

JOSE ANTONIO PORTUONDO

*CONCEPTO DE
LA POESIA*

8.1
53e

EL COLEGIO DE MEXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
de
EL COLEGIO DE MEXICO

7

JOSE ANTONIO PORTUONDO
CONCEPTO DE LA POESIA

Primera edición, 1944

Queda hecho el depósito que marca la ley
Copyright by *El Colegio de México*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

(Distribución de Fondo de Cultura Económica. Pánuco, 63)

JOSE ANTONIO PORTUONDO

*CONCEPTO DE
LA POESIA*

EL COLEGIO DE MEXICO

Sevilla 30 - México

A Bertba, compañera

ADVERTENCIA

El presente estudio constituye la porción fundamental de la tesis para el doctorado en Filosofía y Letras sustentada por el autor en la Universidad de La Habana, en septiembre de 1941, y que aspiraba a iniciar en Cuba, de una manera sistemática, los estudios de Teoría de la Literatura. El Deslinde, de Alfonso Reyes, lo ha hecho ya, en nuestra lengua, con plena autoridad, y ha dejado abiertas innumerables posibilidades a los investigadores de la nueva disciplina, a la cual nuestro trabajo sólo quiere ser una contribución, sin pretensiones de originalidad, apoyado en la adopción del materialismo histórico como criterio científico rector.

Emil Ermatinger ha sostenido la imposibilidad de llegar a una firme concepción metodológica de la Teoría de la Literatura si no es bajo el signo de una dominante concepción filosófica del mundo. Hemos aceptado como tal el materialismo histórico cuyos postulados informan las ideas fundamentales de nuestro estudio. En otro lugar, hace algún tiempo, expresamos la convicción firmísima de que el Manifiesto Comunista es el Discurso del

Método de una nueva edad histórica que alienta entre nosotros en trabajoso proceso de gestación. Podemos añadir ahora que, en igualdad con el Discurso de Descartes, el Manifiesto de Marx y Engels señala el nacimiento de una nueva mundividencia cuyas más espléndidas floraciones —como en su tiempo ocurriera a Descartes— no les fué dado contemplar a sus autores y aun escaparán, en su más alta forma, a nuestro goce.

El trabajo presente, por otra parte, no pretende ni puede realizar una amplia labor de erudición, agotadora del tema propuesto, y quiere solamente exponer, en rápida visión, algunas ideas en torno al concepto de la Poesía, como problema inicial de la Teoría de la Literatura. Conviene, en este punto, advertir que con relación al término concepto, nos acogemos a lo afirmado por Rickert de que “un complejo de conceptos, que encierra el conocimiento científico de una realidad, es el concepto de esa realidad”. Y por Poesía, rechazando su exclusiva limitación a las obras en verso, como es común, entendemos toda realización de valores estéticos por medio del lenguaje, de acuerdo con la etimología del vocablo poiesis que significa hacer, crear. Así lo entendió Platón cuando, por boca de Sócrates, afirma que “un poeta, para ser verdadero poeta, no debe componer discursos en

verso, sino inventar ficciones" (Fedón). Así también, en nuestros días, lo entienden, entre otros, Heidegger y Paul Valéry. Concepto de la Poesía vale, pues, para nosotros, tanto como indagación científica de todo un proceso complejo de creación de valores estéticos por medio del lenguaje. Tal indagación constituye, en esquema, el tema central del presente estudio.

Es indudable, sin embargo, que él no se asoma a todos los problemas que plantea el fenómeno poético y que debe estudiar la Teoría de la Literatura, sino sólo, repetimos, al inicial, referente a su génesis, a su desarrollo, a su esencia. Los demás serán abordados sucesivamente en próximos estudios sobre la expresión poética, sobre la significación de la obra poética, sobre la crítica y la historia literarias. Ahora ofrecemos un análisis parcial del fenómeno poético, tal como fué presentado a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Habana, en 1941, sin más enmienda que la actualización de algunas referencias bibliográficas, sin alterar, tampoco, la letra ni el tono con que fué escrito entonces. De ahí su carácter inocultablemente académico y su afán, un poco ingenuo si se quiere —escolar al fin—, de tomar las cosas desde su raíz más remota.

J. A. P.

I

*LA TEORIA DE LA LITERATURA
Y LAS CIENCIAS DE LA
CULTURA*

LA VIDA se nos aparece como un inacabable proceso de transformación. Todos los seres —del mineral al hombre —existen por la transformación de sus propias circunstancias y de sí mismos en ellas. La vida es fluencia, movimiento, lucha. Lucha el mineral con su circunstancia de piedra y nace de esta lucha su interna armonía; lucha la planta por transformar en savia y flor y fruto los jugos de la tierra; lucha el animal —amiba, fiera, hombre —por adaptarse, primero, a la circunstancia natural, y luego por someter a ésta a sus necesidades y caprichos. Lucha eterna de contrarios que se resuelve en una eterna armonía resumida bellamente en viejo verso pitagórico: “Un mismo ritmo mueve las almas y las estrellas.”

Existir es, para todos los seres y no sólo para el hombre, algo más que “encontrarnos en el mundo” (Heidegger), es *transformar* ese mundo que se nos da por antagonista y escenario. En las formas inferiores de la vida¹ la lu-

¹ Esta denominación de *formas inferiores de la vida* tiene sólo un valor metodológico y circunstancial. No existen formas superiores o inferiores de la vida sino va-

cha se reduce a un incesante proceso de adaptación de los seres a su circunstancia natural que sólo en un grado muy pequeño resulta transformada a beneficio de los mismos. La expresión culminante de este proceso de adaptación lo constituyen los fenómenos de mimetismo vegetal y animal. El mineral apenas deja adivinar la interna batalla de elementos que culmina en la fase esplendorosa de sus cristalizaciones, en su existencia geométrica. En el vegetal la lucha se resuelve en la incorporación al ser de porciones variables de su circunstancia inmediata, previamente transformada, que habrán de hacerse en seguida savia y flor y fruto luego, en que duerma, en el seno de obscuras semillas, el movimiento eterno de la vida. En los animales de más sencilla organización la lucha se resuelve, como en la planta, en un sentido de adaptación a la naturaleza y de asimilación de lo inmediatamente circundante transformado de antemano; mas según ascienden los seres en complejidad orgánica, el esfuerzo y la lucha contra la circunstancia natural que opone su viva re-

riedades más o menos complejas de organización vital que únicamente como medio de orientación gnoseológica referimos al Hombre como punto céntrico y como culminación de un proceso que no se detiene en él. El Hombre no es la medida de todas las cosas sino sólo en cuanto que él nos interesa como objeto inmediato de nuestros afanes cotidianos.

sistencia a la viva pujanza del ser, se manifiesta en una gradual *objetivación* de lo natural resistente, en la *utilización* progresiva del medio natural que deviene instrumento eficaz, arma en la lucha contra nuevas e inacabables resistencias. Pero mientras en los seres más altos de la escala zoológica la *utilización* de lo natural se realiza mecánicamente y sin progresos ni variaciones apreciables a través de los tiempos, mientras para ellos los objetos no pasan de ser sino *instrumentos* en la lucha contra la naturaleza, enteramente dependientes, por lo tanto, en el hombre, situado en el ápice de la serie animal, la *utilización* de la naturaleza, la transformación de la circunstancia resistente, se hace consciente y progresiva, determinando la creación de todo un universo de objetos independientes, con vida autónoma y con mutuas y complejas relaciones que escapan muchas veces al poder ordenador del hombre mismo que los creara. El panal y el nido no le plantearon jamás problemas nuevos a la abeja ni al ave que se sirven de ellos desde tiempos muy remotos, más allá de la humana comprensión; las artes, en cambio, de transformar los productos naturales y de construir las viviendas, con menos larga historia, han planteado y plantean al hombre inacabables problemas que son la raíz misma de su perfeccionamiento y su progreso. Y es

que para el hombre no acaba la lucha con el sometimiento parcial y la utilización de la Naturaleza, sino que se entra con ello en fase nueva y más cruenta de la pugna vital con la batalla *en y contra* nueva circunstancia: la Cultura.

2

EL HOMBRE vive inmerso en una doble circunstancia que integran —contradiciéndose, oponiéndose— la Naturaleza y la Cultura. La primera es el orbe de lo necesario e inconsciente, y el Hombre vive en ella —contra ella— sujeto a leyes al parecer inmutables, un ente más en la escala inacabable de los seres naturales; la segunda es el universo de lo progresivo y teleológico, que surgió cuando el Hombre —advenido *persona* sobre el simple individuo natural— transformó y modificó consciente, voluntaria y progresivamente a la Naturaleza, descubriendo y aprovechando, en la lucha contra sus implacables resistencias, las posibilidades permanentes de superación que ella le brinda en forma de *valores*.

De esta manera la *Cultura* aparece, en primer término, como algo diferente de la circunstancia natural, opuesta pero no ajena en absoluto a la *Naturaleza*, dependiente de ella

en cuanto existe como superación progresiva de sus resistencias y se nutre de su savia. No es, por lo tanto, un orbe metafísico, sino complejo de fenómenos que hunden sus raíces en la circunstancia natural y que no escapa, aunque las supere alguna vez, a las leyes naturales. Por otra parte, la *Cultura* se presenta ante nosotros como descubrimiento y realización permanentes de *valores*.²

Los *valores* son las posibilidades de superación o de transformación que las circunstancias ofrecen al Hombre y que éste descubre en la lucha por vencer sus inacabables resistencias. Existen en las cosas como cualidades irreales y el Hombre los descubre y los realiza sacándolos de su estado de mera posibilidad, de irrealidad, de latencia, como el escultor descubre y realiza con la estatua las formas expresivas y los ritmos dormidos en la piedra. Se les tiene por *absolutos* porque las circunstancias, que a todos por igual se oponen, a todos brindan también, en cuanto seres naturales y culturales, las mismas posibilida-

² En torno al concepto *valor* gira casi toda la filosofía contemporánea y se ha acumulado una respetable bibliografía. Inclusive se está llegando peligrosamente, a veces, a toda una *mística del valor*. Al prolijo planteamiento de las tesis diversas sobre el asunto, que dilataría demasiado este capítulo, hemos preferido la exposición de nuestro criterio al respecto, atendido, en lo esencial, a los conceptos fundamentales del materialismo histórico, de acuerdo con el sentido general del presente trabajo.

des de superación aunque el descubrimiento de esas posibilidades o *valores* esté condicionado por diversos factores que dimanen, en su mayor parte, de la complejidad de la vida natural o cultural. Los frutos de un árbol determinado son *valores útiles* en estado de latencia para todos los hombres: *valen* igualmente para todos ellos, aunque sólo a los que viven a su sombra les sea dado descubrirlos y realizarlos.

Son, además, *permanentes* porque las circunstancias —Naturaleza y Cultura— están, como todo lo existente, sujetas a un movimiento ininterrumpido, a un perpetuo devenir y transformarse, y ofrecen, por lo tanto, al Hombre, con sus inacabables resistencias, inacabables posibilidades, también, de transformación o superación que constituyen *valores*.

Se dice que son *polares* porque frente a la afirmación de cada valor, como *posibilidad* de superación de las circunstancias, se alza su negación existencial, como *imposibilidad* de realizar dicha superación, como frustración de la misma, oponiéndosele en el interminable proceso dialéctico que constituye la vida natural o cultural.

La *jerarquía* de los *valores* se apoya en la gradación de las necesidades humanas que determinan su descubrimiento y realización y que van en proceso ascendente, desde las ur-

gencias puramente naturales del Hombre como simple ente zoológico, como individuo natural, hasta las necesidades esencialmente culturales del mismo considerado como *persona*. En primer lugar, el Hombre, como todos los seres naturales, experimenta la *necesidad de subsistir*, y en la lucha por vencer las resistencias que la naturaleza ofrece a su *voluntad de pervivencia*, descubre y realiza los valores *útiles, vitales y económicos*. Estos constituyen, en su realización, las formas más elementales de la *Cultura*: el descubrimiento, primero, de objetos naturales indispensables para la subsistencia, y la creación, después, de instrumentos que permitan la utilización de esos objetos naturales. Esta etapa significa el comienzo de la vida económica con el descubrimiento del *valor de uso* de los objetos materiales, y de los *instrumentos*: armas en la lucha contra las circunstancias naturales.

Pero la lucha contra la Naturaleza para lograr la subsistencia del individuo y de la especie, impone, de modo ineludible, la *necesidad de convivencia*, cuya satisfacción acarrea el descubrimiento y realización de un nuevo orden de valores: los *valores sociales*, comprensivos de otra esfera de *valores éticos*, descubiertos por la necesidad de ordenar y regular las relaciones humanas impuestas por la necesidad de convivencia. Esta necesidad de

convivencia, por otra parte, implica otra necesidad fundamental: la *necesidad de comunicación* que determina el establecimiento del *lenguaje común*, derivado del instrumento superior, mágico, de otra necesidad más universal y profunda: la *necesidad de expresión* a cuya satisfacción se debe el descubrimiento y realización de los *valores estéticos*. Max Scheler afirma que esta *necesidad de expresión* está presente ya en la planta, y aun podemos suponerla en el mineral y en el astro.

El movimiento vital pugna por revelarse, por manifestarse en todos los seres existentes, y lo realiza, en las formas anteriores al Hombre, de una manera esencialmente inconsciente: en la simetría del mineral, en los colores y el perfume de las plantas, como mera *expresión* vital, como simple señal de su presencia; en el canto de las aves y en el rugir de la fiera, como *notificación*, además, de un propio e individual estado afectivo; con el *lenguaje* del Hombre la expresión y la notificación se amplían conscientemente con la función de *representación y denominación de signos*.³ Sólo en el Hombre esta *necesidad de expresión* aspira a satisfacerse de una manera consciente, por la utilización de instrumentos ajenos a la propia naturaleza humana: colores, soni-

³ Cf. Max Scheler, *El puesto del Hombre en el Cosmos*. Buenos Aires, Losada, 1938, pp. 41-42.

dos, signos, en un intento de revelar lo más íntimo y esencial de cada ser, de todos los seres: el movimiento o ritmo vital.

Mas el Hombre que logró expresar el ritmo de la vida quiere saberle a las circunstancias enemigas los secretos, y en la satisfacción de esta *necesidad de conocimiento*, en la lucha a que lo impulsa la *voluntad de conocer*, que diría Alfred Stern, descubre y realiza los valores *gnoseológicos, de conocimiento*, al paso que descubre y realiza los *valores lógicos*, cuando, venciendo gradualmente la anarquía de su pensamiento, encuentra y formula las leyes fundamentales de su proceder intelectual.

Pero el Hombre no siempre acierta a conocer las relaciones en que se producen los fenómenos de la Naturaleza y la Cultura. Su *voluntad de conocimiento* lo lleva entonces a buscar por otras vías no racionales una respuesta que satisfaga su inquietud o una fórmula mágica que conjure el poder desatado de las fuerzas naturales que le resisten y le aterran. Descubre y realiza entonces el Hombre, más allá de los seres naturales, el orbe de los *valores religiosos*, superación metafísica e irracional de las resistencias que las circunstancias le ofrecen. Y puesto de rodillas ante los dioses que creara a su imagen y semejanza, ordena y jerarquiza más adelan-

te, su asiento celestial a usanza del que trabajosamente van sus manos labrando acá en la tierra.

No debe pensarse, sin embargo, que esta jerarquización de los *valores* que acabamos de exponer esquemáticamente, está determinada por la existencia sucesiva y aislada en la realidad de los diversos tipos de *valores* en esferas propias e impermeables. Los *valores*, de hecho, coexisten en su realización, y entre las esferas distintas, que constituyen, al realizarse, la estructura y superestructura de la vida social, se producen acciones recíprocas determinadas por la complejidad de la vida del Hombre. Hay, no obstante, una indudable jerarquización de los *valores* que se inicia con el descubrimiento y realización de los valores *útiles, vitales y económicos*, que constituyen el fundamento económico de la vida cultural, condicionan la existencia de las demás esferas y superestructuras y son, a su vez, condicionados por ellas. Asimismo ocurre que la lucha que, al comienzo de la historia humana, se encaminaba a vencer la resistencia de la circunstancia natural, culminando con el descubrimiento del *valor de uso* de los objetos, se torna luego, tras el descubrimiento del *valor de cambio* de esos mismos objetos y el nacimiento de la *mercancía*, en la pelea encarnizada del hombre contra el hombre, en el

seno revuelto de la circunstancia cultural, por la posesión absoluta, privada, de las circunstancias sometidas y de los instrumentos de producción.

3

DE LA *voluntad* de conocer del Hombre, lanzado a la indagación de las leyes generales que interpretan las relaciones constantes entre los fenómenos de su circunstancia, nace la *Ciencia*. De la diversidad existencial —aunque no esencial— de los dos órdenes de esa circunstancia —Naturaleza y Cultura— dimana la división de la Ciencia en *Ciencia Natural* y *Ciencia Cultural*. Siendo la Naturaleza el orbe de lo necesario e inconsciente, la Ciencia Natural tendrá por objeto el descubrimiento y la formulación de las relaciones constantes entre los fenómenos naturales, bajo la forma de leyes más o menos necesarias e inmutables. Y constituyendo la Cultura el universo de lo consciente y teleológico, de lo progresivo, la Ciencia de la Cultura tendrá por objeto el descubrimiento y la formulación de las relaciones variables, contradictorias entre los fenómenos y los fines para los cuales conscientemente existen, el conflicto entre la movilidad progresiva de los fines y la

inmovilidad de las normas que en cada instante pretenden expresar la conciencia de dichos fines. Por tal razón y porque la Ciencia Cultural es esencialmente Ciencia de *realizaciones* —en oposición a la Ciencia Natural que lo es, esencialmente, de *comprobaciones*— predomina en ella el carácter descriptivo e individualizador, antes que el normativo y tipificador que es patrimonio de la Ciencia Natural. Esta, además, posee, como instrumento preciso de estudio, la *experimentación*, como recurso para provocar cuantas veces sea necesario el fenómeno sometido a comprobación, lo cual no puede realizarse igualmente en el campo de la Ciencia Cultural.

La Ciencia Cultural se subdivide, a su vez, en numerosas ciencias particulares que tienen por objeto el estudio de los procesos de descubrimiento y realización de los diversos órdenes o esferas de valores existentes. Una de esas ciencias particulares es la *Estética*, que estudia el proceso de descubrimiento y realización de los valores expresivos. Tradicionalmente se ha considerado a la Estética como Ciencia de lo Bello, lo cual limita extraordinariamente el campo de su estudio a la consideración de uno solo de los numerosos valores expresivos. Por eso está más en lo justo Benedetto Croce cuando llama a la Estética “Ciencia de la expresión”. Para nosotros, re-

petimos, la Estética es aquella ciencia cultural que tiene por objeto el estudio de los procesos de descubrimiento y realización de los valores expresivos.

Toda Ciencia Cultural comprende un aspecto *teórico* y un aspecto *histórico*, indispensables ambos para la comprensión cabal de los fenómenos culturales, en los cuales la historicidad es condición sustantiva. La Estética comprenderá, pues, una *Teoría de los valores expresivos* y una *Historia* que se referirá no sólo a los esfuerzos del Hombre por *descubrir* los valores estéticos, sino por *realizarlos*, además. Es decir, comprenderá una Historia de las Artes junto a la Historia de las Doctrinas Estéticas. Pero, además, en el aspecto teórico de la Estética conviene distinguir el estudio general del *descubrimiento* o *intuición* de los valores estéticos (Estética General), y el referente a la *realización* de esos propios valores (Teoría de las Artes). Este último aspecto se desmembrará después en las Teorías particulares de las distintas artes, determinadas por los problemas específicos que plantean la diversidad de instrumentos o medios materiales propios empleados en la expresión de los valores estéticos: sonidos, colores, masas, etc. Entre ellas *llamamos Poesía, y también Literatura, al arte de expresar o realizar los valores estéticos por medio del*

lenguaje. Teoría de la Literatura será, por lo tanto, aquel aspecto particular de la Teoría del Arte que tiene por objeto el estudio de la Poesía como realización de valores estéticos por medio del lenguaje, y sus relaciones con los demás fenómenos culturales.

No debe confundirse, por lo tanto, la *Teoría de la Literatura* con la Preceptiva que es, como su nombre indica, conjunto de *preceptos* o de *normas* generales para *apreciar* y *realizar* las obras literarias. Raimundo Lida advierte con acierto que “será preciso salvar expresamente este nombre *teoría literaria*, de su tradicional alianza con la preceptiva entendida como colección de normas o recetas para hacer literatura. La teoría no se propone reglar ni aconsejar, sino describir determinados fenómenos y tratar de comprenderlos”.⁴

4

LA *Teoría de la Literatura*, acabamos de verlo, forma parte, como aspecto particular de la Teoría del Arte y, por ende, de la Estética, de las Ciencias de la Cultura, es una Ciencia Cultural y, como tal ciencia, debe iniciar su estudio planteándose el problema

⁴ Raimundo Lida, “La creación poética”, en *Cursos y Conferencias*. Buenos Aires, Dic. 1936, p. 988.

de sus *valores regionales*. Son estos los valores *expresivos* o *estéticos*, en cuanto *realizados*, *expresados*, por medio del *lenguaje*.

En todo lo existente, afirmábamos, alienta el movimiento vital, pero no en todos los seres se manifiesta con claridad semejante. Desde la piedra y el astro hasta el Hombre, el ritmo vital sigue un trabajoso y áspero camino, superando cada vez menores resistencias, hacia su expresión consciente. A los ojos de los más, el mundo de los seres inorgánicos es un universo de quietud e inmovilidad absolutas donde no alienta la vida y no existe el movimiento. Es el orbe de lo inerte e inexpressivo. Pero el artista, el poeta, que es criatura dotada de más exquisita sensibilidad, descubre en las cosas inmóviles el movimiento secreto y quiere revelarlo. El poeta es el hombre que conoce la vida oculta de las cosas, el movimiento recóndito que, superando las resistencias naturales, anhela expresarse.⁵ El

⁵ "El movimiento es el signo exterior de la vida, como la acción, es decir, el movimiento voluntario, es su carácter interno; es, además, el gran medio de comunicación entre los seres. Por tanto, todas las artes se resumen en el arte de producir o de simular el movimiento y la acción, y de provocar por este medio en nosotros mismos movimientos simpáticos, gérmenes de acciones. La música es movimiento que se hace sensible al oído, una vibración de la vida propagada de un cuerpo a otro. El ritmo más primitivo, el simple rodar de los golpes producidos por nuestros dedos o por el tambor, es aun movimiento y vida, pues el ritmo es la representación de una marcha, de una

poeta, recordemos los versos de Baudelaire, es el hombre que

*comprende sin esfuerzos y sin dudas
el misterioso idioma de las flores
y de las cosas mudas!*

He aquí, pues, que los valores estéticos aparecen en los seres como posibilidades de superar las resistencias que ellos ofrecen a la expresión del movimiento vital. El hombre, y en especial el artista, el poeta, *descubre*, en ellos las posibilidades de vencer sus resistencias y transformarlas en instrumentos capaces de *expresar*, de *revelar el movimiento*, el *ritmo vital* que duerme en sus entrañas; *intuye* el ritmo oculto tras las cosas inmóviles o la *armonía* nacida de una lucha en que el ímpetu

carrera, de una danza, de los latidos del corazón. La escultura y la pintura —el viejo Sócrates lo ha hecho notar— tienen por objeto las modificaciones de la forma por el movimiento. Los colores tienen, además, por sí mismos, como lo hace notar Fechner, un valor simbólico, expresivo de la vida y de los sentimientos, por consecuencia de los movimientos mismos. La arquitectura es el arte de introducir el movimiento en las cosas inertes; construir es animar. La arquitectura, en primer lugar, organiza los materiales, los ordena; en segundo lugar, los somete a una especie de acción de conjunto que eleva por un solo movimiento el edificio por encima del suelo, y por la armonía de las líneas, la continuidad del juego ascensional, hace ligero lo que es pesado, hace crecer y sostenerse en pie, en la posición de la vida, lo que tiende a desmoronarse, a aplastarse." Guyau, *El Arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid, 1931, pp. 66-67.

vital y la resistencia se equilibran. Así *descubre* el Hombre los valores estéticos. Así también los ordena en *pares polares*, entre los cuales oscila su valoración estética de las circunstancias.

