viejas ciudades flamencas el particular encanto de sabernos a algo nuevo por lo poco popularizado del estilo, fuera de su lugar de origen. Sus casas primitivas cubiertas de