{ No vamos ahora a dar un catálogo de los valores estéticos, ni son éstos —como todos los valores— susceptibles de enumeraciones exhaustivas. Solamente queremos ofrecer algunos *pares polares*, sin otra intención que orientarnos en este estudio inicial. Los más discutidos y utilizados pares de valores estéticos han sido siempre: sublime-ridículo; trágico-cómico; bello-feo; gracioso-grotesco; etc. Nosotros los entendemos de este modo:

Sublime llamamos a aquellos seres y fenómenos en los cuales el movimiento vital supera y abruma la capacidad expresiva de los mismos y nuestra propia capacidad de intuición. Es el movimiento del mar tempestuoso o el ímpetu frenado, latente, del Everest a quien los indios llaman justa y poéticamente, El Sublime.

Ridículo, opuestamente, es el valor correspondiente a aquellas cosas o fenómenos en los cuales la capacidad expresiva supera ampliamente al ritmo vital. Ejemplo: el parto de los montes.

Bello es valor que descubrimos en la armonía y equilibrio del ritmo vital y la capacidad expresiva de las cosas. Movimiento y resistencia se equilibran en esa forma de inmovilidad rítmica, de quietud dinámica que hace bullir la vida esplendorosamente en la serenidad de las estatuas griegas del siglo V.

Feo, por el contrario, es el valor estético que se descubre en la frustración de esa armonía, en la ruptura del equilibrio entre el movimiento y la capacidad expresiva de las cosas. Lo *feo* es ritmo vital que se frustra y que se rompe por la desorganización de la materia expresiva.

Gracioso decimos del valor de cosas y fenómenos en los cuales el movimiento vital vence sin esfuerzos las resistencias que la materia, inerte en la apariencia, le ofrece, y aún la amolda y ajusta suavemente a su intención expresiva.

Grotesco, en oposición, diremos al valor de cosas y fenómenos en los cuales la materia resistente, lejos de amoldarse a la intención expresiva, la deforma, y tuerce su sentido, como ocurre en las gárgolas y cabezas de Notre Dame de París.

Trágico es el valor de seres y de situaciones en los cuales el ímpetu vital indomable se expresa en la imposición fatal e ineludible de sus fuerzas.

Lo Cómico se engendra por la ruptura mecánica del ritmo vital o por la simulación, también mecánica, de dicho ritmo. Tanto lo *trágico* como lo *cómico* son valores de referencia esencialmente humana y que no se conciben en los demás seres si no es sobre la base de su humanización o, al menos, con una estrecha referencia a lo humano.

(Henri Bergson ha estudiado de un modo concluyente la esencia de lo cómico en su ensayo *La Risa*.)

Todos estos valores y muchos más que, repetimos, no hemos de estudiar en detalle, los *descubre e intuye* el Hombre en las cosas y luego intenta *realizarlos, expresarlos*, a su vez, utilizando para ello diversos medios materiales, instrumentos, de expresión. De aquí que pueda ser positivamente estética la expresión de valores negativos, tales como lo feo, lo gracioso, etc., siempre que, parejamente a lo que ocurre en la intuición o descubrimiento de los valores, la realización de los mismos se acomode a su intención expresiva, vencien-

do la resistencia de los medios materiales de expresión. De este modo resultará bella, por ejemplo, la expresión de una cosa o situación fea o grotesca si la obra realizada, venciendo la resistencia de los medios de expresión, logra llevarnos a la intuición perfecta de dicha cosa o situación fea o grotesca, como ocurre, por ejemplo, en el retrato homérico de Tersites. Por el contrario será fea o grotesca la obra poética que, pretendiendo expresar un valor cualquiera, no logre despertar en nosotros, por la resistencia indomada de los medios expresivos, la intuición de tal valor. Es decir, que en la *expresión* o *realización* de los valores estéticos, como en su *descubrimiento* e *intuición*, el criterio valorante descansa en la correspondencia entre la intención expresiva y la superación correspondiente de las resistencias que ofrecen a la misma, los medios o recursos materiales de expresión.

5

MAS, TODA Ciencia, natural o cultural, ha de plantearse al comienzo de sus estudios, como cosa previa ineludible, la cuestión del *método* que se propone adoptar, la determinación del camino a seguir en el tratamiento

y solución de los problemas que le son propios. Y ese método, adviértase, para ser eficaz, deberá estar determinado por la misma índole de los problemas a estudiar, sin más concesiones a lo puramente subjetivo que sus inevitables conexiones con la concepción filosófica del mundo en que se afirma. Así ha de ser, por tanto, en este caso concreto y específico que tratamos, de la Teoría de la Literatura.

Lo primero que, en la consideración de su método de estudio, conviene señalar es que el objeto y los problemas que ha de plantearse la Teoría de la Literatura pertenecen a la esfera de los *objetos culturales*, y poseen, por tal razón, autonomía existencial. Un poema, una novela, un ensayo, una vez producidos poseen vida propia e independiente de sus productores, del todo análoga, en el plano de los valores, a la de los demás seres: valen y pueden provocar en otros hombres distintos, ajenos a su productor, la intuición de esos valores. Son entes culturales autónomos y como tales exigen ser tratados.

Pero los objetos culturales, no conviene olvidarlo, poseen, como nota sustantiva, la *historicidad*, es decir que se producen en el tiempo y son elementos activos de un inacabable proceso vital, estrechamente relacionados entre sí y con los demás fenómenos culturales.

Por tal razón el estudio de la obra poética no se agota en la consideración de su puro valor expresivo sino que ha de completarse con la indagación de sus relaciones con los demás fenómenos culturales. Fundados en la historicidad sustantiva de la Poesía hemos adoptado consecuentemente, para la indagación de su "concepto", el método que Federico Engels llama *lógico* y que "de hecho no es más que el método histórico únicamente despojado de su forma histórica y de los hechos fortuitos disturbantes. La cadena del pensamiento debe empezar con lo que la historia comienza y su curso subsiguiente no debe ser otra cosa que la imagen exacta del curso histórico en una forma teórica y abstracta, pero corregida de acuerdo con las leyes dadas por el curso real de la historia misma en la que cada factor debe ser considerado en la completa madurez de su desarrollo en su forma clásica".⁶

A este método habremos de atenernos en el desarrollo de nuestra tesis, y él habrá de conducirnos, sin duda, a la vivencia del desarrollo de la Poesía, revelándolo como el poema magnífico del esfuerzo del Hombre por

⁶ F. Engels, "Sobre el materialismo y la dialéctica de Marx", en *Introducción a la Filosofía y el Materialismo Dialéctico*, por Marx, Engels y Lewis, México, s. f., p. 221.

expresar en cada tiempo, venciendo la indomable arisquez y resistencia del lenguaje, el movimiento eterno de la vida.

II

NACIMIENTO DE LA POESIA

I

LENGUAJE, Danza y Poesía nacieron juntos como forma rítmica de expresión de las grandes emociones colectivas. Fué Aristóteles, en su *Poética*, el primero en señalar la tendencia instintiva del hombre espontáneo e ingenuo —el niño y el primitivo— a *mimetizar* el mundo circundante. Y esta capacidad de imitación, observaba sabiamente Aristóteles, constituye la nota diferencial del Hombre frente a los demás animales. Con varios siglos más de observación científica, podemos ahora añadir a las afirmaciones de Aristóteles, que esa mimetización es, además, consciente, y tiende a referirse, progresivamente, a la *sustancia* misma de las cosas, más allá de sus apariencias y atributos, alejándose, de ese modo, cada vez más, del simple mimetismo vegetal y animal.

La imitación, al comienzo, debió ser meramente *gestual*.¹ el hombre primitivo, como

¹ Seguimos en la presente exposición de los comienzos del lenguaje, las ideas esenciales, desechada su ilegítima conclusión espiritualista, contenidas en las doctrinas del P. Marcel Jousse, S. J., autor de tan sugestiva teoría lingüística, expuesta en varias obras: *Etudes de Psychologie*

el niño, mimetiza con todo su cuerpo, pero principalmente con sus manos, el orbe entero que le rodea, y expresa con gestos las emociones que ese universo va despertando en su espíritu. De esta etapa *gestual* el Hombre conservará durante toda su historia la tendencia a suplir con la mímica las deficiencias de la lengua y a subrayar con gestos expresivos los conceptos verbales más hondos o nacidos de más intensa pasión. Del gesto repetido con cierto ritmo y medida que nacen de las limitaciones fisiológicas del Hombre —fatiga, ritmo cardíaco, etc.— se engendró la *Danza* que, en esta etapa, no es más que una forma elevada de imitación de la vida circundante, fundada en la repetición rítmica de gestos que quieren representar sus fenómenos. Graebner, en su estudio sobre *El mundo del hombre primitivo*, ha hecho notar “que en el pensamiento primitivo, los atributos desempeñan un papel mucho mayor que entre nosotros; las sustancias, en cambio, un papel mucho menor”.² De aquí que el hombre primitivo mimetiza sus circunstancias y pretende copiarlas en sus formas y atribu-

Linguistique, La Pensée et le Geste, etc. Puede leerse un inteligente resumen de las ideas del P. Jousse, en Frédéric Lefèvre, “Une nouvelle Psychologie du Langage”, en *Le Roseau d'or*, París, 1927.

² *Ob. cit.*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, p. 213.

tos que se muestran en mayor grado permanentes y constantes, dentro de la movilidad infinita y la variabilidad incesante de seres y fenómenos, hasta llegar a constituir un acervo más o menos rico de *gestos designantes* de aquellos seres y fenómenos que en mayor grado le impresionan.

Pero estos gestos designantes, esta mímica corporal, suele ir acompañada de un sonido, *gesto laringo-bucal*, que, por reclamar menos esfuerzo en su producción que el gesto corporal, acaba por imponerse y suplantar a éste en la designación cotidiana de los fenómenos circundantes, constituyendo el *lenguaje oral*. Si nos olvidamos un poco de lo que hoy significan entre nosotros el canto y la danza y recordamos, con respecto a la danza, que ésta en algunos pueblos orientales se reduce, a veces, a complicados movimientos de manos y de brazos, podremos entender y aceptar la afirmación de que el hombre primitivo canta y danza sus palabras que quieren mimetizar los fenómenos circundantes en sus formas y atributos característicos. Y es que, además, el *Lenguaje* y la *Danza* tienen en esta etapa un sentido más amplio que el de mera designación y comunicabilidad de los fenómenos, y son, al propio tiempo, *mágico conjuro* de las fuerzas que alientan en los fenómenos designados. Recuértese que en todas las teogonías

nombrar es crear, y que no sólo para el cristiano ha sido cierto que “en el principio era el Verbo”, y que “por él fueron hechas todas las cosas: y sin él no se ha hecho cosa alguna de cuantas han sido hechas. En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres”.³

Por esa razón, por este sentido mágico del lenguaje primitivo, junto al simple lenguaje oral, progresivamente apartado de la Danza y del Canto, instrumento cotidiano de comunicación, de intención meramente *designante*, que cada individuo usa acomodándolo a la comprensión media del grupo, que se amolda y ajusta a las necesidades de éste y evoluciona con ellas, persiste otra forma elevada del lenguaje, unida todavía a la Danza y al Canto, con intención esencialmente *expresiva*, que es el instrumento mágico de las grandes emociones colectivas. *Este lenguaje elevado constituye la Poesía*. Ella es entonces, unida a la Danza y al Canto, magia y leyenda, plegaria y conjuro y memoria de las tradiciones y costumbres del grupo que se conserva en sus frases rítmicamente repetidas para el servicio de todos. Nada más lejos, en este tiempo, que el concepto de Poesía “pura”. La Poesía es entonces, cuando todos los hombres se hallan

³ S. Juan, I, 1-4. Roger Caillois afirma que, “en el pensamiento primitivo, *dar un nombre equivale a crear*”. Cf. R. Caillois, *El Mito y el Hombre*, B. Aires, 1939, p. 57.

fuertemente atados por los lazos de la vida colectiva, cuando todos participan por igual en las faenas y en las emociones del grupo, el lenguaje común y elevado con que se expresa ese sentido colectivo de la vida y con el cual se transmiten, además, a las nuevas generaciones, las costumbres, las leyes y las tradiciones de la comunidad.⁴ La frase rítmica y el paralelismo nacen de la necesidad de recordar las fórmulas y las leyendas que la Poesía conserva y repite periódicamente en las grandes ceremonias colectivas, cuando el ritmo enervante de la danza que marcan los primitivos instrumentos de percusión despierta las fuerzas dormidas que en el Hombre sustituyen al instinto. Es entonces, en la hora de la guerra o del terror, ante la cosecha o la muerte, cuando la Poesía alcanza su máximo poder expresivo, cuando las palabras simplemente desig-

⁴ "Por pocas que sean las leyes que unen a una comunidad primitiva, sin embargo son fuertes. El salvaje aprende automáticamente, por así decir, y por imitación, a satisfacer las necesidades de su vida individual; pero las leyes de la vida social en comunidad le son imbuídas por una serie de impresionantes medios educativos. En las fiestas de la iniciación, cuando el muchacho ingresa entre los hombres, lógrase esta finalidad, no sólo físicamente por procedimientos mágicos, sino inculcando las costumbres prescritas de la tribu, sobre todo el respeto y obediencia a los viejos, en el alma del joven, sensibilizada a toda clase de impresiones por medio de ayunos y vigilias. Y esta sugestión no pierde fuerza en el transcurso todo de la vida." Graebner, *Ob. cit.*, pp. 37-38.

nantes se rompen por la magia del ritmo y del fervor colectivo, y expresan, más allá de su limitado sentido, el barbotar oculto de la vida.

La mentalidad primitiva, se ha dicho, es *colectiva, materialista, realista*.⁵ Se ha estudiado también (véase nota 4) la absoluta absorción del primitivo por el grupo del cual forma parte. Aún no existe la noción de lo sobrenatural como entidad metafísica, sino que mágicamente se atribuyen a los seres poderes, fuerzas materiales ocultas que precisa conjurar. Las palabras y los gestos crean, dotan de existencia real a las cosas representadas; de aquí la importancia del nombre y de los ritos miméticos. En los pueblos *colectores*, el *mito* se produce por la necesidad de explicar las causas de los fenómenos. El mito conservado por tradición oral se confunde más tarde con el comienzo mismo del grupo y engendra la Epopeya. En los pueblos *cazadores* adquieren enorme importancia los *ritos miméticos*, especialmente en forma de danzas de caza y de guerra, merced a las cuales cree el hombre primitivo poder anticipar favorablemente el resultado de una y otra. De estas danzas, de estos ritos miméticos, en los que participa el grupo entero, al principio, saldrá la Tragedia.

⁵ Cf. Ricardo Kreglinger, *La evolución religiosa de la humanidad*. Madrid, 1927.

Las *danzas miméticas* son frecuentes y se realizan periódicamente, en ocasión de las grandes *ceremonias de tránsito* —*les rites de passage*, de A. Van Gennep— que señalan el paso de los individuos de una a otra etapa o estado decisivo de su vida. En estas ceremonias se representa simbólicamente el paso de un estado a otro, constituyendo verdaderos dramas litúrgicos en los que toman parte todos los hombres o todas las mujeres del grupo, según el sexo de los iniciados. En ellos se cantan y mimetizan las tradiciones del grupo que unifican la vida presente con la de los antepasados fundadores, ya “mitificados”.

En los pueblos *pastores*, de ritos totémicos, el drama litúrgico es patrimonio de un grupo escogido, por lo menos en lo que respecta a determinadas ceremonias en las cuales se mimetiza la vida de los animales totems del grupo, porque, como observa Kreglinger, “nada tan difícil, en efecto, como esta reproducción exacta de la vida de los animales. Hace falta conocer con precisión sus movimientos, su voz, sus gestos; el menor error acarrearía el fracaso de toda la operación. Un largo aprendizaje se impone, pues, a todos aquellos que quieren participar activamente en todos estos ritos; es decir, que los mismos hombres representan siempre los mismos papeles, imitan siempre al mismo animal; en el seno de

la tribu se forman grupos permanentes que asumen siempre la misma tarea".⁶

En los pueblos *agricultores*, etapa superior del primitivismo, la vida sedentaria y la incipiente organización económica, con su división en clases elementales —o más concretamente, en pequeños grupos especializados—, determinada por la naciente división del trabajo, impone con mayor fuerza aún la diferenciación en el terreno del drama litúrgico. Producto de esa división del trabajo, al grupo sacerdotal corresponde la conservación de las tradiciones y mitos colectivos, gérmenes de la Epopeya. La convivencia con los muertos, enterrados en cementerios junto a la tribu, y no abandonados en tumbas solitarias, como ocurre a los pueblos pastores y cazadores, determina una nueva concepción francamente animista. Se cree en la existencia de espíritus individuales y en su acción sobre el mundo de los vivos. Su sentido realista impele al hombre primitivo a conjurar esas fuerzas mimetizando la vida de los espíritus. Y no sabiendo a ciencia cierta cómo son los espíritus, los imagina, y crea las danzas con máscaras que ejecutan grupos de individuos determinados pertenecientes a sociedades secretas para formar parte de las cuales precisa pagar una cuota de entrada. "Los bailarines enmascara-

⁶ *Ob. cit.* p. 54.

dos —dice Graebner— que aparecen en ciertos días —a menudo para acelerar la vegetación— son, en cierto modo, imágenes vivas de los espíritus. Incluso son considerados como espíritus, y primitivamente como espíritus de hombres muertos, según significan taxativamente algunos nombres de estas sociedades secretas: *Rukruk*, en Buka, *Tamate* y *Los muertos* en las islas de Bank. Debe evitarse absolutamente que los vivos, metidos en la máscara, sean reconocidos como hombres vivos.”⁷ En Cuba resultan restos de estas primitivas sociedades secretas animistas, las “potencias” ñañigas, pacientes, desde luego, de las inevitables transformaciones que traen consigo las sucesivas fases de transculturación⁸ sufridas por nuestra población de color.

De esta manera, en las primeras etapas del proceso cultural se van gestando las formas

⁷ *Ob. cit.* pp. 55-56.

⁸ “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturización*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también ~~siem-~~

poéticas primitivas que culminarán en la Epopeya y la Tragedia. Producto, la primera, de los mitos y leyendas que la clase sacerdotal guarda celosamente y que se repiten y cantan en las grandes ceremonias colectivas, especialmente en los *ritos de tránsito*, cuando se hace partícipe al iniciado de las tradiciones y leyes de la comunidad. La Tragedia va surgiendo, a su vez, de las danzas colectivas, unánimes al principio, patrimonio más tarde, en los pueblos cazadores y pastores, de los imitadores permanentes de los totems, reservada, por último, en las tribus agrarias animistas, a sociedades secretas cuyos bailarines ejecutan las danzas cubiertos con máscaras grotescas. El resto del grupo permanece en estos casos como espectador, mientras ante él se representan religiosamente las primeras tragedias. Es el instante en que, como va ocurriendo ya en la base económica del grupo, *productor y consumidor* comienzan a diferenciarse, a oponerse.

pre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.” Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*. La Habana, 1940, pp. 136-142. Véase también de Ortiz, *Los Negros esclavos*, Habana, 1916, y *Los cabildos afrocubanos*, Habana, 1923.

2

LA DENOMINADA por Graebner *cultura superior antigua* es el producto de una serie sucesiva de transculturaciones. Los pueblos agricultores, de régimen matriarcal, sufrieron, a lo largo de los siglos, sucesivas invasiones de pueblos cazadores y pastores, sometidos al patriarcado. Como resultado de estas invasiones, de estas transculturaciones, surgió un tipo nuevo de cultura patriarcal fundada económicamente en la esclavitud y organizada en estados, poseedora de una concepción cósmica del mundo, y donde fué imponiéndose cada vez más poderoso, apoyado en el creciente racionalismo, el concepto del *individuo*, por encima del ferreo colectivismo primitivo.

Resultado de la conquista de grandes núcleos de población con más avanzada cultura que precisaba mantener en beneficio de los conquistadores menos cultos, la esclavitud llevó a su completa realización la incipiente división del trabajo de la etapa precedente. Sobre esta división y apoyada en la utilización de la fuerza inteligente del esclavo, se produjo la gran cultura antigua en la que los diversos órdenes de valores existentes pudieron comenzar a desarrollarse plenamente. "Sólo la esclavitud —escribe Federico Engels— hizo posible la división del trabajo entre la agri-

cultura y la industria en vasta escala, y de ahí la expansión del mundo antiguo, del helenismo. Sin esclavitud no hay estado griego; no hay arte ni ciencia griega; sin esclavitud no hay Imperio Romano y sin la base del helenismo y del Imperio Romano, no hay Europa Moderna. Jamás deberíamos olvidar que todo nuestro desarrollo económico, político e intelectual supone un estado en que la esclavitud era tan necesaria como generalmente reconocida.”⁹

El choque de las opuestas concepciones del mundo de conquistadores y conquistados y sus distintas soluciones de los problemas comunes, determinaron la formación de una nueva mentalidad más amplia en la que el concepto de lo cósmico adquiere plena vigencia. El hombre frente al cosmos plantea serena —apolíneamente— sus cuestiones, y dejando atrás la magia primitiva y la dionisiaca comunión con las fuerzas naturales, va creando un nuevo caudal de respuestas puramente racionales sobre los fenómenos de su circunstancia física o cultural. La necesidad de estructurar políticamente el grupo ya no integrado por pocos miembros de la misma sangre, sino por muchos y diversos hombres, por conquistadores y conquistados, por amos y esclavos, por

⁹ F. Engels, *Anti-Dühring*, Trad. española de José Verdes Montenegro, Madrid, s. f., pp. 247-248.

guerreros, sacerdotes, agricultores, etc.; la urgencia de conservar para un núcleo de ella el dominio de la colectividad por la posesión de la tierra y de los instrumentos de producción, crea el Estado. Dentro de él, asaeteado de culturas en pugna, de opiniones y creencias contrarias, de situaciones y posiciones políticas diversas, el *individuo* se encuentra a sí mismo y comienza su interminable diálogo con la sociedad. El arte, y sobre todo la Poesía, lo dirá inmediatamente.

En la *cultura superior antigua* desaparece el *mito* y nace la *fe*. Cuando el Hombre no participa directamente en las ceremonias, que ya no constituyen faena unánime del grupo, cuando, por tal causa, ya no se despiertan las fuerzas atávicas en el ruedo de las danzas sagradas, se va perdiendo para él, cada vez más, la certeza y el sentimiento vital de la realidad de las fuerzas mágicas que alientan en la Naturaleza. Esta dionisiaca comunión con la Naturaleza es sustituida entonces por la aceptación y la creencia, por la fe. Las danzas sagradas ya no serán danzas de fuerzas reales o de espíritus presentes en las ceremonias sino sólo símbolos mimetizaciones, representaciones. Con ojos nuevos, racionalistas, el Hombre sabe ahora que asiste a un espectáculo que de religioso se va trocando en profano. En él, el individuo, ya advenido tal,

estará representado, frente al grupo, que es el *coro*, por el *coreuta*. Perviven las máscaras del rito animista. Producto del choque del viejo espíritu dionisiaco del hombre primitivo y del apolíneo del racionalismo antiguo, nace entonces la Tragedia griega, que fiel a su carácter de expresión de los grandes problemas y emociones colectivas se inicia con la representación de los mitos fundamentales del grupo, las leyendas en que se encierra el recuerdo de las grandes mutaciones de la colectividad.

Federico Engels ha destacado en el prólogo a la cuarta edición alemana (1891) de su obra *Origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, la importancia del estudio de Bachofen sobre la *Orestíada* de Esquilo, a la cual el iniciador alemán de los estudios sobre el fenómeno familiar presenta "como el cuadro dramático de la lucha entre el derecho materno agonizante y el derecho paterno naciente y vencedor en la época heroica". He aquí la interpretación de Bachofen, sintetizada por Engels:

"Clitemnestra, por amor a su amante Egisto, ha matado a su marido Agamenón al regresar éste de la guerra de Troya; pero Orestes, hijo de Clitemnestra y de Agamenón, venga la muerte de su padre matando a su madre. Persiguenle por este hecho las Eri-

nias, demoníacas protectoras del derecho materno; el matricidio era, pues, el más odioso y el más inexplicable de los crímenes. Pero le protegen las dos divinidades que representan en este caso el orden nuevo, el derecho paterno: Apolo, que por conducto de su oráculo ha incitado a Orestes a cometer ese acto, y Minerva, que llamada como juez, oye a las dos partes. Todo el litigio se resume brevemente en la discusión habida entre Orestes y las Erinias. Orestes se apoya en que Clitemnestra ha cometido un doble delito matando al esposo de ella y al padre de él. ¿Por qué le persiguen las Erinias a él y no a ella, que es mucho más culpable? La respuesta es sorprendente: 'No estaba unida por los vínculos de la sangre al hombre a quien ha matado.'

"La muerte violenta de un hombre no consanguíneo, aun cuando sea el esposo de la matadora, puede redimirse; no concierne a las Erinias, cuyas funciones no consisten sino en perseguir el homicidio entre consanguíneos; y según el derecho materno, el más grave, el más inexplicable es el matricidio. Pero Apolo entra en escena como defensor de Orestes; Minerva hace votar a los Areopagitas (los regidores de Atenas); hay el mismo número de votos en pro de la absolución y en pro de la condena; entonces Minerva, en calidad de presidente, vota en favor de Orestes y le ab-

suelve. El derecho paterno ha vencido al derecho materno; los 'dioses de la raza joven', como los llaman las mismas Erinias, pueden más que éstas, las cuales se dejan por último convencer también para ponerse al servicio del nuevo orden de cosas."¹⁰

En las demás tragedias de Esquilo —que, por otra parte, significan ya una forma elaborada, artística, de dicha forma poética— puede hallarse también la presencia de este sentido de expresión social que caracteriza a la poesía naciente, servido con idéntica fidelidad. *Los Persas* es la expresión del sentimiento griego vencedor en Salamina; *Prometeo* es el mito de la razón humana naciente, chispa robada al poder omnipotente de los dioses. Es característica, además, en estas tragedias, la gran importancia del coro. La Tragedia de Esquilo es, todavía, escenificación de la Epopeya, y es, en la historia occidental del teatro, lo más cercano a la forma primitiva. Sófocles libertará en seguida a sus personajes, humanizados ya, pero elevados por la leyenda o por la alcurnia, de la tiranía del coro. Aparecerá en sus tragedias el individuo que lucha con la fatalidad muy terrenal de sus pro-

¹⁰ C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte*. Selección y presentación de Jean Freville, México, 1938, pp. 92-93. También F. Engels, *Origen de la familia, de la propiedad privada y el estado*. México, s. f., p. 9.

pías pasiones. Eurípides llevará a la escena los problemas del hombre cotidiano. De este modo en progresión ininterrumpida, la Tragedia va diciendo en sus versos las inquietudes del Hombre, desde el mito colectivo al drama individual que a todos interesa por semejantes y humanos. La Epopeya asume primero el aspecto heroico que recoge y exalta la *Iliada*, y luego es un poco más la exaltación de lo doméstico, sin perder el carácter heroico, aventurero, en la *Odisea*. En Hesíodo perduran los viejos mitos, en la *Teogonía*, y se acentúa el carácter doméstico, conservador de las tradiciones y las costumbres fundamentales del grupo, en *Los Trabajos y los Días*. La Epopeya se humaniza también, o, por mejor decir, se racionaliza.

Conviene, en este punto, observar que la progresiva racionalización y la ascensión a formas puramente artísticas, profanas, de los viejos ritos mágicos, es llevada a efecto por las clases elevadas, dominantes de la sociedad, descendientes, la mayor parte de las veces, de los conquistadores, y sin vinculación esencial con dichas ceremonias. Las clases inferiores, sometidas, las conservarán, en cambio, con su antiguo sentido mágico y social, sin evolución apreciable aunque con variaciones externas nacidas de su acomodación a las nuevas circunstancias culturales, hasta que, per-

dida su significación total y entrañada a lo largo de los siglos, dan origen al *folk-lore*.

Tragedia y Epopeya nacieron identificadas en las danzas colectivas y en los "misterios" órficos. En la *cultura superior antigua* no sólo han de separarse, sino que, evolucionando, engendrarán lengua y variada descendencia. No le falta razón a Brunetière en su teoría de los géneros.¹¹ El error del crítico francés, común a todo el positivismo, está en identificar el desarrollo de un proceso cultural a otro natural sin advertir las diferencias fundamentales entre ambos. La posición darwinista —ya superada, por otra parte, en muchos aspectos— que asume Brunetière y su confusión de los géneros literarios con los zoológicos, es inadmisibile, pero su teoría, rectificada a la luz del materialismo histórico, resulta correcta. En general puede decirse que el positivismo ofrece una inagotable cantera de materiales mal organizados, pero hallados y estudiados con ojos limpios, que ahora puede y debe utilizar científicamente, en el ápice del racionalismo, el materialista histórico.

La tesis de Brunetière, así rectificada, se cumple exactamente en la aparición de los

¹¹ Cf. Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la Littérature*. París, 1898. Hay un comentario acertado de las teorías de Brunetière en Fidelino de Figueiredo, *A Crítica Litteraria como Sciencia*. Lisboa, 1920: "O methodo de Brunetière", pp. 23-27.

diversos géneros poéticos —meras categorías formales sin diferencia esencial— en la cultura superior antigua. Estos *géneros* no son más que las diversas formas o modos de expresión derivados de las formas primitivas de la Poesía, y determinados por la distinta actitud del productor poético ante su circunstancia. Dependen, ante todo, de la existencia de *productores* distintos de los *consumidores*,¹² es decir, que los llamados *géneros poéticos*, o sea las *formas* diversas de expresión que adopta la Poesía son posibles únicamente en aquella etapa del proceso cultural en que han surgido, por la división del trabajo y de la riqueza, clases diversas en la sociedad, cuando los individuos del grupo ya no participan por igual de sus bienes económicos o culturales. Al comienzo, ya lo hemos explicado, Tragedia y Epopeya no son más que los mitos y leyendas del grupo mimetizados periódicamente en las grandes ceremonias colectivas. Cuando el sentido colectivo se rompe, la Tragedia perdura como mimetización, progresivamente profana, de las viejas tradiciones. La

¹² Estas denominaciones de *productor* y *consumidor*, nos parece conveniente advertirlo, referidas al creador y al gozador de la obra poética, no se deben a ningún recalcitrante marxista, sino que las emplea repetidamente Paul Valéry en su "Introducción a la Poética"; traducción española de Guy Pérez Cisneros en *Revista Bimestre Cubana*, vol. XLIX, Nº 3, La Habana, mayo-junio, 1942, pp. 351-374.

Epopeya se produce como forma o género distinto porque, en vez de mimetizar las tradiciones y los mitos, los refiere y los canta. La Tragedia está por ello más cercana al viejo sentido colectivo, y fiel a éste, el Teatro, ya en su desarrollo moderno, sólo florece en aquellos tiempos y países en que existe un poderoso sentido colectivo, constituyendo los grandes *teatros nacionales*, inglés, español, francés, etc.¹³ Esta fidelidad al sentido colectivo explica la existencia de teatros, como el judío, con notas distintivas e inconfundibles, floreciendo durante siglos en medio de distintas y grandes literaturas.

Los historiadores de la literatura griega, atentos a simples detalles adjetivos y formales, suelen mencionar a Tirteo y a Solón como poetas líricos. Este error proviene de la visión estrechamente formalista de la literatura, con imperdonable descuido de sus valores sustanciales. Tirteo y Solón son, todavía,

¹³ No tenemos tiempo ni lugar, en esta esquemática visión del desarrollo histórico de las formas poéticas, para detenernos, como quisiéramos, en el estudio especial de cada una. Nos gustaría, sobre todo, hacer hincapié en el teatro y hacer notar cómo en países como Cuba, donde el sentido colectivo se apoya solamente en el unánime escepticismo político y social, presente en el "choteo", la única forma dramática que florece es la ínfima y aliteraria del género "bufo". Veríamos también el proceso seguido por el teatro español, desde el grande del Siglo de Oro —el de la España unánime— hasta la "astracana" de la España invertebrada.

hombres poseídos de un profundo sentido colectivo, en todo conformes con el espíritu de la Epopeya, y cuyas *elegías* tienen un profundo y primordial sentido de exaltación para el grupo a quien están destinadas. Tirteo en Esparta y Solón en Atenas son los animadores del espíritu colectivo, los hombres que con sus cantos despiertan las fuerzas atávicas capaces de rescatar a Salamina. Los cantos de Tirteo y de Solón constituyen verdaderos discursos poéticos; de ellos saldrá más tarde la oratoria, que durante mucho tiempo conservará acompañamiento musical y en cuyos períodos perdura el verso. Los viejos mitos que daban antes mágica explicación de todos los fenómenos irán siendo sustituidos por las razones rimadas de los primeros pensadores: desde los versos con sabor a oráculo, atribuidos a Orfeo, hasta las sentencias de Tales y los *adomenos* de los filósofos-físicos. Así se transmiten los conceptos indudablemente poéticos de Tales, de los pitagóricos y de Heráclito el oscuro. La vieja Epopeya se va de este modo desgajando, dividiendo, a impulsos de la creciente división y heterogeneidad de la vida social.

Mas toda esta heterogeneidad y complejidad de la vida social, esta división y desavenencia de las clases y esta lucha enconada de elementos que provocan la actitud crítica o

la evasión de los más altos espíritus, han llevado al individuo al descubrimiento de la *soledad*.¹⁴ El hombre primitivo no está nunca solo. Le asisten y le tocan por todas partes seres y fuerzas visibles e invisibles con las cuales se siente en estrecha comunión, ya sea en medio del grupo o en el bosque rumoroso y en el desierto inmenso. La soledad no viene para el Hombre de la cultura superior antigua hasta que la imposición de nuevos mitos o el debilitamiento de los antiguos por el creciente racionalismo, unido a la falta de unión estrecha con el grupo, el sometimiento político y social y las luchas de clases, engendran el anhelo y la nostalgia de la comunidad y de los bienes —naturales y culturales— perdidos. Así nació la *lirica*. La falta de emociones colectivas fomenta la impresión individual, personal, y la costumbre de verlo todo a través del propio sentimiento. En los cantos de labor, el trabajador, en su mayoría esclavo, une a la fórmula mágica la expresión de sus emociones personales, de la nostalgia de los mitos perdidos, de la ausencia, del anhelo de amor que es afán de compañía y que entre los griegos es esencialmente exaltación de la amistad llevada hasta el homosexualis-

¹⁴ Sobre el "concepto de Soledad", véase el estudio de Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941.

mo. Estrofas ardientes de Safo, de Alceo, de Anacreonte.

La lírica nace junto al sometido y al esclavo que cantan sus anhelos acompasando la labor cotidiana: son los cantos de faena, de trilla y de vendimia, en que se mezclan los dolores presentes con los mitos perdidos y los recuerdos. Lírico es el canto de los veladores y de los viajeros que perdieron el contacto con las fuerzas naturales y engañan cantando su soledad. Es interesante advertir, en este punto, que tal tipo de poemas líricos incipientes, los cantos de vela y de faena, se encuentran en los comienzos literarios de todos los pueblos. En el *Libro del Consejo (Popol-Vuh)* de los quichés, se menciona el canto de los veladores.¹⁵ Los artistas de la

¹⁵ "Todas las hormigas fueron a coger las flores del jardín de Supremo Muerto, Principal Muerto. Ya éstos habían ordenado a los Vigilantes de las flores de Xibalbá: 'Oh vosotros que vigiláis nuestras flores, no las dejéis robar por esos engendrados (a los) que vencere-mos. ¿A dónde irán ellos a ver en otra parte las (flores) que les hemos ordenado? No hay. Velad esta noche.' 'Muy bien', respondieron. Pero los vigilantes del jardín no oyeron (a las Hormigas). En vano gritaban entre las ramas de los árboles del jardín, con los mismos cantos y palabras: 'Se ha entrado en lo negro, se ha entrado en lo negro', decía el uno cantando. 'Sobre los montes, sobre los montes', decía (el otro) cantando. Sobre los Montes, nombre de los dos Vigilantes del jardín Supremo Muerto, Principal Muerto. Pero no supieron que las hormigas robaban lo que ellos guardaban. Iban por filas, cortando los arriates de flores, caminando con

clase dominante —de Anacreonte a Horacio—, con manos libres para producir sin penas, llevarán en seguida a su más alta forma estos hallazgos populares que tan bien se adaptan a expresar sus egoístas anhelos de placentera soledad. Hay una nota rotunda de satisfacción, de hombre salvado de la fatiga cotidiana y alejado definitivamente de los mitos y preocupaciones colectivas, en las odas de Anacreonte.

*Quiero cantar de Cadmo,
cantar de los Atridas;
pero dulces amores
suena sólo mi lira.
Mudo todas las cuerdas,
mudo la lira misma;
canto trabajos de Hércules,
y ella de amores vibra.
Héroes, preciso es daros
eterna despedida:
Que de dulces amores
canta sólo mi lira.¹⁶*

aquellas flores olorosas, bajo los árboles. Sin embargo, los Vigilantes gritaban a voz en cuello, sin saber que unas pinzas aserraban sus colas, aserraban sus alas. Era una cosecha de flores la que cortaban las pinzas, de perfumes, la que transportaban las pinzas. Apresuradamente se llenaron los cuatro jarrones de flores y estaban llenos al alba". *El libro del Consejo*. Traducción y notas de Georges Raynaud, J. M. González de Mendoza y Miguel Ángel Asturias, México, Biblioteca del Estudiante Universitario, t. I, 1949, pp. 80-81.

¹⁶ Anacreonte, "A su lira", en *Poetas líricos griegos traducidos directamente del griego por los señores Barái-*

En una sociedad fundada en la esclavitud el hombre libre puede dedicarse sin restricciones al goce y expresión plenos de la vida. De ahí el esplendor del arte clásico. Las luchas entre los hombres libres, que constituyen las clases dominantes, se suscitan por lograr el dominio de los instrumentos de producción —tierras y esclavos— que permitan el goce pleno de la vida.

3

LA PROSA literaria deriva del verso cada vez más alejado de la magia, del canto y de la danza. Hay que esperar, sin embargo, que haya hecho aparición la escritura para tropezarnos con las formas de la prosa. Mientras perduraba la tradición oral, la necesidad de recordar, de memorizar, imponía los recursos poéticos del paralelismo, aliteración y acento como medios mnemotécnicos, aun después que estos recursos hubieron perdido la función mágica de mimetización rítmica con que nacieron. La reiteración ideológica o sonora —y ambas cosas a veces— del verso, no se dan generalmente en la prosa cuya progresión

bar, Menéndez y Pelayo, Conde Canga-Argüelles y Castillo y Ayensa. Madrid, Biblioteca Clásica, 1918, t. LXIX, p. 121.

acentual la hace de difícil memorización a no ser en pasajes cortos, como en las fábulas, primeras muestras de la prosa literaria no escrita, en las cuales, sin embargo, existen siempre formas y expresiones reiteradas que facilitan la memorización del relato, idéntico siempre en el sencillo argumento y en los términos esenciales, pero infinitamente variable en los detalles accidentales del lenguaje. Como sagazmente observa Pedro Henríquez Ureña, "la prosa del Antiguo Testamento está todavía cortada en trechos que calcan el versículo de los poetas. Y, como en la literatura babilónica, hay pasajes de corte dudoso. La Gayda, en sánscrito, es prosa que "guarda el aroma del metro".¹⁷

De la Epopeya primitiva deriva la prosa histórica como relación de los sucesos más importantes del grupo. La historiografía griega conserva todavía una acentuada epicidad que va desde los logógrafos, a veces simples prosificadores —como fué Acusilao de Hesíodo— hasta la biografía, en que Plutarco resulta maestro universal. En Roma, potencia imperialista, la historia es forma literaria de acentuado carácter realista y crítico. César, Tito Livio, Tácito y Salustio la ilustran. La ora-

¹⁷ Pedro Henríquez Ureña, "En busca del verso puro". *Libro homenaje a Enrique José Varona*, Habana, 1935, pp. 29-48.

toria adquiere gran importancia en estados constituidos democráticamente —Atenas, la República Romana— donde es instrumento eficaz cuyo uso se regula y estudia cuidadosamente en escuelas y en tratados producidos por las mentes más altas del tiempo: Aristóteles en Grecia; en Roma, Cicerón y Quintiliano. La Retórica es parte fundamental de los estudios del joven ateniense o romano que ha de servirse de sus recursos en la lucha política.

Estas luchas, por otra parte, crecen con la complejidad mayor de la sociedad y la desigual repartición de la riqueza. El individuo, ante su revuelta circunstancia, se mira aislado, distinto; se inquieta, interroga, dialoga. Así nace la sofística —impulsadora también de la Retórica— y advienen Sócrates y Platón. El diálogo es la expresión más fiel de esta atomización individualista, de este aislamiento y de esta dialéctica del Hombre que abandonó a los dioses —y por eso se siente abandonado por ellos— y su circunstancia. Demócrito, el atomista, dirá que “el hombre es un mundo en pequeño”. Protágoras, el sofista, que “es la medida de todas las cosas”. De Demócrito es también la sentencia: “Los hombres, en sus oraciones, imploran a los dioses que les concedan la santidad, sin darse cuenta que ellos son amos de sí mismos”

(Fragmento 234, Diels; 61, Solovine). La filosofía adopta la expresión en prosa, a la que ya la aproximaban los largos *adomenos*, y en ella vierte —desde Platón— sus conceptos que no acaban de ocultar, tras el tono elevado y abstracto, sus propósitos de ordenación y de dominio temporal. La impotencia política de Platón y sus continuadores determinará el creciente lirismo que culmina en Plotino. Los filósofos, productos de la actitud crítica, también saben apelar a la evasión.

Porque frente a las circunstancias agitadas y en lucha, el individuo adopta siempre una de estas dos actitudes: actúa críticamente o se evade. Como consecuencia de la primera actitud —la actitud crítica—, surgen la comedia y la sátira. La segunda actitud —la de evasión— engendra la lírica y la fantasía de las novelas de aventuras tan en boga en el período helenístico. La Comedia deriva, como la Tragedia, de fuentes religiosas, pero imbuída desde los comienzos, por influencias populares, del espíritu crítico que la caracteriza. Aristófanes pondrá en tela de juicio a su sociedad entera en una de las épocas más críticas de la historia ateniense. Sobre el modelo heleno, Plauto se burlará donosamente de la sociedad romana. La Sátira, con idéntico espíritu, tiene algo más de individual desahogo frente a la circunstancia y, como

la Comedia, es fruto también de la desavenencia entre los diversos elementos de la sociedad. La Novela es siempre, ante su circunstancia, producto de un gesto de denuncia o de evasión. Denuncia y sátira en Petronio, en Apuleyo; evasión en Antonio Diógenes, en Longo.

El fenómeno poético —acabamos de verlo— recorre un largo ciclo que se inicia en su mágica unidad con el Canto y la Danza primitivos y avanza progresivamente, con la creciente complejidad de la vida social, hacia una multiplicidad de formas expresivas, apartándose cada vez más del servicio social inmediato y acentuando, en cambio, la nota individualista, subjetiva. La Poesía —prosa y verso— de la cultura superior antigua, salvado el inevitable desajuste primitivo entre la intención expresiva, transida de contenido mágico, dionisiaca aún, y la no domada arisquez y dureza de la lengua en formación, culmina en la aparición de los *estilos* individuales durante el período clásico, tiempo de equilibrio y de ajuste entre la intención expresiva y la lengua llegada a su pleno desarrollo, que se asienta en el equilibrio y estabilidad políticos y sociales impuestos por la clase dominante. Más tarde la Poesía ha de tornarse preciosista, dada a los hallazgos for-

males, en un tiempo de decadencia política y social en que, relajados los vínculos del grupo, suplantado el entusiasmo dionisiaco por la serenidad apolínea, el individuo crea a su placer su propia circunstancia espiritual y canta su soledad en medio de la Naturaleza espléndida que ya le es ajena, con los versos inolvidables de un anónimo cantor latino: "Aquel (el ruiñeñor) canta, pero yo callo. ¿Cuándo llegará mi primavera? ¿Cuándo, como la golondrina, cesaré en mi silencio? Callando he perdido a mi Musa, y Febo no me mira propicio. . ."

III

DESARROLLO DE LA POESIA MODERNA

EL ESTABLECIMIENTO de los bárbaros en el territorio del Imperio Romano durante el siglo V, determinó el choque de dos culturas y su consecuencia: un largo proceso de transculturación. Una vez más en la historia se produjo el fenómeno de la conquista de un Estado de cultura altamente desarrollada, por pueblos nómadas, de instituciones más atrasadas. Y como en las anteriores oportunidades históricas, el Estado culto, sometido políticamente, impuso, en cambio, sus formas e instituciones al conquistador inculto. En esta ocasión se produjo el fenómeno más intensamente aún porque los pueblos germánicos sólo podían oponer un incipiente desarrollo cultural a la grandeza latina, culminación de la cultura superior antigua. Por ello los tres siglos que siguieron al establecimiento de los reinos bárbaros —del V al VIII— poseen un acentuado matiz romano que se afirma y mantiene con la pervivencia de la economía mediterránea y el afán de conservar la unidad imperial por medio de sus instru-

mentos jurídicos, lingüísticos y hasta monetarios. El sueldo de oro romano continuó siendo, durante todo este largo período, el instrumento obligado de las transacciones mercantiles.¹

Igual romanización ocurrió en cuanto a la Poesía se refiere. Todo el período a que aludimos está señalado por la prolongación de la literatura latina de la decadencia, que flore-

¹ Sostiene Henri Pirenne que "los reinos bárbaros fundados en el siglo v en el resto de la Europa occidental habían conservado el carácter más patente y esencial de la civilización antigua: su carácter mediterráneo. El mar interior, alrededor del cual habían nacido todas las civilizaciones del mundo antiguo y por el cual habían correspondido unas con otras, había sido el vehículo de sus ideas y de su comercio. El Imperio romano, a la postre, había absorbido enteramente dicho mar; hacia él convergía la actividad de todas las provincias imperiales, desde Bretaña hasta el Eufrates, y después de las invasiones germánicas había seguido desempeñando su papel tradicional. Para los bárbaros establecidos en Italia, en Africa, en España y en Galia, era aún la gran vía de comunicación con el imperio bizantino, y las relaciones que mantenía con éste permitían que subsistiera una vida económica en la que es imposible no ver una prolongación directa de la antigüedad. Basta recordar aquí la actividad de la navegación siria del siglo v al viii, entre los puertos de Occidente y los de Egipto y Asia Menor, el hecho de que los reyes germánicos hayan conservado el sueldo de oro romano, instrumento y a la vez símbolo de la unidad económica de la cuenca mediterránea y, en fin, la orientación general del comercio hacia las costas de ese mar que los hombres hubieran podido llamar, aún entonces, con tanto derecho como los romanos, *Mare Nostrum*". H. Pirenne, *Historia económica y social de la Edad Media*. México, Fondo de cultura Económica, 1939, pp. xiii-xiv.

ce en el seno de los reinos bárbaros, en manos eclesiásticas principalmente. La Iglesia se convierte en detentadora de la cultura y es, otra vez, la clase sacerdotal depositaria indiscutible y absoluta de la sabiduría del *grupo*, mientras el poder político, mediatizado por aquélla, descansa en los rudos hombros de reyes bárbaros, incultos en su inmensa mayoría. El latín continúa siendo lengua oficial, vehículo indispensable para la comunicación de las distintas y distantes porciones del caído Imperio, unidas aún por un activo comercio esencialmente mediterráneo. No estaba, sin embargo, la Poesía libre por entero de elementos bárbaros, el más importante de los cuales era, sin duda, el judaico que bajo la forma de Cristianismo, se impuso con fuerza incontrastable, a partir del siglo II. En ese mismo siglo Tácito escribe sobre los germanos y Tertuliano grita a los vientos retadoramente la penetración cristiana. Producto de formidables sincretismos, organizada por San Pablo la vaga doctrina de redención atribuída a Jesús con elementos de la filosofía griega, el Cristianismo se impuso en el Imperio como religión dominante cuando aquel devino un mosaico abigarrado de pueblos sometidos al poder cesáreo. El estoicismo, verdadera filosofía de la resignación ante el despotismo, le había abierto el camino. Su aceptación,

luego, por Constantino, le dotó del ímpetu imperial y del dominio político. En el siglo V, San Agustín, sobre el Imperio caído, anuncia, desde la bárbara Hipona, edificada en las ruinas de Cartago, el establecimiento de la ciudad de Dios. En el siglo VIII la Iglesia de San Pablo, de Tertuliano y San Agustín era señora absoluta de las conciencias.

En ese mismo siglo se establecieron los árabes en el Mediterráneo desplazando de buena parte de sus riberas a los pueblos cristianos y arrebatándoles esa vía comercial. Los reinos bárbaros se replegaron al interior del continente y la vieja unidad romana quedó, desde ese instante, definitivamente rota. El imperio carolingio fué sólo continuador nominal del Imperio latino. En realidad los bárbaros tornaron a un régimen agrarista, y el comercio, privado de la vía mediterránea, decayó por completo hasta desaparecer. Rota la unidad romana sus instrumentos fueron cayendo paulatinamente en desuso, sustituidos por nuevas instituciones más en consonancia con las necesidades del momento. El sueldo de oro dejó de ser la moneda oficial. El feudalismo impuso una sociedad de tipo rural, asentada en el dominio del suelo, dividida implacablemente en siervos y señores. El derecho romano incapaz de regular las nuevas relaciones fué sustituido, influen-

ciándolas, no obstante, algunas veces, por las leyes bárbaras, y las lenguas y dialectos germánicos particulares, locales, también influenciados en mayor o menor grado por la lengua imperial, se impusieron como indispensables instrumentos de comunicación entre los hombres. La Iglesia, única institución de carácter universal e imperial, conservó el latín y se avino a incesantes sincretismos con las religiones bárbaras y con los restos del paganismo greco-romano a fin de conservar sin conflictos ni discusiones su autoridad. Así nació y prosperó esa fuente deliciosa de Poesía que es la "leyenda dorada".

A partir del siglo VIII la vida urbana desaparece y se torna esencialmente rural. Los feudos se bastan a sí mismos y el comercio no existe prácticamente.² En la segunda mitad

² *Carácter de la sociedad del siglo ix.*—"Sea el que fuere el punto de vista que se adopte, se puede decir que la Europa occidental, desde el siglo ix, ofrece el aspecto de una sociedad esencialmente rural y en la que el intercambio y la circulación de los países se restringieron al grado más bajo que podían alcanzar. La clase mercante ha desaparecido en dichas sociedades. La condición de los hombres se determina ahora por sus relaciones con la tierra. Una minoría de propietarios eclesiásticos o laicos detenta la propiedad; abajo de ellos, una multitud de terratenientes está distribuída en los límites de los dominios. Quien posee tierra, posee a la vez libertad y poder: por eso, el propietario es al mismo tiempo señor; quien está privado de ella, queda reducido a la servidumbre: por eso, la palabra *villano* designa a la par al campesino de un dominio (villa) y al siervo. Poco importa que, en casos

del siglo X comienzan a aparecer los primeros grupos de mercaderes que se instalan en los alrededores de los *burgos* (*forisburgus*) y en los llamados *puertos* concretándose en ellos la incipiente industria de los artesanos. Nace así la *ciudad* y con ella la *burguesía* de mercaderes y cortesanos que sacudiendo el yugo de los señores feudales, se impone a éstos y obtiene de los reyes cartas pueblas y fueros que la dotan de instituciones y privilegios. En algunas regiones la nobleza feudal favoreció el desarrollo comercial de la burguesía por lo que acrecía sus ingresos en la forma de impuestos diversos. En otras, el rey apoya las pretensiones de las ciudades contra los poderosos señores feudales. Y de este modo, sin plantear situaciones de violencia —aunque supo llegar a ella en defensa de sus conquistas—, la burguesía fué logrando una ventajo-

aislados, dentro de la población rústica, algunos individuos hayan conservado por casualidad su tierra y por lo tanto su libertad personal. Como regla general, la servidumbre es la condición normal de la población agrícola, es decir, de todo el pueblo. Sin duda, hay muchos matices en esa servidumbre en la que se hallan, al lado de hombres que viven en una condición muy parecida a la del esclavo antiguo, descendientes de pequeños propietarios desposeídos o que se sumaron voluntariamente a la clientela de los latifundistas. El hecho esencial no es la condición política, sino la condición social y ésta reduce el papel de dependientes y de explotados, pero a la vez de protegidos, a todos los que viven en el dominio señorial." H. Pirenne, *Ob. cit.*, pp. xxv-xxvi.

sa situación dentro del ordenamiento medieval. El comercio acercó a las regiones más distantes y mantuvo continuas relaciones entre los países diversos. En el Sur, Venecia, Pisa y Génova traficaron con Bizancio y con los árabes. En el Báltico y a través de Rusia los pueblos escandinavos y eslavos hicieron renacer los actividades comerciales llevando de un extremo a otro de Europa mercancías y noticias, alhajas y cantares, monedas y lenguas que se mezclan y se cambian en un renacimiento total de la vida y la cultura. Las Cruzadas significan en seguida la apertura de los mercados orientales y la introducción de nuevos productos y puntos de vista en la Europa del siglo XI.

El siglo XI señala la aparición del primer Renacimiento europeo, cuando la burguesía adquiere conciencia de sí y alza su voz y expresa su sentimiento de la vida con lengua propia. La definitiva ruptura de la vieja unidad romana está patente desde antes en la aparición de las lenguas nacionales en que están escritos los documentos más importantes de la época: cartas pueblas, fueros, etc., desdeñosos ya del latín. Nace entonces la Poesía moderna, burguesa.³

³ "La poesía empieza por aparecérsenos sujeta al espíritu colectivo de pequeñas comunidades político-militares. Expresaba en la lírica el espíritu de esa sociedad.

La *Epopeya*, en las literaturas modernas, surge con igual carácter que en la Poesía primitiva, como expresión de los sentimientos co-

Buscaba los temas de la epopeya patria nativa en sus mitos, en sus ideas de héroes, en sus leyendas históricas. Encarnaba sus ideales en acciones y caracteres típicos. La fantasía estaba atada a una comunidad de espíritu desde la cual cada individuo debía hablar, pensar y poetizar." "La cultura fué creciendo. Surgieron nacionalidades complejas. Las ideas cristianas y la cultura antigua fueron reunidas bajo el señorío de la Iglesia. La materia poética se diferenció de pueblo a pueblo, mientras continuaban influyendo en ella las formas de arte antiguo. Frente al intenso desarrollo del ideal cristiano de renunciamento, se desenvolvió la vida mundana e impuso su autonomía. Allí surgió, por último, la síntesis definitiva de toda la evolución anterior: la lírica y la épica caballerescas y la epopeya nacional. En el arte narrativo francés, en el *Parsifal* de Wolfram, en los *Nibelungos* y en la *comedia* de Dante se objetivó el mundo medieval; el mismo espíritu de universalidad que se había objetivado en ese mundo lo concibe ahora bajo forma épica. Pero al igual que la fantasía que había creado los asuntos de las epopeyas, también está llena de trabas la que les da ahora su forma última. Está regida por el espíritu que llena la sociedad, que invade las categorías políticas feudales y se manifiesta en las doctrinas de la Iglesia; aun en su oposición a los ideales eclesiásticos, se mantiene condicionada precisamente por esa oposición. El hombre no se ha alzado todavía sobre su situación efectiva por una reflexión personal e histórica acerca de sí mismo. Está preso en lo materialmente dado; él limita su horizonte geográfico e histórico. La fantasía crea a base de tipos y convenciones. Y la entrega objetiva a la vida en toda su amplitud sigue aun teniendo como forma la epopeya." W. Dilthey, *Erlebnis und Dichtung*. Berlín, 1910. Prólogo traducido por Raimundo Lida. El Fondo de Cultura Económica, tiene en prensa la traducción de esta obra por W. Roces y prologada por Eugenio Imaz.

lectivos. Ella recoge el anhelo de las nuevas naciones alzadas sobre las ruinas del Imperio Romano por las manos industriosas de la burguesía y expresa su concepto de la vida, de la propiedad, etc.⁴ El *Mío Cid*, *La Canción de Rolando*, el *Beowulf*, *Los Nibelungos*, hunden sus raíces en la entraña popular y expresan los sentimientos colectivos y los mitos populares de la burguesía que, como en los pueblos primitivos y en la cultura superior antigua, inicia las formas poéticas de la *lírica*

⁴ "En los *Cantares de Mío Cid* y en los *Romances viejos*, en la *Primera Crónica general*, en el *Poema de Fernán González* y en la *Crónica rimada*, que contiene las *Mocedades de Rodrigo*, hemos observado una preferencia constante por la descripción de las armas y vestidos y por las riquezas que el hombre puede llevar consigo o en pos de sí, y un desinterés casi absoluto por la propiedad territorial y el lujo y bienestar de la casa."

"La observación de los hechos históricos y la lectura del Fuero Juzgo, del Fuero Real, del Fuero de Alvedrío, de las Fazañas, de los Fijosdalgo y de algunos Fueros municipales y eclesiásticos, nos han demostrado que la propiedad territorial era en Castilla fundamentalmente un atributo colectivo, por cuanto a la idea de propiedad se le daba una vaga coloración de señorío."

"De estos dos grupos de observaciones hemos inducido que el sentimiento de la riqueza en Castilla tiene una decisiva preferencia por las cosas muebles, sentimiento que no aportaron los musulmanes de la invasión, ni se debe a los hábitos de la vida pastoril, siendo más probable que tenga su origen en la larga permanencia del castellano en una alta meseta, donde la inclemencia del medio físico y la escasa productividad del suelo libertó al hombre de los atractivos de la tierra y le dotó de una contemplación humana." Pedro Corominas, *El sentimiento de la riqueza en Castilla*. Madrid, 1917, pp. 217-218.

con sus cantos de faena, de trilla, de vendimia o de telar. D. Ramón Menéndez Pidal ha dejado resuelto, en bellísimo estudio, este origen popular de las formas líricas en la Poesía castellana, que ya había apuntado sagazmente D. Marcelino Menéndez y Pelayo.⁵ La *prosa* moderna, como la antigua, deriva del verso. Berceo llama *prosa* a su estrofa monorrima de la cuaderna vía:

*de un confesor sancto quiero fer una prosa.
Quiero fer una prosa en roman paladino...⁶*

La *prosa histórica* es hija de la Epopeya. Menéndez Pidal ha estudiado las prosificaciones de las Gestas castellanas en la *Crónica General*, cuya redacción dirigiera Alfonso X, el Sabio, señalando no sólo la presencia de fragmentos de versos y aun de versos enteros en su prosa, sino advirtiéndole que ésta “no se moldea sólo sobre los desmedidos versos de los juglares castellanos, sino también sobre los decadentes exámetros de Lucano, sobre los apasionados dísticos de Ovidio, sobre la retórica poesía de Alhuacaxí, rebotante en el obscuro tecnicismo de la poética árabe”.⁷

⁵ R. Menéndez Pidal, “La Primitiva Poesía Lírica Española”, en *Estudios Literarios*. Madrid, Atenea, s. f. pp. 255-344.

⁶ Berceo, *Prosas*. París, Michaud, s. f.

⁷ R. Menéndez Pidal, “La Crónica General de Es-

El *teatro* tiene también, ahora, en las literaturas modernas, como en la antigua, un origen religioso: “misterios” españoles, franceses, ingleses o alemanes; “laudi” italianos, etc. Son pequeñas representaciones destinadas a enseñar al pueblo objetivamente las doctrinas y los misterios de la religión cristiana. La introducción de elementos profanos, ajenos al dogma o la doctrina dramatizados acabó por transformar totalmente el carácter de estas primitivas representaciones que, unidas a las danzas populares, devinieron meros motivos de solaz y esparcimiento, dando así lugar al teatro profano moderno.

Del siglo XI al XV la burguesía fué ganando posiciones y asentando su dominio en el mundo medieval. Con ella fué la lengua —instrumento de comunicación e intercambio indispensable en la vida de relación, intensificada por el comercio creciente— perfeccionándose, enriqueciéndose. Las relaciones con países y culturas diversos ampliaron su concepción del mundo y enriquecieron su fantasía. La Poesía reflejó inmediatamente tales novedades y expresó también la aparición del sentimiento individualista, en pugna con el primitivo sentido colectivo de las Gestas, con el nacimiento de las grandes figuras literarias. La

paña que mandó componer Alfonso X el Sabio”. En *ob. cit.*, p. 245.

Poesía deja de ser anónima y los autores se esfuerzan por llegar a un estilo personal. Algo hay, sin embargo, de común, por encima de las diferencias lingüísticas, entre Chaucer, el Arcipreste de Hita y Boccaccio: es el común sentimiento vital que se expresa en la complacencia con la circunstancia y en la sátira riñente de las costumbres. Es la visión regocijada de un mundo conquistado por mercaderes y artesanos, por la burguesía de las ciudades. En algunos Estados son estos mercaderes, banqueros o artesanos los que detentan el poder político, como en las repúblicas italianas, donde burgueses como los Médicis patrocinan el Renacimiento. La persistencia del comercio italiano durante el largo interregno agrarista y feudal de la Europa del Centro y de Occidente, y sus relaciones ininterrumpidas con Bizancio y con los árabes, explican lo prematuro de su Renacimiento y la grandeza de la *Comedia* del Dante, permeada intensamente de elementos árabes, como ha probado Asín Palacios.

En el siglo XV, la burguesía, a la sombra del poder absoluto de los reyes y sobre las ruinas del feudalismo, anuncia ya su futura rebeldía contra la nobleza parasitaria, cortesana, en que han venido a convertirse los señores de antaño. Ya lo había hecho antes en coplas populares anónimas, como las españolas de *Min-*

go Revulgo, que existen en todas las literaturas. En *La Celestina*, típica obra de transición, Tristán, criado del noble Calixto, se expresa de su señor en forma tan descomulgada que hace comentar a Américo Castro: "El que ésto sea puesto en labios serviles a fines del siglo XV, es claro anuncio de que una época nueva comienza a revisar el orden tradicional de la sociedad. . . Tres siglos más tarde serán los camaradas de Tristán quienes degüellen a los señores. . ." ⁸

2

EL SIGLO XV señala el comienzo del capitalismo moderno con la etapa, denominada por Marx, de la "acumulación primitiva". El capital usurario y el capital comercial consumaron entonces la muerte del feudalismo y del ordenamiento medieval, aplastando, de paso, el poder de los gremios y corporaciones de artesanos. Apoyados en este capital comercial y usurario, los monarcas absolutos realizaron, contra señores y ciudades comunales, la unificación de los Estados modernos. El Renacimiento es la expresión

⁸ A. Castro, "El Problema histórico de 'La Celestina'", en *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, 1929, p. 202.

artística, poética, de esta “acumulación primitiva”, de este ascenso del capitalismo comercial y usurario cuyo progresivo desarrollo va marcando esplendorosamente en todas las naciones europeas.

Se inicia en Italia, en las pequeñas cortes burguesas de comerciantes y banqueros de Florencia, Milán, Nápoles, Roma, Ferrara, Venecia, y Urbino, en las cuales la imitación de los modelos greco-latinos, encabezada por la obra de Francesco Petrarca, es puesta al servicio de los grandes señores —grandes Mecenas también— para su exaltación y su gloria. Toda la literatura renacentista es esencialmente cortesana e imitadora de modelos griegos y latinos, en especial de los latinos. La Epopeya cortesana de Tasso y del Ariosto está tomada de Virgilio, como éste tomó su *Eneida* de la *Iliada* de Homero.

España, engrandecida por el descubrimiento y conquista de América, sigue a Italia en el proceso renacentista e imita sus modelos. Ya en las últimas etapas del medioevo, Juan de Mena y el Marqués de Santillana habían comenzado a utilizar en sus obras “versos fechos al itálico modo”, pero es en el instante preciso del triunfo del capital usurario y comercial, bajo Carlos V, elevado a la corona imperial con los dineros de los banqueros alemanes Fucar; vencedor de la nobleza feu-

dal de las Germanías de Valencia, y, en Villalar, de las Comunidades burguesas castellanas; es en este momento de la acumulación primitiva en España, con la conquista de los grandes y ricos imperios americanos de aztecas y de incas, cuando la imitación de lo italiano, la poesía cortesana y suntuosa del Renacimiento, se imponen con fuerza mayor. Boscán es el pionero de esta introducción y lo supera en seguida Garcilaso de la Vega, verdadera encarnación del poeta renacentista: cortesano, soldado, artista exquisito y segundón al servicio de Carlos V, por quien lucha contra su propio hermano, señor feudal, en las Germanías valencianas, y muere al fin ante el Emperador, peleando por su gloria, frente a las almenas de Frejus. A imitación de Tasso y del Ariosto, España tiene una Epopeya cortesana que escriben Acuña y Juan Rufo y, sobre todo, Alonso de Ercilla. Portugal tiene también poema que exalta sus glorias de descubridora en *Los Lusíadas* de Camoens. Pero, mejor que en las octavas de estos poemas, está el aliento épico en las "relaciones" de los conquistadores de América, sobre todo en Bernal Díaz del Castillo cuya prosa ruda y viril de soldado tiene a veces la grandeza imperial de los *Comentarios* de César.

Frente a esta grandeza imperial y absorbente de España, los países del Norte, inte-

grados por pequeños Estados y ciudades libres en los cuales del artesanado no vencido va surgiendo, estimulada por el creciente capitalismo, la manufactura, levantan un nuevo concepto individualista y crítico que inicia Erasmo de Rotterdam y culmina en la Reforma luterana. El libre examen es el gesto de rebelión del burgués manufacturero del Norte que alza tienda aparte contra el suntuoso absolutismo usurario y mercantil de Carlos V. Lo apoya el interés inmediato de los príncipes que inician la fase germánica de la acumulación primitiva con la incautación de los cuantiosos bienes eclesiásticos. El movimiento reformador, esencialmente burgués, aplasta, en cambio, de una manera sangrienta y despiadada, el gesto redentor de Tomás Münzer y los campesinos alemanes.⁹ Los intereses contrapuestos de las naciones en su período de acumulación primitiva, en la fase inicial del capitalismo comercial las lleva a luchar entre sí con un pretexto religioso que desmiente la historia de la Guerra de los Treinta Años, en la cual un príncipe de la Iglesia católica, el Cardenal Richelieu, está más de una vez junto a los protestantes y en contra de los Estados católicos, cuando así conviene a los intereses de Francia. La literatura refleja to-

⁹ Federico Engels, *La guerra de campesinos en Alemania*. Madrid, 1934.

da esta agitación y esta pugna con el duro y seco humanismo luterano y calvinista, con la literatura militar, jesuíta, de la Contrarreforma y con la evasión de los místicos españoles. Con severidad puritana John Milton escribe más tarde su *Paraíso Perdido*. Hay una voz que anuncia el puro y egoísta individualismo burgués que culminará en el ensayismo del período siguiente: Montaigne.

Cuando comienza la decadencia española inicia su grandeza comercial y marítima Inglaterra, sobre todo en el reinado de Isabel que da su nombre al más brillante período de la literatura inglesa renacentista, en el que la sola presencia de Shakespeare basta para darle eternidad y grandeza. Francia surge luego y afianza su poder —ya en pleno siglo XVII— bajo Luis XIV, cuando brillan Boileau, Corneille, Racine, Bossuet, Molière, La Fontaine y Pascal. El absolutismo absorbente del Rey Sol se refleja en el puntilloso neo-clasicismo francés, cortesano, académico, que contrasta notablemente con los últimos destellos del Siglo de Oro español cuya influencia recibe.

El XVII es el siglo de máximo esplendor del teatro renacentista. Entre los años 1600, en que nace Calderón de la Barca, y 1699, cuando muere Racine, están comprendidos diez y seis años de producción de Shakespeare, treinta y cinco de Lope de Vega, y toda la

vida y la obra de Corneille y de Molière, para referirnos solamente a los más grandes, prescindiendo de otras figuras tan importantes e inolvidables como Ben Johnson, Tirso de Molina o Juan Ruiz de Alarcón. Este esplendor del teatro coincide con la consolidación de las monarquías nacionales y el crecimiento de las grandes ciudades burguesas en torno a las cortes de los monarcas absolutos en Londres, Madrid y París, donde se erigen los primeros edificios destinados a las representaciones teatrales. El teatro, lo hemos dicho anteriormente, es la forma literaria que conserva en mayor grado el carácter de expresión de las grandes emociones colectivas, teniendo en cuenta que está destinado a públicos numerosos que influyen, con su aceptación o su repudio de las obras dramáticas, en la producción de los autores. El teatro de Lope de Vega es, sin duda, entre todos los del siglo XVII, el reflejo más fiel de las ideas y opiniones de la burguesía de su tiempo. La novela es también forma literaria que refleja con fortuna la vida social del período, ya en la forma de novela corta a la manera italiana y con la intención didáctica, moralizante, de las *Novelas Ejemplares*; ya con la sátira atrevida de la "picaresca", o con la síntesis magnífica del *Quijote*: ocaso del espíritu caballeresco y nacimiento del concepto burgués.

En el siglo XVII se produjo, además, el nacimiento de la Ciencia moderna. El capitalismo usurario y comercial fomentó el desarrollo de la manufactura que necesitó, de inmediato, el auxilio de la Ciencia, es decir, de la observación racional de la Naturaleza y la indagación de sus leyes. Bacon y Descartes inician el estudio de la maquinaria universal. El mercantilismo muere sepultado en el oro y los metales preciosos en cuya tenencia fundara la riqueza de los pueblos. El esplendor lujoso de la Poesía *barroca*, atendida al cultivo de los valores formales, lo expresa mejor que nada. Góngora, Marini, Sir John Lilly son los representantes de una sociedad en bancarrota que se repliega y se enmascara ante el avance de un nuevo concepto de la vida. La sensibilidad exquisita de los poetas les hace advertir un cambio profundo en el ritmo vital. Los lujos postreros del culteranismo, del eufuismo o del preciosismo francés anuncian un hecho trascendente: la Revolución industrial.

La Revolución industrial determina y caracteriza toda la producción poética del siglo XVIII. El espíritu científico se acentúa en él y se manifiesta en el afán de búsqueda acuciosa y de indagación severa de todos los fenómenos. El clasicismo del siglo anterior, limitado, en su mayor parte, a la imitación de

los autores latinos, es revisado a la luz de los recién descubiertos y estudiados maestros griegos. La lengua es sujeta a la legislación estricta de las Academias. Consecuencia de toda esta severidad científica es el tono frío y prosaico que predomina en la producción del período y la caracteriza. En él la burguesía industrial acentúa la nota individualista y crítica iniciada en el siglo XVII. Nacen el periodismo y el ensayo burgués que ejemplifica el *Espectador* de Addison y Steele. El artículo de costumbres denuncia la actitud crítica del escritor burgués ante su circunstancia en trances de superación y de cambio. El Hombre es ahora, esencialmente, el Homo faber. *Robinson Crusoe* encarna no sólo el individuo aislado que se basta a sí mismo, sino el Hombre creador de instrumentos, el Homo faber.

Pero junto a esta exaltación del individuo se cantan también, en el siglo XVIII, las excelencias de la cooperación y de la fraternidad universales. La burguesía industrial encuentra ahora en las monarquías absolutas erigidas por el capitalismo usurario y comercial, un obstáculo para su pleno desarrollo. De ahí la necesidad de unión entre los hombres hermanados por el problema común. Rousseau concilia el individualismo y la necesidad de unión con su teoría del Contrato. La Naturaleza,

fuelle indispensable de materias primas para la industria creciente, es redescubierta. Por encima de las fronteras, los poetas se estrechan las manos y la inquietud se hace universal. Montesquieu, Voltaire, Diderot socavan los cimientos de la monarquía francesa. Beaumarchais se burla de la nobleza. En Alemania, del impulso arrebatado del Sturm und Drang, emerge la más alta figura que corona el siglo: Goethe. En la Segunda Parte del *Fausto* él ha dejado simbolizado bellamente todo el proceso cultural que culmina en la Revolución Francesa:

Hijo de Elena —la cultura antigua— y de Fausto —la cultura medieval— Euforión simboliza el Hombre moderno, renacentista. El coro saluda su nacimiento con estas palabras: “Bajo la grata apariencia de ese niño, se enlazan las delicias de pasados siglos en feliz consorcio.” Pero Euforión, apenas nacido, quiere lanzarse a la región del aire. Lo acosa la inquietud de saber dónde está: “Seguiré subiendo, puesto que ha de ser más extenso y variado el país que descubro. Ahora ya sé dónde estoy.” Y luego la afirmación orgullosa de sí mismo: “¡Fuera ondas y muros! ¡A cada cual le basta su conciencia!” El ardor de la lucha lo inflama: “Dos alas se desplegan. Permitid que tienda el vuelo hacia el punto a que el deber me llama. (Se lanza

a los aires, sosteniéndole por un momento su flotante vestido; su cabeza resplandece y deja una estela de fuego.)

“El Coro. — ¡Icaro! ¡Icaro! Acabe tanta desgracia! (Cae un hermoso joven a los pies de Elena y de Fausto. Recuerda su rostro las facciones de un ser querido, pero el cuerpo se disipa, la aureola sube como un cometa hacia las altas regiones, sin dejar de él más que la túnica, el manto y la lira.)

“Euforión, voz salida de los abismos. — ¡Madre mía, madre mía, no me dejes solo en los reinos sombríos”¹⁰

El romanticismo recogerá en seguida la túnica, el manto y la lira de Euforión para ocultar con ellos su desamparo en el nuevo ordenamiento económico y social, nacido, sobre la sangre del hijo de Fausto y Elena, en la gran Revolución burguesa.

3

LA REVOLUCIÓN francesa significa el triunfo de la burguesía industrial y el ocaso definiti-

¹⁰ J. W. Goethe, *Fausto*. 2ª Parte, Acto III, Barcelona, 1931, pp. 216-218.

vo del mundo feudal y de las monarquías absolutas. “La burguesía —explican Carlos Marx y Federico Engels en el *Manifiesto Comunista*— ha jugado en la Historia un papel esencialmente revolucionario.”

“Allí donde ha conquistado el Poder ha pisoteado las relaciones feudales, patriarcales e idílicas. Todas las ligaduras entrelazadas que unían al hombre feudal a sus superiores naturales las ha quebrantado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre hombre y hombre que el frío interés, el duro ‘pago al contado’. Ha ahogado el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco, y hasta el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha substituído las numerosas libertades, tan dolorosamente conquistadas, con la única e implacable libertad de comercio. En una palabra: en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, directa, brutal y descarada.”

“La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones hasta entonces reputadas de venerables y veneradas. Del médico, del jurisconsulto, del sacerdote, del poeta, del sabio, ha hecho trabajadores asalariados.”

“La burguesía ha descorrido el velo de sentimentalidad que encubría las relaciones de familia y las ha reducido a simples relaciones de dinero.”¹¹

La literatura expresa fielmente cuanto acabamos de ver enumerado. Ante el nuevo orden establecido por la burguesía, como consecuencia de la Revolución, el primer gesto del Poeta es de rebelión y de protesta. Surge el *Romanticismo*, que en unos —en los que Brandes llama “los emigrantes”¹²— significa la protesta de la nobleza feudal despojada por la burguesía, que anhela un retorno de las viejas formas destruídas y se refugia en su recuerdo. La figura más representativa de esta actitud es el Vizconde de Chateaubriand. Luego culmina en Carlyle. En otros es la actitud rebelde del burgués solitario y clamante, que se revuelve, en nombre de la libertad, contra las leyes y ordenanzas meramente formales que lo atan y contra el filisteísmo circundante. El romántico de este tipo es siempre un hombre inconforme con su circunstancia que denuncia y ataca, pero con la cual no puede romper por entero porque está soldado a sus raíces y se nutre de su savia. Es

¹¹ C. Marx y F. Engels, *Manifiesto Comunista*. Madrid, s. f., pp. 216-218.

¹² J. Brandes, *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. Barcelona, s. f., t. I.

Byron, enfrentado a su propio clase nobiliaria, o Shelley o Enrique Heine. Como reacción frente al prosaísmo doméstico de la burguesía triunfante, se exalta a los proscriptos: piratas, bandoleros, revolucionarios; frente a la mecanización y a la fábrica, se cantan las maravillas de la Naturaleza; frente al hombre civilizado, orgulloso de su progreso material, de sus industrias, se proclaman las excelencias de la vida sencilla y natural del primitivo y del salvaje; a la severa causación científica se opone el azar, lo imprevisto; a la razón fría, el sentimiento. Se imponen el *folletín* y el *melodrama*. El verso rompe sus trabas de antaño y se hace polimétrico y audaz. El Hombre del Romanticismo, con gesto de Narciso, se contempla en la Naturaleza encrespada y salvaje, en movimiento, y se embriaga con sus propias lágrimas.

La burguesía acaba, no obstante, por imponer su ritmo vital. Los poetas que han visto caer la aureola de todas las santidades y de todas las reputaciones venerables expresan esta nueva visión desnuda de las cosas y de las personas, dando paso al *Realismo*. Aparecen *la novela y el drama burgueses*, en los cuales el Poeta denuncia, con amarga ironía en muchas ocasiones, la chatez y el filisteísmo circundantes. Balzac, Dickens, Flaubert, Thackeray, son maestros del género. Se ahonda,

Stendhal (Henri Beyle), en el alma de los personajes, poniendo las bases de la novela psicológica. El escritor adopta ante su circunstancia una actitud de frío análisis que se acentúa con el progreso y los descubrimientos incesantes en el campo de las ciencias naturales y sociales. Augusto Comte y Carlos Darwin devienen los máximos inquietadores del espíritu de su tiempo, formulando la nueva concepción del mundo que se concreta en el *positivismo*. La Poesía expresa inmediatamente este nuevo espíritu en las producciones de la escuela *naturalista*, cuya más alta figura es, sin duda, Emilio Zola. Los "naturalistas" desnudan los aspectos más sombríos de la sociedad burguesa que sufre entonces sus primeras crisis, planteada ya en su seno la lucha de clases. El proletariado, viva contradicción nacida en las entrañas del capitalismo industrial, formula sus demandas y sus reivindicaciones e inicia, con las armas en la mano, sus luchas revolucionarias. Los antagonismos de clases no pueden escapar a los Poetas. Heine los ha cantado en *Los Tejedores* y en *Alemania*. *Un cuento de Invierno*:

*Amigos, quiero componer para vosotros
una nueva canción, una canción mayor!
Queremos, aquí sobre la tierra,
establecer el reino de los cielos.*

*Queremos ser felices en la tierra,
no queremos sufrir de hambre;
el vientre perezoso no debe devorar
lo que las manos laboriosas han amasado.*

.....
.....

*El cielo se lo dejamos
A los ángeles y a los gorriones.¹³*

Zola ha pintado, en *La Debâcle*, escenas de la Comuna, en cuyas barricadas ha peleado un gran poeta: Rimbaud. Es, sin embargo, Rimbaud, precisamente, el maestro de toda la posterior poesía de evasión a que hemos de referirnos someramente en seguida. "J'ai eu raison dans tous mes dédains: puisque je m'évade!", exclama el poeta en *L'Impossible: Une saison en enfer*. Y se fuga de la inquietud de su tiempo hacia las tierras lejanas del Africa inexplorada. Es el momento de la fuga de los más finos espíritus de Europa sacudidos por la cruenta batalla de las clases. Es la hora en que emigra Gauguin a Tahití, y Poe y Baudelaire y luego Mallarmé quieren apartar a la Poesía de todo contacto impuro con la circunstancia. Es el tiempo de los poe-

¹³ Cit. en C. Marx y F. Engels, *Sobre la Literatura y el Arte*. Ed. cit., pp. 235-236.

tas malditos, de los decadentes que se refugian en el alcohol, en el opio y en el misticismo para huír de sí mismos y de la inquietud de su tiempo.

Ese repliegue del Hombre sobre sí mismo servirá, al menos, para que los novelistas como Dostoyewski descubran las caóticas profundidades del espíritu y sus deformaciones patológicas, abriendo el camino a Proust, a Joyce, a Lawrence, a Huxley, a Kafka. Hay toda una línea ininterrumpida que va desde el psicologismo de *El Doble*, por ejemplo, de Dostoyewski, hasta el expresionismo de *La metamorfosis*, de Kafka. La inquietud y el tormento de *Los hermanos Karamazov*, en donde apunta ya la evasión mística, no pueden remansarse en la doctrina tolstoiana de Yasnaya Poliana. La angustia crece y ni aun queda el recurso de emigrar, como Gauguin y Rimbaud, hacia las tierras vírgenes, porque ya está en ellas la planta imperialista de las grandes potencias. La Poesía ha dicho también el crecimiento y la expansión de los pueblos. Walt Whitman ha cantado con arranques bíblicos el nacimiento de un gran pueblo. Kipling dice las glorias de la expansión imperialista de Inglaterra. El mundo se estrecha y no caben las ambiciones expansionistas del capitalismo sobre la haz de la tierra. El choque surge con proporciones de

contienda universal en la guerra de 1914-1918.

La post-guerra es tiempo amargo de vencimiento y decadencia del capitalismo industrial y financiero, cuya angustia expresan los poetas. Primero fué la confusión de las llamadas escuelas de vanguardia: la algarabía de futuristas, dadaístas, creacionistas, ultraístas, etc., sobre los cuales se impuso al fin la voz que quiere ser serena de los poetas "puros". Rilke, Stefan George, Valéry, Juan Ramón Jiménez claman por la pura serenidad del verso desnudo, por el canto sin mezcla de elementos extrapoéticos, por la ruptura del poema con su circunstancia en crisis. Pero esta evasión de los poetas "puros" resulta, a fin de cuentas, una denuncia de la circunstancia que se pretende esquivar. Es así como T. S. Eliot expresa la confusión y el vacío espiritual de su clase y de su edad:

*Somos los hombres huecos
somos los seres cuya substancia nace
al reclinarse los unos en los otros.*

.....

*Aquellos que han cruzado
con ojos claros al apartado Reino de la muerte
recuérdannos —si en ellos es posible todavía—
no como insalvables almas de violencia
sino tan sólo hombres huecos
rellenos hombres de paja y de voz seca.*

y el poema concluye:

*Y de este modo finaliza el mundo
y de este modo finaliza el mundo
y de este modo finaliza el mundo
no con un golpe sino con un sollozo.*¹⁴

Por algo ha podido sostenerse que el intelectual de nuestro tiempo está paralizado por el miedo.¹⁵ Pablo Neruda, para citar a un gran poeta nuestro, cabal representante de esta época, desnuda la fatal desintegración de su circunstancia, con el caos de los símbolos que utiliza en sus poemas.¹⁶ Para él, voz de su tiempo:

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

¹⁴ T. S. Eliot, "Los hombres huecos". Trad. de Gastón Baquero. Revista *Espuela de Plata*, núms. E. y F., La Habana, abril-mayo-junio-julio, 1940, pp. 10-12.

¹⁵ "El pensamiento contemporáneo —mi pensamiento— está paralizado por el miedo. Aterrorizado por el sentimiento de que él no es eficaz. El intelectual de nuestros días sufre de que la idea nacionalista cause realmente guerras reales, la idea comunista revoluciones verdaderas. Se sentiría más libre si pudiera creer que las ideas no provocan ningún cambio." Emmanuel Berl, *La muerte del pensamiento burgués*. Buenos Aires, 1934, p. 16.

¹⁶ "Este modo de desintegración es un rasgo fisonómico de nuestra época. Un cajón de sastre, una acumulación de objetos aislados y desintegrados de su todo, como símbolo de un estado sentimental; por ejemplo, del estado crepuscular, o del miedo, o del ansia erótica."

Pero hay signos de esperanza más allá de la angustia. La novela, sobre todo, que se nutre esencialmente de la realidad, está lejos de esta angustia de muerte. Hay un ritmo grave y fuerte de mundo en ascensión en los más jóvenes, y en todos los países, junto al pueblo, emerge un arte nuevo, fresco y potente que no teme expresar otra vez las grandes emociones colectivas. Al *realismo crítico*, sin salida posible, denunciador de la circunstancia impropicia, fatalista en los maestros del naturalismo, fundado en una concepción positivista del mundo, sucede ahora el *realismo socialista*, asentado en una concepción materialista de la historia, que no ve en las injusticias que denuncia hechos fatales e insuperables, sino etapas negativas de un proceso que urge proseguir. Federico Engels ha precisado de modo admirable el contenido y los propósitos del realismo socialista. "No soy en manera alguna —escribe— adversario de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia,

"También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración, y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo. En sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos." Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires, 1940, pp. 19.

Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron ambos netamente poetas de tendencia, lo mismo que Dante y Cervantes, y lo que hay mejor en *La Intriga y el Amor* de Schiller, es que es el primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y los noruegos modernos, que producen excelentes novelas, son todos poetas de tendencia. Pero yo creo que la tendencia debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe. Tanto más, cuanto que, en las circunstancias actuales, la novela se dirige sobre todo a los lectores de los medios burgueses, es decir, a medios que no son directamente nuestros, y entonces, en mi opinión, una novela de tendencia socialista llena perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido.”¹⁷

No se trata, pues, del panfleto, ni siquiera

¹⁷ F. Engels, “Carta a Minna Kautsky de 26-XI-1885”, en C. Marx y F. Engels, *Sobre la Literatura y*

de la llamada literatura de propaganda. Son, en cambio, las obras realistas a la manera de Teodoro Dreisser y de John Steinbek, pinturas descarnadas del ocaso de la sociedad capitalista, que sin plantear expresamente problemas políticos, sin proponer soluciones, despiertan en los lectores el presentimiento de un tiempo nuevo en el cual la Poesía, renovando su original sentido de expresión de las grandes emociones colectivas, dirá, sobre la tierra ancha y libre en fiesta, el canto nuevo del Hombre recobrado.

el Arte, pp. 212-213.—“El realismo socialista es el método básico de la literatura soviética y de la crítica literaria; exige del artista una verdadera y completa reproducción histórica de la realidad existente en su desarrollo revolucionario”. Estatutos de la Unión de Escritores Soviéticos. Citado por M. Kalinin, en “Problemas del Arte Soviético”, *V O K S*, Moscú, Nov.-Dic. 1940, p. 8.

IV

ESENCIA DE LA POESIA

LA POESÍA —acabamos de verlo en los precedentes capítulos— ha recorrido un largo camino que va desde la Magia primitiva hasta la Poesía “pura” de la hora presente. Si observamos cuidadosamente su desarrollo histórico, advertiremos que se trata de un largo e ininterrumpido proceso de especialización, de “purificación”. Del carácter primitivo, esencialmente “ancilar”, como diría Alfonso Reyes,¹ expresión de las emociones colectivas, mágico instrumento, unido a la Danza y al Canto, de mimetización y conjuro de la circunstancia desconocida y hostil, la Poesía ha llegado a ser, a través de su desarrollo, esfera autónoma de la cultura que se goza en el cuidado y perfeccionamiento del propio instrumento. No se piense por ello que la Poesía abandona sus propósitos expresivos para deleitarse ahora en simples juegos formales, en virtuosismos lingüísticos. Lo que ocurre es que si primitivamente el instrumento

¹ Cf. Alfonso Reyes, “La Literatura Ancilar”, en *Filosofía y Letras*, núm. 1, México, enero-marzo, 1941, pp. 103-117, y *El Deslinde*, El Colegio de México, México, 1944, pp. 30-56.

rudo de la lengua estaba enteramente sometido y condicionado por la intención expresiva, ahora la lengua en pleno desarrollo de sus capacidades estéticas —pero también, para tormento del artista, universalmente utilizada como instrumento de comunicación designante— es la que determina y condiciona la intención expresiva del Poeta. Algo de ésto, en sentido individual, sostiene Paul Valéry cuando escribe:

“Las intuiciones que nos incitan a producir se forman sin tener en cuenta nuestra facultad de ejecución: en esto reside su vicio y su virtud. Pero la práctica, poco a poco, nos habitúa a concebir solamente lo que podemos ejecutar. Actúa insensiblemente para restringirnos a una economía exacta de nuestras ambiciones y nuestros actos. Muchos se limitan a esta perfección regular y moderada. Pero hay algunos en quienes el desarrollo de los medios llega a ser tan avanzado y además tan identificado con su inteligencia, que llegan a ‘pensar’, a ‘inventar’ en el mundo de la ejecución, partiendo de los medios mismos. La música derivada de la propiedad de los sonidos, la arquitectura derivada de la materia y de las fuerzas; la literatura, de la posesión del lenguaje y de su papel singular y de sus modificaciones; en una palabra, la parte real de las artes excitando su parte imaginaria, el

acto posible creando su objeto, lo que puedo aclarándome lo que quiero y ofreciéndome planes a la vez en todo inesperados y en todo realizables: tal es la consecuencia de un virtuosismo adquirido y superado. La historia de la geometría moderna podría ofrecer todavía excelentes ejemplos.”²

Se ha intentado ya, más de una vez, el paralelo entre el desarrollo de la Poesía y el de la Matemática,³ haciéndose notar el esfuerzo de ambas, desde sus orígenes, por despojarse de todo lo extramatemático y extrapoético, es decir, por “purificarse” de cuanto les sea esencialmente ajeno. Nuestra época, se ha dicho, posee una marcada tendencia hacia la objetividad, es decir, hacia el deslinde de los diversos órdenes de valores existentes, oponiéndose a su confusión y a su mezcla, de donde resulta una “purificación” de las distintas esferas culturales y de la Poesía entre ellas. En realidad, se trata de una consecuencia del desarrollo capitalista que impone la atomización y especialización en el trabajo humano manual o intelectual, que, llevado de

² Paul Valéry, “Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé. . .”, en *Política del Espíritu*. Buenos Aires, 1940, pp. 143-144.

³ Cf. José Babini, “Matemática y Poesía”, en *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Octubre de 1936, E. IV, t. CXXII, pp. 232 ss. Arturo Aldunate Phillips, *Matemática y Poesía (ensayo y entusiasmo)*, Santiago de Chile, 1940. Alfonso Reyes, *El Deslinde*, pp. 242-323.

esta suerte a su máximo aprovechamiento y perfección, impulsa y beneficia, a su vez, al propio desarrollo económico y social que le da vida, en sus aspectos más diversos. Véase, de este modo, como está la base económica condicionando, determinando las superestructuras culturales, que, a su vez, reobran sobre aquélla. Pero, además, ocurre que llegados al límite de especialización, de "purificación", las esferas de valores se tocan en aquello que les es común, que las está determinando: el movimiento o ritmo vital.

La Poesía ha recorrido toda la escala de la "purificación". En ella podemos distinguir tres momentos o etapas culminantes que corresponden a tres grandes actitudes vitales: Primitivismo, Clasicismo y Romanticismo.

Primitivismo. El Hombre y su circunstancia cultural están todavía en proceso de integración. El instrumento, el lenguaje, imperfecto aún, es utilizado como fórmula mágica y conjuro para expresar las grandes emociones colectivas. El Poeta, "fuera de sí", es la voz anónima del grupo, y la Poesía, esencialmente "ancilar", penetrada de elementos extrapoéticos, es hermética, a veces, cuando encierra una fórmula mágica cuya eficacia va aparejada a su misterio, y está destinada a producir un *estado* emocional en los miembros del grupo.

Clasicismo. El Hombre y su circunstancia han logrado, al fin, su integración. En ese instante de equilibrio el Hombre es la medida de todas las cosas. El instrumento, perfeccionado ya, se adapta a la intención expresiva del Poeta y traduce sus intuiciones personales. La Poesía no es entonces un medio, fórmula mágica o heraldo de las emociones colectivas, sino un fin en sí misma. Despojada de elementos extrapoéticos, conforma el lenguaje y lo "purifica" de todo propósito designante, para acomodarlo a su intención expresiva. La Poesía, en ese instante, no se dirige al grupo, cuyas emociones no pretende expresar, sino que se encamina individualmente a cada lector que *recrea* el poema y en quien aspira a crear también un *estado* emocional paralelo al que determinara en el Poeta "ensimismado" su intuición de los valores expresados. La culminación de esta etapa es la poesía "pura", a la manera de D. Luis de Góngora, hermética también, pero, esta vez, como sostiene Dámaso Alonso, por exceso de claridad. Con ello llega la Poesía al máximo alejamiento de su primitiva condición "ancilar", sin poder despojarse totalmente de ella porque todavía, a pesar suyo, denuncia de manera eminente en el Poeta una actitud ante la circunstancia que no es patrimonio exclusivo de aquél.

Romanticismo. El Hombre y su circunstancia cultural, opuestos, entran en conflicto. La circunstancia se impone al Poeta, lo domina. La Naturaleza simboliza este poder y es exaltada en sus formas más potentes e indomables. La Naturaleza es entonces la medida y el modelo de todas las cosas. El Poeta, otra vez “fuera de sí”, se evade en el recuerdo del pasado histórico y en la exaltación atrevida de todo lo anárquico y antisocial, para refugiarse en seguida, otra vez “ensimismado”, en los estratos cada vez más profundos de sí mismo hasta bucear en las oscuras cavernas del inconsciente. El instrumento, altamente perfeccionado, determina la intención expresiva del Poeta que anhela recobrar, conciliándolas, la serenidad individualista, el “ensimismamiento” del período clásico, con la eficacia mágica de la Poesía primitiva. El Poeta contemporáneo, racionalista, quiere volver a la Magia primitiva, pero le falta el fervor colectivo y le estorba, además, su “ensimismamiento”. Cuando la Magia no encuentra resonancias colectivas se convierte en mero juego de manos, prestidigitación, truco. El Poeta contemporáneo, epígono de la generación romántica, repite las mismas suertes del Poeta primitivo, que estudia y analiza, y aun las supera con el perfeccionamiento de los recursos lingüísticos llevado hasta el

virtuosismo y no pocas veces al hermetismo.⁴ Pero no le asiste, en cambio, el fervor colectivo, muerto ya por el racionalismo; el propio poeta no es ahora como el primitivo, eco vibrante de las emociones colectivas, y se pierde su esfuerzo en un simple juego de prestidigitación, brillante en los Maestros, lamentable sucesión de trucos en los epígonos. En los poetas más altos este fracaso se traduce en angustia. La Poesía contemporánea es expresión de esa angustia.

Estas tres etapas o momentos culminantes del proceso poético —Primitivismo, Clasicismo y Romanticismo— no se atienen, conviene advertirlo, a un estrecho sentido de necesaria y universal sucesión cronológica. Resultado y expresión, como dijimos, de actitudes vitales, de hecho coexisten en la historia literaria de los pueblos, aunque siempre el predominio de una de ellas caracteriza el período. No es nada difícil destacar escritores clásicos en plena época romántica y al contrario. Menos extraña aún resulta la coincidencia de etapas diversas en pueblos distintos. En cuanto al Primitivismo, surgirá cuantas veces se produzca un período de integración, al comienzo de nuevas edades, cuando

⁴ Cf. F. Noulet, "El Hermetismo en la Poesía Francesa Moderna", en *Filosofía y Letras*, México, núm. 1, Enero-marzo, 1941, pp. 69-101.

en el fluir incesante de la Historia cambia de raíz la estructura social y con ella el Hombre.

Resumiendo el desarrollo del proceso poético, en su aspecto formal, Pedro Henríquez Ureña ha escrito: "La escala, artística e histórica, baja desde el verso en sus formas estrechas, complicadas y difíciles, como se dan en chino, en árabe, en finlandés, en provenzal, en el castellano de los siglos de oro; pasa a través de formas sencillas, como las japonesas y las hebráicas, hasta llegar al límite del *verso puro*, de unidades fluctuantes, impulsadas rítmicamente por la serie. Debajo de la terraza del verso simple principian los escalones de formas variadas que tienden hacia la prosa y conservan reliquias de verso: rima, en particular. Después se llega a la prosa de la oratoria clásica, el discurso-oda de Demóstenes y de Cicerón, de Bossuet y de Castelar, y de grada en grada se alcanzan las contemporáneas imitaciones de la conversación. Un paso más, y hemos abandonado la escala de las formas artísticas para descender al llano de la conversación en la vida cotidiana. Existe, sí todavía, para los inquietos, la galería subterránea donde la prosa de Edouard Dujardin, de James Joyce, de John Dos Passos, de Virginia Woolf, copia el íntimo fluir del pensamiento." ⁵ Obsérvese que, sin desdeñar

⁵ Pedro Henríquez Ureña, "En busca del verso pu-

las conquistas formales, la prosa poética, especialmente el drama y la novela, fieles al primitivo sentido de mimetización de lo circundante que les da vida, están mucho más cerca del sentido cotidiano. Junto a esta prosa convive, no obstante, la otra puramente expresiva, no designante, de muchas páginas herméticas de Joyce.

En el artista contemporáneo —poeta, músico, pintor— actúan dos fuerzas que tienden a apartarlos de su circunstancia. Una es el sentido de objetividad característico de nuestro tiempo que hemos de analizar, consecuencia inevitable del desarrollo económico capitalista, y otro, consecuencia también de aquel, es el afán de evadirse de las ingratas circunstancias sociales en la que los hombres, partidos en clases antagónicas, luchan ferozmente por imponer su dominio. A nuestra edad le ha sido dado contemplar el ocaso del optimismo racionalista, cuya mirada situaba sin confusiones los seres en el espacio ancho y feliz, expresión de la triunfante burguesía, y el nacimiento y desarrollo de una filosofía de la confusión y de la angustia, transida toda ella del terror del tiempo, más que del sentido del mismo, propia de un momento de transición. El cubismo es el último esfuerzo, ya

ro", en *Libro Homenaje a Enrique José Varona*, Habana, 1935.

no optimista, del racionalismo kantiano, y el expresionismo nace junto a Freud y Bergson, al lado de Heidegger, en la hora de la evasión y de la angustia. El primero pinta los "supuestos trascendentales" —de modo más preciso, el espacio— de los fenómenos; el segundo quiere expresar, con los ojos entornados del esfuerzo intuitivo, la realidad esencial que se esconde más allá del fenómeno. Ambos pecan por su alejamiento del objeto: el primero permanece en la mente del sujeto, el segundo sobrepasa al objeto. Hace falta un esfuerzo de acomodación que nos sitúe de nuevo en el objeto mismo. El Poeta ha de tornar a las cosas mismas, pero, adviértase, a la realidad viva, deviniente, de las cosas. Urge retornar a la realidad desnuda de los seres con una mirada limpia e ingenua que no sea deliberado infantilismo sino pura complacencia con la circunstancia. Precisa, nada menos, la mirada nueva de un Hombre nuevo, en un mundo renovado, depurado, renacido. Un nuevo Renacimiento distinto del anterior, más profundamente universal y humano en el que el Hombre y su circunstancia se confundan en el canto unánime de la más honda y eterna Poesía.

2

EN PLATÓN hallamos, por primera vez, planteado el problema de la esencia de la Poesía. Antes que él nadie se ha preocupado de determinar en qué consiste, qué expresa, en última instancia, la Poesía, de dónde parte su encanto y de dónde su poder sobre los hombres. En *El Banquete*, Platón precisa el concepto: “Ya sabes —dice Sócrates, exponiendo las razones de Diótima, una mujer de Mantinea— que la palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no-ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas.

“—Es cierto.

“—Y sin embargo, ves que no se llama a todos poetas, sino que se les da otros nombres, y una sola especie de poesía tomada aparte, la música y el arte de versificar, han recibido el nombre de todo el género. Esta es la única especie que se llama poesía; y los que la cultivan, los únicos a quienes se llama poetas.”⁶ Y en el *Fedón*, ha escrito que “un poeta, para ser verdadero poeta, no debe componer

⁶ Platón, *Diálogos*. Universidad Nacional de México, t. I, 1921.

discursos en verso, sino inventar ficciones”.⁷ Para Platón, por lo tanto, Poesía es arte de crear, de hacer pasar del no-ser al ser, de inventar ficciones.

Pero este poder de creación, este arte de inventar ficciones, no lo poseen los hombres, algunos hombres —los Poetas— “en virtud del arte”, es decir, mediante el aprendizaje de ciertas reglas o maneras formales, sino que les es concedido, mágicamente, por inspiración divina. Porque, como advierte el filósofo: “la musa inspira a los poetas, estos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, como los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos. Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio. Así es, que el alma de los poetas líricos hace realmente lo que éstos se alaban de practicar. Nos

⁷ *Ibid.*, p. 168.

dicen que, semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan. En esto dicen la verdad, porque el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos. Como los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina, y dicen sobre diversos objetos muchas cosas y muy bellas tales como los que tú (Ion) dices sobre Homero, cada uno de ellos sólo puede sobresalir en la clase de composiciones a que le arrastra la musa. Uno sobresale en el ditirambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos, y otro en los yambos, y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside a su trabajo. En efecto, si supiesen hablar bien, gracias al arte, en un solo género, sabrían igualmente hablar bien en todos los demás. El objeto que Dios se propone al privarles del sentido y servirse de ellos como ministros, a manera de los profetas y otros adivinos inspirados, es que, al oírles nosotros, tengamos entendido que no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas, puesto que están

fuera de su buen sentido, sino que son los órganos de la divinidad que nos habla por su boca”.⁸

El Poeta es, de este modo, para Platón, un individuo inspirado, “a manera de los profetas y otros adivinos”, que “están fuera de sí mismos”, y que, “desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor, y son arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes”. Se trata, pues, de un concepto totalmente mágico de la Poesía y de sus intérpretes, los Poetas, en todo conforme con lo esencial de la concepción primitiva del fenómeno poético, de la cual es, en realidad, el Maestro de los *Diálogos*, la expresión más eminente. Porque, para él, el Poeta es, en el seno del grupo, la voz de Dios, eslabón primero de una larga cadena de anillos que enlaza a cada individuo con la Divinidad. Y esta Divinidad, obsérvese, se manifiesta a los poetas en el furor y el entusiasmo que les posee y les arrastra, que les saca de sí mismos, “desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo”, o sea, en términos actuales, desde que intuyen el movimiento o ritmo vital. Recuérdesse que el nombre de Poesía, como advierte Platón en *El Banquete*, conviene también a la Música

⁸ “Ion o de la Poesía”, en *ob. cit.*, t. II, pp. 355-357.

que es, por excelencia, el arte del ritmo y la armonía.

Pero esta necesidad del Poeta, para serlo y en el instante en que lo es, de estar "fuera de sí", "fuera de su buen sentido", ha de serle fatal en la República platónica, adonde le será negado el acceso, porque, amonesta el filósofo, "en el momento en que recibáis en ella a las musas voluptuosas, sean épicas, sean líricas, el placer y el dolor reinarán en vuestro Estado en vez de la ley y de la razón".⁹ La ley y la razón determinan ya la concepción del mundo, como presiden su República ideal, cuando Platón, último intérprete del pensamiento mágico, escribe esas palabras. Platón cierra una edad y un concepto. Sobre el tiempo nuevo que inaugura su discípulo Aristóteles, podría ponerse mejor el lema que campeaba en el dintel de la Academia: "Nadie entre que no sepa Geometría."

3

FRENTE AL concepto mágico de la Poesía dado por Platón, Aristóteles inicia el análisis racionalista y científico del fenómeno poético, partiendo de la realidad histórica del mismo.

⁹ *República*, x, 607 a. Sobre la poética platónica vid. A. Reyes, *La Crítica en la Edad Ateniense*. México, El Colegio de México, 1941.

En el nuevo ordenamiento político y social, bajo el dominio macedónico, no cabe el entusiasmo dionisiaco, y con Aristóteles aparecen el ensimismamiento y las reglas del arte. El Poeta lo será, de ahora en adelante, "conforme al arte". Es cierto que el Estagirita no escribió su *Poética* con ánimo preceptista, pero al descubrir y describir las relaciones precisas entre las partes de la obra poética engendró, sin quererlo, la regla, el arte de los futuros poetas, ganados por la razón y la ley, de espaldas al furor y a la inspiración anárquicas de antaño, ensimismados.

Para Aristóteles la esencia de la Poesía no es otra que la *imitación* o mimetización de la vida. La poesía épica, la tragedia, la comedia, la poesía ditirámica y, además, el arte de tocar la flauta y el arpa, son "mimetizaciones de la vida", diferenciadas esencialmente en los *medios* de expresión, en los *objetos* representados, y en la *manera* de representarlos.¹⁰ Como su maestro, en la explicación de la esencia poética se refiere Aristóteles a la Música señalándola como arte imitativo de la vida. La explicación hay que buscarla en la que nos da el filósofo de los *orígenes* de la Poesía, los cuales, según él, descansan en *dos* causas particulares, "ambas naturales": *el instinto de imi-*

¹⁰ Aristóteles, *The Poetics*, I. 2-3, traducción inglesa de W. Hamilton Fyfe, Londres, 1927, p. 5.

tación, con el consiguiente placer que causa a los observadores ésta, y *el instinto de tono y de ritmo*.¹¹ He aquí cómo en la explicación racionalista de la esencia poética, según ocurrió antes en la mágica, Música y Poesía aparecen identificadas como mimetización instintiva del ritmo vital. Por lo cual tiene razón Benedetto Croce cuando afirma que Aristóteles “examinando, después que Platón, el problema con verdadera agudeza, no logró deshacer la definición platónica, sustituyéndola con una sólidamente constituida”.¹²

En cambio, en el planteamiento del problema, sí fué Aristóteles mucho más lejos que su maestro, y abandonando la posición irracional y mágica de éste, se enfrentó, en términos rigurosamente científicos, a la indagación del fenómeno. Estudiando el objeto de la imitación poética nos dice que éste no se limita a las cosas como ellas son o suceden, sino como pueden ser o suceder. De aquí su diferencia con la Historia y su superioridad sobre ésta. Afirma Aristóteles que la Poesía es “más científica y seria que la Historia, porque la Poesía tiende a dar verdades generales mientras la Historia da hechos particulares”. Y por “verdades generales” entiende el filósofo aquellas cosas que un cierto tipo de hombre puede

¹¹ *Ob. cit.* IV, 2-10.

¹² Benedetto Croce, *Estética*, p. 223.

hacer, o decir cualquiera, probable o necesariamente.¹³

Con esto queda salvada la limitación de la *mímesis*, que no se contrae a “copiar” las cosas, a su mera imitación externa, sino que penetra en sus esencias por la representación de esas “verdades generales” que abarcan lo necesario y lo posible. El Poeta mimetiza tres clases diferentes de cosas y objetos: las cosas como eran o son; las cosas como se dice que son o parecen ser, y las cosas como deben ser.¹⁴ Y a más llega Aristóteles, y es a la afirmación de que, en Poesía, es preferible lo imposible creíble a lo posible increíble, sosteniendo que, “en general, cualquier imposible puede ser defendido con referencia al efecto poético o al ideal o a la opinión corriente”.¹⁵ De este modo deslinda clara y definitivamente los campos de la verdad lógica y la verdad poética, en cuyo terreno lo primordial es atender al efecto poético, advirtiéndolo, de paso, el filósofo, con extraordinaria agudeza, cómo en muchos casos lo irracional aparente no es enteramente tal y encuentra, en cambio, apoyo en las tradiciones populares.¹⁶

En consecuencia, el Poeta posee un margen

¹³ *Ob. cit.* IX. 1-5.

¹⁴ *Ob. cit.* XXV. 2.

¹⁵ *Ob. cit.* XXV. 26-27.

¹⁶ *Ob. cit.* XXV. 29.

amplísimo para la creación, hasta el punto de que, coincidiendo en esto, una vez más, con Platón, es esta nota de creación, de invención, la que, según Aristóteles, caracteriza al Poeta. "Por lo que hemos dicho —escribe— está claro que el Poeta debe ser un creador no de versos sino de ficciones, ya que él es Poeta en virtud de su mimetización y lo que él mimetiza es la acción."¹⁷ El profesor William Hamilton Fyfe, comentando este concepto aristotélico, afirma que, en definitiva, "lo que el artista 'imita' es el método de creación de Dios".¹⁸ En realidad, Aristóteles está muy lejos ya, en su *Poética*, de estas complicaciones metafísicas. Toda su doctrina, su explicación de la esencia, de las causas y del objeto de la Poesía, ha sido producto de observaciones empíricas, ha salido de la realidad histórica, circundante.

Y esto que es su gran virtud y la raíz de su progreso sobre el idealismo platónico, ha sido también la causa de su falseamiento y de su incomprensión. Los seguidores decadentes de Aristóteles tomaron como reglas inmutables los análisis minuciosos realizados por él de las obras capitales de Homero y los poetas trá-

¹⁷ *Ob. cit.* IX. 9.

¹⁸ *Ob. cit.*, *Introduction*, p. xiii. Sobre las doctrinas de Aristóteles referentes al fenómeno poético *vid.* A. Reyes, *La crítica en la Edad Ateniese*, y *La Antigua Retórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

gicos griegos. Se convirtió, así, la *Poética*, en la primera y fundamental preceptiva, siendo así que, por el contrario, es ella la primera y fundamental producción en el campo estrictamente científico de la Teoría de la Literatura. Su constatación agudísima de la pervivencia, ya adulterada, del primitivo sentido mágico de la Tragedia como expresión e inquietadora de las grandes emociones colectivas, en la doctrina de la *catarsis*, engendró la teoría pedagógica del arte, totalmente ajena al pensamiento aristotélico. Su referencia a la *unidad de acción* en la Tragedia, determinó la invención de la doctrina neoclásica de "las tres unidades", que tantas discusiones ha costado. En fin, sus estudios de los elementos formales de la obra poética, de la metáfora, etc., que no podremos analizar en esta brevísima referencia a sus ideas sobre la esencia de la Poesía, dieron a sus infortunados continuadores oportunidad para crear los insoportables recetarios preceptistas que aún estamos padeciendo.

Durante la Edad Media el pensamiento de Aristóteles tuvo que soportar la doble adulteración de los árabes y de la Iglesia. Mezclado a los dogmas eclesiásticos, en un tiempo en que la Filosofía es mera "ancilla theologiae", pasó a integrar el soporte de razones y de sutilezas del escolasticismo que las llevó

a la misma Poesía. Allí tuvo que convivir con las recetas de Horacio y las pulidas explicaciones de Cicerón, sin vigencia real en un tiempo empecinado en el destino docente de la obra de arte, y que, ya en sus finales, afirma todavía, por boca de uno de sus poetas más ilustres, que la Poesía es “un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, peso é medida”.¹⁹

Esta preocupación por el “cuento, peso é medida” y por el valor pedagógico de la obra poética pasó también al Renacimiento, donde la obra libérrima de los más grandes creadores —Shakespeare, Lope de Vega...— y su rebelión contra las reglas atribuidas a Aristóteles, no predominó al fin sobre la regla y el sentido propagandista, cortesano, de la Poesía de su tiempo. La reglamentación, en el tiempo de las monarquías absolutas, alcanza a todos los órdenes de la cultura. En 1492 los Reyes Católicos unifican políticamente a España con la conquista de Granada, y el idioma con la *Gramática* de Nebrija. América recibe leyes para que no se cumplan, en el orden político, y reglas gramaticales para violarlas en beneficio de la vitalidad de la lengua, en el orden idiomático. Scalígero, Robortelli,

¹⁹ Marqués de Santillana, *Prohemio al Condestable de Portugal*.

Castelvetro, en el siglo XVI, inauguran el rigorismo pseudoclásico de las Preceptivas que culmina, en el siglo XVII, en Boileau, y del cual no está libre por entero, en el XVIII, el gran contradictor del rigorismo pseudoclásico francés: Lessing.

En el siglo XVIII, al rigorismo estético del período anterior se unió el afán clasificador y pseudocientífico nacido del progreso de las ciencias naturales. El ejemplo de Linneo, de Buffon y de la útil exactitud de sus clasificaciones científicas, engendró toda una generación de críticos retóricos y de doctrinarios, al modo de La Harpe, de Gottsched, de Luzán, creadores de la moderna Preceptiva Literaria. En España se cierra esta primera generación de preceptistas con Martínez de la Rosa, para ser continuada en seguida por la serie lamentable de los epígonos, con Hermosilla a la cabeza. De su larga y desgraciada influencia aún nos resta en Cuba una ridícula asignatura en los estudios de Bachillerato que no puede ocultar la vergüenza de su pervivencia diluyéndose en los sucesivos cursos de "Español", en los cuales, el plan de estudios vigente, la mezcla y la disfraz.

4

EL ROMANTICISMO, como reacción frente al rigor neoclásico, expresión formal de la opresión absolutista y de la seca precisión científica, vuelve a una actitud de indudables raíces platónicas. El Poeta, otra vez, es el hombre “fuera de sí” que canta, no en virtud del arte, sino por divina inspiración, ignorando lo que dice, “arrastrado por un entusiasmo igual al de las bacantes”. Así lo ha confesado Shelley. “El poeta —escribe— es un ruiñeñor que canta en las tinieblas para encantar, con sus sonidos, su propia soledad; sus auditores semejan seres sumidos en éxtasis por la melodía de un músico invisible, emocionados, arrebatados, pero ignorantes de dónde procede tal melodía y de por qué los arrebatara así.”²⁰ He aquí, sin duda alguna, la huella de Platón, el concepto mágico de la Poesía, bebido por Shelley en el *Ion*, que tradujera exquisitamente al inglés. Su platonismo —el de su tiempo romántico— no está del todo libre de influencias aristotélicas. “La poesía —dice el poeta inglés— es algo divino.” Y añade: “Ella es, a un mismo tiempo, el centro y la circunferencia

²⁰ Percy Byshe Shelley, “Defensa de la Poesía”. Trad. de Rafael Lozano, en *Prisma. Revista Internacional de Poesía*, vol. II, Nº 4, Barcelona-París, agosto de 1922, p. 92.

del conocimiento, pues comprende todas las ciencias y todas a ellas se deben referir.”²¹ Compárese esta apasionada afirmación de Shelley con la también apasionada detracción platónica de la Poesía y los poetas en *La República*, con la afirmación aristotélica de la superioridad científica de la verdad poética sobre la histórica.

“La poesía —explica, sin embargo, Shelley —no es, como el razonamiento, una facultad que se ejerza según determinación de la voluntad. Nadie puede decir: ‘Voy a hacer poesía.’ Eso no puede decirlo ni el poeta más encumbrado; pues el espíritu, en el acto de la creación, es como un carbón evaporado que por virtud de alguna influencia invisible, algo así como un hálito inconsciente, produce transitoria luz; esa influencia viene de adentro, como el color de la flor que se marchita y cambia en cuanto se desarrolla; nuestra naturaleza consciente no puede profetizar ni su desenvolvimiento ni su desaparición. Si esta influencia pudiese durar

²¹ *Loc. cit.*, p. 194. Esta concepción de la Poesía como “el centro y la circunferencia del conocimiento”, puede ser relacionada con las ideas al respecto de Stefan George, de Gundolf y las del existencialismo de Jaspers. Cf. Honorio Delgado, “Stefan George y Karl Jaspers”, en *Revista de Filosofía i Derecho*, núms. 7 i 8, Cuzco, Julio i Setiembre de 1939, pp. 3-11. Una sintética exposición de las doctrinas de George puede verse en Honorio Delgado, *Stefan George*, Lima, 1935.

en su pureza y fuerza originales, tampoco se podría vislumbrar la grandeza de sus resultados; pero cuando la composición, la inspiración está ya en su caso y la poesía más gloriosa que jamás haya sido comunicada al mundo, probablemente no es más que una sombra tenue de las concepciones originales del poeta. Llamo a testimonio a los mayores poetas del tiempo presente: ¿no es erróneo suponer que los trozos de poesía más bellos son fruto del trabajo y del estudio? El trabajo y la lentitud recomendados por los críticos deben considerarse como la observación atenta de los momentos de inspiración y como la unión artificial de los intervalos de las sugerencias, intervalos que deben ser llenados con expresiones convencionales.”²² En otro punto

²² *Loc. cit.*, p. 194. En términos semejantes se expresa también Gustavo Adolfo Bécquer. “Existe una preocupación —escribe el poeta español— bastante generalizada, aun entre las personas que se dedican a dar formas a lo que piensan, que, a mi modo de ver, es, sin parecerlo, una de las mayores.

“Si hemos de dar crédito a los que de ella participan, 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 tocase alguna chispa eléctrica.

“Yo no niego que suceda así. Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él

de su *Defensa de la Poesía*, Shelley, ampliando algunos conceptos del párrafo transcrito, afirma que "la poesía es el recuerdo de los mejores y más felices momentos de las mejores y más felices almas". Este concepto de la Poesía como recuerdo, tan hondamente platónico, emparenta las ideas del gran poeta inglés con las que más tarde expresará Rainer María Rilke.²³

Shelley, como Platón, sostiene que el Poeta no produce "en virtud del arte", pero, advierte también, el poema no es hijo tampoco por entero del "entusiasmo", de la divina inspiración, sino que ésta es responsable solamente de "los trozos de poesía más bellos", quedando

su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta 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 luminosa y magnífica.

"Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita; dibujo, como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes." "Cartas literarias a una mujer", en *Obras de Gustavo A. Bécquer*, t. III, Carta II, Madrid, 1911, pp. 83-84.

²³ Cf. *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, 1938, y también *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Buenos Aires, Losada, 1941.

a cargo del estudio, del “trabajo y la lentitud”, “la observación atenta de los momentos de inspiración” y “la unión artificial de los intervalos de las sugerencias. . . que deben ser llenados con expresiones convencionales”. Estamos ante una transacción entre las ideas platónicas y las aristotélicas que hemos examinado anteriormente. El Poeta recibe la inspiración y bajo su influencia, irracionalmente, “fuera de sí mismo”, sin auxilio de regla alguna, concibe los más bellos fragmentos de sus obras. El resto tendrá que producirlo “conforme al arte”, racionalmente, ensimismado, como fruto del trabajo y de la lentitud. He aquí que Shelley nos prepara, sin saberlo, el camino hacia un nuevo concepto de la Poesía, hacia la inquietud racionalista que inicia, a mediados del siglo XIX, Edgar Allan Poe.

En efecto, Poe, apartándose ya definitivamente de la concepción romántica platónica de la Poesía, aunque vivan en sus obras no pocas notas de aquel movimiento, niega rotundamente el frenesí de la inspiración y afirma, en cambio, la realidad y aun la necesidad del poema hecho “conforme al arte”, por el Poeta ensimismado.²⁴ “Es mi intención —escribe,

²⁴ “La mayor parte de los escritores, y los poetas especialmente, gustan de hacer creer que conciben y realizan sus composiciones bajo la influencia de una especie de frenesí o intuición extática, y temblarían ante el pensamiento de permitir que algún profano pudiese siquiera

refiriéndose a su poema *El Cuervo*— poner de manifiesto que ni un solo detalle de su composición puede ser achacado a un accidente o a la intuición, y que el poema, trabajado detalle por detalle, llegó a su conclusión con la precisión y la rígida consecuencia de un problema matemático.”²⁵

Estamos, otra vez, de lleno en el concepto aristotélico llevado a sus más radicales consecuencias por un poeta de los tiempos modernos intensamente penetrado de sus inquietudes y urgencias. Porque, como afirma Paul Valéry, “Poe ha comprendido que la poesía moderna debía adaptarse a las tendencias de una época que ha visto separarse cada vez con mayor claridad los diferentes dominios de la actividad humana; y que podía pretender la realización de un objeto propio, producirse, en cierto modo, en estado puro.”²⁶ Baudelaire

vislumbrar las elaboradas y vacilantes crudezas del pensamiento, los verdaderos propósitos concebidos sólo en los últimos momentos, los relámpagos de ideas que no llegan a desarrollarse, los detalles premeditados que se abandonan con desesperación ante la imposibilidad de adaptarlos, las cautas selecciones y exclusiones y los trabajosos interlineados y tachaduras, que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, constituyen la propiedad del *histrion* literario.” Edgar Allan Poe, “La exégesis de ‘El Cuervo’”, Trad. de Rafael Lozano, en *Prisma*, vol. II, núm. I, Barcelona-París, Mayo de 1922, p. 9.

²⁵ *Loc. cit.*, p. 10.

²⁶ Baudelaire y su descendencia”, en *Revista de Occidente*, año II, núm. XII, Madrid, Junio de 1924, pp. 283-284.

llevará adelante esa demanda de pureza.²⁷ Mallarmé la convertirá en el tema central de su credo estético, encaminando todos sus esfuerzos al descubrimiento de un especial lenguaje poético esencialmente expresivo, purificado de toda intención designante. "El verso que con varios vocablos rehace una frase total, nueva, extraña a la lengua, y como encantatoria —decía el poeta— consume, completa este aislamiento de la palabra." Y Fernando Vela, explicando la teoría mallarmeana, escribe: "Toda palabra arrastra, sin embargo, una significación, menta un objeto; mas puede ser colocada al sesgo, en una acepción difícil e inestable, de manera que únicamente permite ver 'la casi desaparición vibratoria del objeto', del 'hecho de natura'. De esta suerte 'emana sin el estorbo de un próximo y concreto llamamiento, una noción pura'. El poeta dice 'una flor' y se levanta 'el ausente de todos los bouquets' ".²⁸

²⁷ Cf. Paul Valéry, *loc. cit.* En otra parte Valéry ha escrito: "Se ve por fin, hacia mediados del siglo XIX, acentuarse en nuestra literatura una voluntad manifiesta de aislar definitivamente la Poesía de cualquier otra esencia que no sea ella misma. Semejante preparación de la poesía en estado puro la había predicho y recomendado con máxima precisión Edgar Allan Poe. No es, pues, asombroso ver comenzar con Baudelaire, este ensayo de una perfección que no se preocupa ya más que de sí misma." "Poesía Pura", en *Política del Espíritu*, Buenos Aires, Losada, 1940, p. 111.

²⁸ Fernando Vela, "La Poesía pura. Información de

En Poe, en Baudelaire, en Mallarmé y, como veremos en seguida, en Paul Valéry, concurren dos propósitos, de raíces aristotélicas ambos, que aspiran, por una parte, a lograr que el poema exprese sólo “verdades generales”, esenciales, desdeñando los “hechos particulares”, circunstanciales, y por otra, a hacer de la obra poética el producto de una cuidadosa elaboración realizada “conforme al arte”, “con la precisión —recordemos las palabras de Poe— y la rígida consecuencia de un problema matemático”. A ello se encaminaban los esfuerzos de estos poetas, dentro de una línea ininterrumpida y paciente de realizaciones y hallazgos parciales, cuando una voz de tono inocultablemente platónico vino a plantear, precipitándolo, el conflicto inevitable. Esta voz fué la del abate Bremond.

Deseoso de abrir a Valéry las puertas de la Academia, Henri Bremond afirmó en ella, ante el asombro de más de una calva venerable e inmortal, que “los modernos teóricos de la poesía pura, Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry, no son los peligrosos innovadores que a veces se les cree. Podemos ciertamente, sospechar de su herejía sobre algunos puntos de detalle, cosa que no niego;

un debate literario”, en *Revista de Occidente*, vol. XIV, 1926, pp. 217-240. Sobre las doctrinas de Mallarmé, Cf. Paul Valéry, “Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé...” en *Política del Espíritu*, pp. 124-151.

pero, por lo que respecta al fondo de la doctrina, continúan una tradición bastante respetable. En Francia, el abate Dubos se les adelanta, les prepara; y Dubos, por su parte, no hace sino seguir las huellas del humanismo italiano, como lo han demostrado recientemente, con tanta penetración como ciencia, dos historiadores extranjeros, Robertson en Inglaterra, Toffanin en Italia”.²⁹ Podía haber señalado Bremond a Aristóteles como último y esencial fundamento, pero a sus propósitos inmediatos convenía más no salirse de la línea estrictamente académica. No pudo, en cambio, soslayar su propio concepto platónico de la Poesía y en su “justificación” de la poesía pura habló de “lo inefable”, afirmando que “todo poema debe su carácter propiamente poético, a la presencia, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que llamamos poesía pura”; para acabar luego afirmando la naturaleza mágica de la Poesía y su aspiración a confundirse con la oración.³⁰ La Poesía-plegaria, he

²⁹ Henri Bremond, “La Poesía Pura”, en *Tierra Nueva*, Año I, núm. 6, México, Nov.-Dic., 1940, p. 320.

³⁰ “Magia que nos recoge, como dicen los místicos, y que nos invita a una quietud donde no tenemos más que abandonarnos, pero activamente, a algo más grande y mejor que nosotros. La prosa, una fosforescencia viva y revoloteante, que nos arroja lejos de nosotros mismos. La poesía, un llamado del interior, un peso confuso; decía Wordsworth, un calor santo, decía Keats, un peso de

ahí, según Bremond, la meta, el ideal de los verdaderos Poetas.

Las palabras de Bremond suscitaron una intensa polémica en la que intervinieron Thibaudet, M. Fagus, Paul Souday, Robert de Souza y Jules de Gaultier. Entre todas las opiniones resulta, acaso de las más interesantes la expuesta por Jules de Gaultier. “Para Jules de Gaultier —escribe Fernando Vela glosando: “Qu’il n’y a pas de poesie pure” de dicho autor, aparecido en el *Mercure de France*, Nov. 1 de 1926— no hay poesía pura, porque nada hay puro; toda cosa está dada en relación con alguna otra cosa. La poesía tampoco puede ser pura, porque ella misma es un compromiso, una mezcla del ‘elemento biológico’ primigenio, que quiere exteriorizar, sin el intermedio de ninguna convención, de ningún signo, la emoción, un estado de sensibilidad que, por inducción se reconstituiría idéntico en todo organismo similar, y el ‘elemento mental’ en que las palabras provistas

inmortalidad sobre el corazón: *an awful warmth about my heart, like a load of immortality*. —*Amor*—, *Pondus*. Este peso, ¿a dónde quiere precipitarnos si no es hacia esos augustos refugios donde nos llama una presencia más que humana? Si hay que creer a Walter Pater, *todas las artes aspirarían a reunirse a la música*. No, todas aspiran, pero cada una por los intermediarios mágicos que le son propios, —las palabras; las notas; los colores; las líneas—; aspiran todas a reunirse a la oración.” H. Bremond, *Loc. cit.*, p. 329.

de un sentido convencional, definen y evocan la emoción en términos abstractos. La poesía no es más que la manera de restituir al lenguaje abstracto 'una parte, al menos, de ese poder de expresión directa que constituía la onomatopeya primitiva, la emoción misma vibrando en la sonoridad'. La purificación de la poesía, al separar sus dos elementos esenciales, mataría la poesía."⁸¹

La polémica significó el choque, en pleno siglo XX, de las concepciones platónicas y aristotélica sobre el fenómeno poético, muy lejos ambos, no es preciso advertirlo, de su pureza primitiva, pero fieles siempre a su profundo sentido de expresiones diversas de inconciliables actitudes vitales, a pesar de coincidir, como veremos, en aspectos fundamentales que precisan la esencia de la Poesía.

5

EN TODA aquella encendida polémica apenas se escuchó la voz de Paul Valéry, su involuntario causante, que se abstuvo de intervenir en ella. El choque de las opiniones, sin embargo, sirvió para traer a primer plano sus doctrinas en torno a la "poesía pura" y a la esencia del fenómeno poético, que el autor de

⁸¹ F. Vela, *loc. cit.*, p. 236.

La Jeune Parque había venido exponiendo, desenvolviéndolas y perfeccionándolas, desde su adolescencia. Ya en 1890, a los 18 años de edad, escribía a Pierre Louys, sólo un año mayor que él: "Sueño con una poesía corta, un soneto escrito por un pensador refinado que sería al mismo tiempo un juicioso arquitecto, un sagaz algebrista, un calculador infalible del efecto que va a producir." "El artista verdaderamente prodigioso para mí es el lívido Edgar Poe, el gran genio de la intuición y de la estética sabia."³² He aquí la ascendencia intelectual de Valéry: Poe, luego Baudelaire, en seguida, y sobre todo, Mallarmé. "Recuerdo —escribe el propio Valéry— cómo a los diez y nueve años me separé casi del todo de Hugo y de Baudelaire, cuando la suerte me puso bajo los ojos algunos fragmentos de *Herodías* y *Las flores* y *El Cisne*. Conocía por fin la belleza sin pretextos, la que esperaba sin saberlo. Todo, en sus versos, reposaba en la virtud de encantamiento del lenguaje."³³ Es ésta la época de buscar acuciosamente, a la sombra del Maestro, "lo que ha habido de más poderoso en la poesía ori-

³² "Una correspondencia desconocida entre Paul Valéry y Pierre Louys", por Claude Schnerb, en *Marianne*, París, 1937.

³³ "Yo le decía, a veces, a Stéphane Mallarmé", *loc. cit.*, pp. 132-3.

ginaria: *la fórmula mágica*"³⁴ que permita realizar lo que el poeta moderno se propone como ideal de su arte. Porque, afirma Valéry, "el poeta moderno procura producir en nosotros un *estado*, y llevar ese estado excepcional al punto de un goce perfecto. . ." ³⁵ Para ello invoca la *memoria* y la *magia*. Parece retornar al platonismo cuando expone: "Acabo de invocar la *memoria* y la *magia*."

"Es que la poesía se relaciona, sin duda, con algún momento de la humanidad anterior a la escritura y a la crítica. Encuentro, pues, un *hombre muy antiguo* en todo poeta verdadero: este hombre bebe aún en las fuentes del lenguaje; inventa 'versos', más o menos como los primitivos mejor dotados debían crear 'palabras', o antecesores de palabras. El don, más o menos deseable, de poesía, me parece, en consecuencia, atestiguar una especie de nobleza que se fundaría no sobre documentos de archivo que atestiguan un linaje, sino sobre la antigüedad actualmente observable de maneras de sentir o de reaccionar. Los poetas dignos de este gran nombre reencarnaron en esto a Anfión y a Orfeo." ³⁶

Si nos fijamos bien, el platonismo de estas afirmaciones de Valéry no es más que apa-

³⁴ *Loc. cit.*, p. 133.

³⁵ *Loc. cit.*, p. 118.

³⁶ *Loc. cit.*, p. 136.

rente. Porque lo que al poeta preocupa es el hallazgo del mecanismo de esa invención o creación del lenguaje poético por el hombre primitivo y por el poeta. El recuerdo vigilante de Poe, indagador implacable del mecanismo poético, está presente en estas otras palabras suyas: "Pero cien instantes divinos no constituyen un poema, el cual es una derivación de crecimiento y como una figura en el tiempo; y el hecho poético natural es sólo un encuentro excepcional en el desorden de imágenes y de sonidos que se presentan al espíritu. Es necesario, pues, mucha paciencia, obstinación e industria, en nuestro arte, si queremos producir una obra que al fin no parezca sólo una serie de golpes felices, felizmente encadenados; y si además pretendemos que nuestro poema seduzca a los sentidos por los encantos de los ritmos, de los timbres, de las imágenes, y que resista y responda de igual modo a las preguntas de la reflexión, estamos frente al menos razonable de los juegos."³⁷ Así llegamos al extremo opuesto de Platón y de Shelley.

La construcción de un lenguaje poético fué la meta de los esfuerzos de Mallarmé; para Valéry lo importante es determinar la operación mental misma en virtud de la cual esa creación se realiza, y la raíz de las "potencias

³⁷ *Loc. cit.*, p. 132.

de movimiento y encanto" que el lenguaje poético encierra. En su conferencia sobre "Baudelaire y su descendencia" ha escrito: "Sería preciso hacer notar de qué manera contiene el lenguaje recursos emotivos mezclados con sus propiedades prácticas y de directo significado. El deber, el trabajo, la función del poeta es poner en evidencia y en acción estas potencias de movimiento y encanto; excitantes de la vida afectiva y de la sensibilidad intelectual que están confundidas en el lenguaje usual de los signos y los medios de comunicación de la vida superficial y ordinaria. El poeta se consagra y se consume en la definición y construcción de un lenguaje dentro del lenguaje y esta operación que es larga, difícil, delicada, que solicita las más diversas cualidades del espíritu y que jamás llega a terminarse —porque nunca es, tampoco, exactamente posible—, tiende a llegar a ser el idioma de un ser más puro, más potente y más feliz con su palabra, que no importa qué personaje real. Esta palabra extraordinaria se hace conocer y reconocer por el ritmo y por las armonías que la sostienen y que deben estar tan íntima y aun tan misteriosamente ligadas a su concepción, que no sea ya posible separar su sonido y su sentido, los cuales se responden sin cesar en la memoria." ³⁸

³⁸ *Loc. cit.*, R. O., II, 12. Madrid, junio, 1924, pp.

Este lenguaje nos llevaría rectamente a la esencia de las cosas, a las “verdades generales” de Aristóteles, desdeñando los “hechos particulares”, lo extrapoético y circunstancial, con lo que la Poesía vendrá a ser, en esencia, expresión de la sustancia misma de los seres. Es, sin embargo, el propio Valéry quien nos previene de la imposibilidad de perdurar en tal estado de “pureza”. “Porque una verdad de esta especie es el límite del mundo —escribe—; no es posible establecerse en ella. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas.”³⁹ Por eso el poeta no se extraña ante la regresión a lo acci-

286-287. Ideas análogas pueden hallarse, expuestas por Valéry, en su prefacio a los “Poemas” de Mariano Brull, publicados por *Les Cahiers des journal des poètes*, Bruselas, y reproducido en *Espuela de Plata*, núms. E. y F., abril-mayo-junio-julio, 1940, p. 3.

³⁹ “Poesía Pura”, *Loc. cit.*, p. 120. Valéry explica: “Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte, hacia una conclusión de las premisas que nos proponían los aciertos anteriores, hacia una belleza cada vez más consciente de su génesis, cada vez más independiente de todo *asunto* y de los vulgares atractivos sentimentales tanto como de los groseros efectos de la elocuencia, todo este celo demasiado lúcido conducía tal vez a cierto estado casi inhumano. Es éste un hecho general: la metafísica, la moral y hasta las ciencias lo han experimentado.”

dental, que resulta consecuencia inevitable del esfuerzo purificador, en la generación que comienza a apuntar una vez superado el ciclo de los epígonos, academizantes de un movimiento esencialmente antiacadémico, reductores a fórmulas rígidas de los trabajados y estudiados procedimientos de sus maestros. "Nuestros sucesores —explica Valéry— no han envidiado nuestro tormento; no han adoptado nuestras delicadezas; han tomado a veces por libertades lo que nosotros habíamos ensayado como dificultades nuevas, y muy a menudo han destrozado lo que nosotros sólo pretendíamos disecar. De nuevo han abierto los ojos ante los accidentes del ser, mientras que nosotros los cerrábamos para hacernos más semejantes a su sustancia. . . " ⁴⁰

Valéry no se duele de este regreso a lo accidental porque no pretendió nunca construir un rígido sistema sino, culminando la indagación racionalista que iniciara Aristóteles, asomarse al proceso mismo de la creación poética, a fin de descubrir, bajo lo accidental y extrapoético, la pura esencia del quehacer del Poeta.⁴¹ Con Valéry llega a ser éste, ple-

⁴⁰ *Loc. cit.*, p. 121 .

⁴¹ Mme. E. Noulet, la más fina exégeta del poeta, afirma que la materia poética en toda la obra de Valéry no es otra que "la descripción, continuamente revisada, de los fenómenos mentales por los que intenta recomenzar, y eso registrándolas, las operaciones espontáneas del

namente, el hombre ensimismado que construye la obra poética "en virtud del arte", con la rigurosa precisión con que el arquitecto, el matemático y el ingeniero plantean y resuelven sus problemas. Para Valéry la creación poética adquiere las modalidades de un proceso científico. Toda su obra, puede afirmarse así, no es otra cosa que fragmentos y cantos de la *Comedia Intelectual* que en él ha encontrado su Poeta.⁴²

6

SI VALÉRY significa, en el desenvolvimiento histórico de la Poética, la serena culminación del pensamiento racionalista, Heidegger encarna la inquietud y la angustia de un instante de transición. Glosando cinco pensamientos de Hölderlin (1770-1842) ha expuesto Martín Heidegger, en breve ensayo, su doctrina so-

espíritu: trabajo de la inteligencia volviéndose consciente de su propia clarividencia y de este mismo trabajo emprendido. Sí: el tema, el único tema de todas las obras de Paul Valéry, en forma de poema o diálogo, ensayo o notas, es, no la producción de la inteligencia, sino la inteligencia misma; no las ideas, sino la idea del drama intelectual." Cf. "El Hermetismo en la Poesía Francesa Moderna", *loc. cit.*, p. 98.

⁴² Refiriéndose a Leonardo de Vinci, Valéry ha escrito que ya, a los veintitrés años, "veía en él al personaje principal de esa *Comedia Intelectual* que hasta ahora no ha encontrado su poeta, y que para mi gusto sería aún más preciosa que la *Comedia Humana* y aun la *Divina*

bre la esencia de la Poesía.⁴³ En la obra de cualquier poeta, explica Heidegger, es posible descubrir la esencia de la Poesía, el concepto general, presente en cada obra poética particular. El filósofo, en la necesidad de decidirse, para efectuar el análisis, por la obra de un solo poeta, escoge la de Hölderlin, atendiendo a que éste puso todo su esfuerzo en lograr una poesía de la Poesía, es decir que quiso hacer objeto de su obra poética la esencia misma de la Poesía. Por eso, dice Heidegger, Hölderlin es “el poeta del poeta”.

“Poematizar⁴⁴ —escribió Hölderlin— es la más inocente de todas las ocupaciones”. Heidegger asiente, y explica el acto de la crea-

Comedia. Sentía que este señor de sus medios, este poseedor del dibujo, de las imágenes, del cálculo, había encontrado la actitud central a partir de la cual las empresas del conocimiento y las operaciones del arte son igualmente posibles; los intercambios felices entre el análisis y los actos, singularmente probables: pensamiento maravillosamente excitante.” “Introducción al Método de Leonardo de Vinci”, en *Política del Espíritu*, p. 157.

⁴³ Martín Heidegger, “Hölderlin et l'essence de la poésie”, en la interesante antología heideggeriana realizada por Henri Corbin, que lleva por título el del primero de los trabajos del filósofo alemán que figuran en el volumen, *Qu'est ce que la métaphysique?* París, Gallimard, 1938. Hay traducción castellana del francés, de E. Prado Vértiz y J. L. M. en *Tierra Nueva*, año III. N^o 153, Dic. 1942. Y del alemán, de J. D. García Bacca, México, 1944.

⁴⁴ “Poematiser” —para nosotros, castellanizado, “poematizar”— es el término utilizado en su versión francesa por H. Corbin para traducir el verbo alemán *dichten*, que,

ción poética como un juego, como actividad libre y pura, desinteresada, del Poeta en un orbe de imágenes, de sueños, creado por la palabra, sin compromisos ni ataduras con la esfera de los valores morales. La Poesía es un recreo verbal. (Recordemos, de paso, que Valéry nos ha hablado del quehacer poético como “el menos razonable de los juegos.”)

Pero ocurre que la sustancia misma del poematizar es la palabra, y Heidegger sostiene con Hölderlin que “el lenguaje es el más peligroso de los bienes que han sido dados al Hombre”. El lenguaje es un *bien* porque testifica lo humano en el hombre. Por el lenguaje es el Hombre lo que es. Es también un peligro, el más peligroso de todos los peligros, porque es él precisamente el que crea la posibilidad de todos los peligros al crear la amenaza del *ser* por el *siendo*, la destrucción del *ser*. En el lenguaje mismo se encierra un peligro constante, y es la confusión entre la palabra *esencial* que revela lo existente, mentando su verdadero significado, y la palabra *común*, nacida de aquella, invalidada en el intercambio, que ya no menta su verdadero significado. Por otra parte el lenguaje es un *bien* que actúa como instrumento de com-

como el griego *poiésis*, significa no sólo componer versos, sino hacer, crear. Por carencia de un vocablo apropiado en este caso, aceptamos el utilizado por Corbin.

preensión entre los hombres, para el intercambio de experiencias y les permite con ello adentrarse en el círculo perpetuamente cambiante de acciones y responsabilidades, agitado, arbitrario, que constituye el *mundo*. El lenguaje sitúa al Hombre en el *mundo* y con ello lo hace un ser *histórico*.

Estar en el mundo y ser histórico se identifican y se realizan, dice Heidegger con Hölderlin, "desde que somos un diálogo". Pero el diálogo es presupuesto esencial del lenguaje y siendo éste fundamento del ser del Hombre, resulta que somos esencialmente un diálogo. Dialogar es la nota ontológica de la existencia del Hombre. El diálogo permite la palabra *esencial* sobre lo *permanente* en el mundo perpetuamente cambiante. Afirmado en lo *permanente* el Hombre puede afrontar lo variable, cambiante y mutable, descubrir el pasado, el presente y el futuro, es decir, descubrir el *tiempo*. De donde resulta que somos un diálogo desde que el tiempo aparece. Desde entonces somos históricos. El mundo y los dioses aparecen entonces también, contemporáneamente. Y el Hombre que habla a los dioses, que dialoga con ellos, que menta a su mundo, no está interrogando sino respondiéndose y creando su destino.

"Lo permanente —escribió Hölderlin— lo fundan los poetas". Y Heidegger, de acuer-

do con ello, explica que el Poeta nombra a los seres en lo que son, designa al *ser*, a la *esencia* que permanece, que no es nunca *siendo*. Pero como la *esencia* de las cosas no puede ser derivada de su *existencia*, tiene que ser libremente creada, donada a las cosas. Esto es lo que hace el Poeta. Por eso, para Heidegger, "la poesía es fundamentación del ser por la palabra", verdadera creación del ser por el lenguaje. Cuando el Hombre nombra originariamente a los dioses y menta en las palabras la esencia de las cosas, unas y otras comienzan a ser, se hacen históricas. La Poesía resulta así la designación, el nombramiento de la esencia de todas las cosas, la creación de las palabras esenciales que el intercambio hará comunes, la fundación de lo permanente y esencial en el seno de lo cambiante y accidental. La Poesía, concluye Heidegger, coincidiendo en esto con lo afirmado por la Antropología y la Sociología contemporáneas, es el lenguaje primitivo de los pueblos.

He aquí, pues, que la esencia de la Poesía como creación del ser por el lenguaje, nos lleva a conocer la esencia de éste. El lenguaje es obra de los Poetas y el fundamento de la Historia que surge cuando el Hombre dialoga con el mundo y con los dioses, es decir, cuando se responde a sí mismo y, porque dialoga, revela lo humano su presencia. La pre-

sencia del Hombre es, por eso, eminentemente poética. El lenguaje es un bien pero también el más peligroso de todos los peligros, y la Poesía que nace con él, que lo posibilita, es, a la vez, un juego, "la más inocente de todas las ocupaciones", y un peligro. La Poesía revela la realidad del mundo, descubierta por los Poetas contra su apariencia: el *ser* frente al *siendo* de las cosas. El Poeta, ya lo hemos dicho, fundamenta libremente el *ser*, la *esencia* de las cosas existentes. Pero esta libertad del Poeta está condicionada, determinada por una *necesidad* más alta.⁴⁵ Hölderlin habla de la misión del Poeta de sorprender los signos

⁴⁵ Recuérdense las palabras de Rilke al "joven poeta": "Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente." Y también: "Trate de expresar como un primer hombre lo que ve y experimenta, y ama y pierde." "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." *Cartas a un joven poeta*. Carta I.

Cf. también, Antonio Maravall, "Teoría del Poema" en *Revista de Occidente*, xli. Hablando de la necesidad poética, Maravall distingue la necesidad subjetiva de la objetiva, y escribe: "La necesidad subjetiva, de tipo psicológico de la poesía, no existe en el mundo antes del momento particular del poeta. La necesidad objetiva precisa del poeta y sin él no puede existir; pero mientras la primera alude a una simple relación psíquica del individuo con lo que le rodea y roza, la segunda recoge la relación metafísica, esencial del hombre en el mundo, y es universal. La necesidad objetiva de la poesía es anterior al poeta, nace con el mundo, y de la misma manera que éste espera desde su nacimiento la llegada de cada hombre, la poesía espera la llegada del poeta."

que, desde la lejanía de las edades, constituyen el lenguaje de los dioses. El Poeta debe descubrir esos signos y revelarlos a su pueblo, con lo cual la fundamentación del *ser* estará en estrecha relación con los signos de los dioses que sólo descubren los Poetas.

El Poeta, por otra parte, debe interpretar la voz de su pueblo que se expresa en las leyendas y demás elementos en que se recuerda la existencia del grupo. El Poeta está, por lo tanto, situado en la región intermedia entre los dioses y el pueblo, y debe, desde ella, actuar como intérprete y anunciador. Y únicamente en esta encrucijada, más propiamente, en este entre-dos, es donde se establece plenamente lo humano, donde poéticamente se determina su esencia. Hölderlin, habitante, como el Poeta de hoy, de un tiempo de transición, produjo toda su obra en un intermedio histórico, entre el tiempo de los dioses idos y el del dios que va a venir. Para el poeta alemán la esencia de la Poesía es histórica porque supone un tiempo que anticipa e interpreta. Esta historicidad es, para Heidegger, la *esencia esencial* de la Poesía. El Poeta encerrado entre dos negaciones: el *no más* de los dioses idos y el *todavía no* del que vendrá, prisionero de esta *nada* en el tiempo de la angustia, "crea la verdad para su pueblo, representándolo".

La tesis de Heidegger, de acuerdo con su filosofía existencial, expresa de una manera sobrado elocuente el espíritu de nuestro tiempo de transición. Desde el punto de vista doctrinal nos hallamos ante un tratamiento racionalista, aristotélico —hijo de la fenomenología de Husserl, pero debiéndole no poco a Dilthey—, de los conceptos mágicos de Platón, replanteados por un Poeta del período de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo en Alemania. El Poeta ensimismado del racionalismo se sale de sí mismo, está fuera de sí, no por el entusiasmo sino por la angustia. Es un salirse a lo más hondo, si cabe la paradoja. La teoría heideggeriana —toda la filosofía de Martín Heidegger— es la expresión desolada del tiempo de la angustia, cuando han muerto los dioses que fueron y aún no apunta, para los hombres de la clase dominante, el dios que viene.

7

COMO ES fácil observar, todas las explicaciones examinadas sobre la esencia de la Poesía coinciden en la afirmación de que el fenómeno poético se refiere a la esencia de las cosas y es, además, un acto de creación. Para los teóricos de la línea platónica, idealista, tal

creación se realiza en virtud de un mágico impulso, por obra de la inspiración; para los integrantes de la aristotélica, racionalista, se realiza “en virtud del arte”. Pero unos y otros están de acuerdo en que la Poesía es esencialmente descubrimiento e intuición —por instinto, dice Aristóteles; por inspiración divina, sostiene Platón— de la armonía y el ritmo. La función del Poeta, escriben todos, es revelar a todos la armonía y el ritmo descubiertos, intuídos, representándolos. Ahora bien, si recordamos que la armonía y el ritmo, el movimiento, forman el substratum de todo lo existente, la sustancia misma de las cosas, podremos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la *Poesía es, en esencia, descubrimiento y expresión del ritmo vital*.

La expresión en los no humanos —recordemos a Scheler— es siempre manifestación del propio impulso vital; en el Hombre se amplía esta manifestación con la expresión del impulso vital de los demás seres, del impulso cósmico. ¿Qué hace el Poeta ante su circunstancia natural o cultural? Intuir la vida —que es movimiento— de las cosas por analogía con el propio sentimiento vital. Vida es acción, transformación, movimiento continuo que se produce a nuestra vista en todos los seres existentes y en las relaciones que entre estos se producen. El Poeta trata de expresar

el ritmo vital, cósmico, y va a ello por dos vías: la de la afirmación de lo cotidiano —representación de lo aparente del movimiento vital— o la de la negación de ese mismo cotidiano —representación de lo esencial inaparente, inefable, del movimiento vital—. Claro está que estos dos extremos no se hallan separados por un abismo infranqueable sino que ambos son únicamente los extremos de un proceso entre los cuales existen numerosos grados, tanto en la afirmación de lo cotidiano como en su negación. Para algunos poetas satisfechos de su circunstancia o en lucha contra ella, denunciándola, lo cotidiano es lo inmediatamente circundante. Para otros, apoyados en su circunstancia pero no plenamente satisfechos de lo inmediato, lo cotidiano asume el aspecto de “cotidiano histórico”, es decir, de actualización de un cotidiano anterior, como ocurre, por ejemplo, en la novela histórica de Walter Scott. Y así se va, por grados, en la negación de lo cotidiano hasta llegar a la negación total y a la creación por la palabra de un universo poético intemporal e inespacial donde la Poesía “pura”, sin compromisos inmediatos con la circunstancia, despojada de todo elemento extrapoético, pretende salvar de la tiranía de lo cotidiano al Poeta. Esta evasión, sin embargo, tiene sus causas individuales y sociales que toca al teórico de

la Literatura y al crítico descubrir y señalar en cada caso. De todas maneras el Poeta es siempre el hombre en extrema tensión ante su circunstancia, que descubre y expresa el ritmo vital oculto a los ojos del hombre común.

El Filósofo, por el contrario, persigue la unidad, lo estático, la verdad inmutable que calme la inquietud del Hombre ante la agresiva multiplicidad y variabilidad de las cosas. El Poeta se goza en la heterogeneidad dinámica de los seres que marchan, que danzan perennemente hacia una *unidad rítmica* que pretende apresar y expresar el Poema. Y así la unidad del Poeta es más legítima y más cierta —recordamos a Aristóteles— que la del Filósofo, porque es la única posible: la unidad rítmica, dinámica, la unidad en que se mueven, en que marchan, en que devienen las cosas múltiples, heterogéneas, contradictorias que integran el *mundo*.

El Poeta y el Filósofo, situados ante la realidad múltiple, heterogénea, contradictoria, cambiante, dinámica, adoptan actitudes distintas. El Filósofo pretende *dominar* lo heterogéneo y dinámico reduciéndolo a leyes y conceptos inmutables, estáticos. Es la renuncia a un mundo indomable de realidades cambiantes, que llega a su negación absoluta (Berkeley) o a su consciente prescindencia (Kant), para contentarse con lo ideal estático

y uno. El Poeta, en cambio, no quiere otra cosa que *expresar*, con la palabra, de raíces estáticas, la esencia dinámica, el ritmo vital que alienta e impulsa todo lo existente. El Poeta, al expresar el ritmo vital a través de la fugacidad de las cosas, las eterniza; el Filósofo, al indagar la unidad estática en la heterogeneidad dinámica de esas mismas cosas, las destruye. Por eso el Filósofo no es más que un dominador frustrado que se refugia en un orbe helado y estático de conceptos, mientras el Poeta, aun el más alejado de su circunstancia, es siempre un creador, “pequeño Dios”, según el verso de Vicente Huidobro, que descubre y expresa el movimiento esencial, el ritmo vital que unifica en su danza cósmica “las almas y las estrellas”.

INDICES

INDICES

- Acuña, F. de, 81
 Acusilao, 60.
 Addison, 86.
 Agamenón, 48.
 Agustín, San, 70.
 Alceo, 57.
 Aldunate Phillips, Arturo,
 105 *n.*
 Alfonso X, el Sabio, 76,
 77 *n.*
 Alhuacaxi, 76.
 Alonso, Amado, 97.
 Alonso, Dámaso, 107.
 Anacreonte, 57, 58.
 Anfión, 137.
 Apolo, 49.
 Apuleyo, 63.
 Arcipreste de, Hita, 78.
 Ariosto, L., 80, 81.
 Aristófanes, 62, 98.
 Aristóteles, 35, 61, 177 *ss.*,
 133, 140, 141, 150, 152.
 Asín Palacios, M., 78.
 Asturias, Miguel A., 58 *n.*

 Babini, José 105 *n.*
 Bachofen, 48.
 Bacon, 85.
 Balzac, 91.

 Baquero, Gastón, 96.
 Baráibar, F., 59 *n.*
 Baudelaire, C., 24, 93, 130,
 131 *n.*, 132, 136, 139.
 Beaumarchais, 87.
 Bécquer, Gustavo Adolfo,
 127-28 *n.*
 Beowulf, 75.
 Berceo, Gonzalo de, 76.
 Bergson, Henri, 27, 112.
 Berkeley, 152.
 Berl, Emmanuel, 96,
 Boccacio, 78.
 Boileau, 83, 124.
 Boscán, J., 81.
 Bossuet, 83, 110.
 Brandes, J., 90.
 Bremond, Henri, 132 *s.*
 Brull, Mariano, 140 *n.*
 Brunetière, F., 52.
 Buffon, 124.
 Byron, 91.

 Caillos, R., 38 *n.*
 Calderón de la Barca, Pe-
 dro, 83.
 Calixto, 79.
 Camoens, 81.

- Canga-Argüelles, 59 *n*.
 Carlos V, 80, 81, 82.
 Carlyle, 90.
 Castelar, E., 110.
 Castelvetro, 124.
 Castillo y Ayensa, 59 *n*.
 Castro, Américo, 79.
 Cervantes, 98.
 César, 60, 81.
 Cicerón, 61, 110, 123.
 Clitemnestra, 48, 49.
 Comte, Augusto, 92.
 Constantino, 69.
 Corbin, Henri, 143.
 Corneille, 83, 84.
 Corominas, Pedro, 75.
 Croce, Benedetto, 20, 119.
 Chateaubriand, Vizconde de, 90.
 Chaucer, G, 78.

 Dante, 74 *n*, 78, 98.
 Darwin, Carlos, 92.
 Delgado, Honorio, 126.
 Demócrito, 61.
 Demóstenes, 110.
 Descartes, 4, 85.
 Díaz del Castillo, Bernal, 81.
 Dickens, 91.
 Diderot, 87.
 Diels, 62.
 Diltthey, W., 74 *n*, 149.
 Diógenes, Antonio, 63.
 Diótima, 113.

 Dos Pasos, John, 110.
 Dostoyewski, 94.
 Dreisser, Teodoro, 99.
 Dubos, abate, 133.
 Dujardin, Edouard, 110.

 Eliot, T. S., 95 *s*.
 Engels, F., 30, 45, 46 *n*, 48, 50 *n*, 82 *n*, 97 *s*, vid. Marx.
 Erasmo de Rotterdam, 82.
 Ercilla, Alonso de, 81.
 Erinias, 48, 49.
 Ermatinger, Emil, 3.
 Esquilo, 48, 50, 98.
 Euforión, 87.
 Eurípides, 51.

 Fagus, M., 134.
 Fausto, 87 *s*.
 Fechner, 24 *n*.
 Figueiredo, Fidelino de, 52 *n*.
 Flaubert, 91.
 Freud, 112.
 Freville, Jean, 50 *n*.
 Fucar, los, 80.
 Fyfe, W. Hamilton, 118 *n*, 121.

 García Bacca, J. D., 143.
 Gauguin, 93, 94.
 Gaultier, Jules de, 134.
 George, Stefan, 95, 126 *n*.
 Goethe, 87 *s*.

- Góngora, 85, 107.
 González de Mendoza, J.
 M., 58 n.
 Gottsched, 124.
 Graebner, F., 36, 39 n, 43,
 45.
 Gundolf, 126.
 Guyau, 24 n.
- Heidegger, M., 5, 9, 112,
 142 ss.
 Heine, Enrique, 91, 92 s.
 Helena, 87.
 Henríquez Ureña, Pedro,
 60, 110.
 Heráclito, 55.
 Hermosilla, 124.
 Hesíodo, 51, 60.
 Hölderlin, 142 ss.
 Homero, 80, 115, 121.
 Horacio, 58, 123.
 Hugo, Victor, 136.
 Huidobro, Vicente, 153.
 Husserl, 149.
 Huxley, 94.
- Icaro, 88.
 Isabel de Inglaterra, 83.
- Jaspers, Karl, 126.
 Jesús, 69.
 Jiménez, Juan Ramón, 95.
 Johnson, Ben, 84.
 J(osé) L(uis) M(artí-
 nez), 143.
- Jousse, P. Marcel, 35 n.
 36 n.
 Joyce, 94, 110, 111.
 Juan, San, 38 n.
- Kafka, 94.
 Kalinin, M., 99.
 Kant, 152.
 Kautsky, Mina, 98.
 Keats, 133.
 Kipling, 94.
 Kreglinger, Ricardo, 40 n,
 41.
- La Fontaine, 83.
 La Harpe, 124.
 Lawrence, 94.
 Lefèvre, Frédéric, 36 n.
 Lessing, 124.
 Lewis, John, 30 n.
 Lida, Raimundo, 22, 74 n.
 Lilly, Sir John, 85.
 Linneo, 124.
 Livio, Tito, 60.
 Longo, 63.
 Louys, Pierre, 136.
 Lozano, Rafael, 125 n,
 130 n.
 Lucano, 76.
 Luis XIV, 83.
 Luzán, 124.
- Malinowski, B., 43 n.
 Mallarmé, 93, 105 n, 131,
 132, 136, 138.

- Maravall, Antonio, 147.
 Marini, 85.
 Martínez de la Rosa, 124.
 Marx, C., 30, 79, y Engels, F., 4, 30 *n*, 50 *n*, 89 *s*, 93 *n*, 98 *n*.
 Médicis, los, 78.
 Mena, Juan de, 80.
 Menéndez Pidal, R., 76.
 Menéndez y Pelayo, M., 59 *n*, 76.
 Milton, John, 83.
 Minerva, 49.
 Molière, 83, 84.
 Molina, Tirso de, 84.
 Montaigne, M. de, 83.
 Montesquieu, 87.
 Münzer, Tomás, 82.

 Nebrija, 123.
 Neruda, Pablo, 96, 97.
 Noulet, E., 109 *n*, 141 *n*.

 Orestes, 48, 49.
 Orfeo, 55, 137.
 Ortiz, Fernando, 44 *n*.
 Ovidio, 76.

 Pablo, San, 69, 70.
 Pascal, 83.
 Pater, Walter, 134.
 Pérez Cisneros, Guy, 53 *n*.
 Petrarca, F., 80.
 Petronio, 63.
 Pirenne, Henri, 68 *n*, 72 *n*.

 Platón, 4, 61, 62, 113 *ss*, 119, 121, 125, 128, 138, 150.
 Plauto, 62.
 Plotino, 62.
 Plutarco, 60.
 Poe, Edgar Allan, 93, 129 *ss*, 131 *n*, 132, 136, 138.
 Prado Vértiz, E., 143.
 Protágoras, 61.
 Proust, 94.

 Quintiliano, 61.

 Racine, 83.
 Raynaud, G., 58 *n*.
 Reyes, Alfonso, 3, 103, 105 *n*, 117 *n*, 121 *n*.
 Richelieu, Cardenal, 82.
 Rickert, H., 4.
 Rilke, 95, 128, 147.
 Rimbaud, 93, 94.
 Robertson, 133.
 Robortelli, 123.
 Roces, W., 74 *n*.
 Rousseau, 86.
 Rufo, J., 81.
 Ruiz de Alarcón, Juan, 84.

 Safo, 57.
 Salustio, 60.
 Santillana, Marqués de, 80, 123.
 Scaligero, 123.

- Scheler, Max, 16, 150.
 Schiller, 98.
 Schnerb, Claude, 136.
 Scott, Walter, 151.
 Shakespeare, W., 83, 123.
 Shelley, 91, 125 *ss*, 138.
 Sócrates, 4, 24 *n*, 61. 113.
 Sófocles, 50.
 Solon, 54, 55.
 Solovine, 62.
 Steele, véase Addison, 86.
 Steinbek, John, 99.
 Stendhal (Henri Beyle),
 92.
 Souday, Paul, 134.
 Souza, Robert de, 134.
 Stern, Alfred, 17.

 Tácito, 60, 69.
 Tales, 55.
 Tasso, T., 80, 81.
 Teresa, Santa, 79 *n*.
 Tersites, 28.
 Tertuliano, 69, 70.
 Thackeray, 91.
 Thibaudet, 134.
 Tirteo, 54, 55.

 Toffanin, 133.
 Tristán, 79.

 Valéry, Paul, 5, 53 *n*, 95,
 104 *s*, 130, 131 *n*, 132,
 135 *ss*, 144.
 Van Gennep, A., 41.
 Varona, Enrique José, 60
 n, 111 *n*.
 Vega, Garcilaso de la, 81.
 Vega, Lope de, 83, 84,
 123.
 Vela, Fernando, 131, 134,
 135.
 Verdes Montenegro, J.,
 46 *n*.
 Vinci, Leonardo de, 142,
 143.
 Virgilio, 80.
 Voltaire, 87.
 Vossler, Karl, 56 *n*.

 Whitman, Walt, 94.
 Wolfram, 74 *n*.
 Woolf, Virginia, 110.
 Wordsworth, 133.
 Zola, Emilio, 92, 93.

INDICE GENERAL

ADVERTENCIA	3
I. La Teoría de la Literatura y las Ciencias de la Cultura	9
II. Nacimiento de la Poesía	35
III. Desarrollo de la Poesía Moderna	67
IV. Esencia de la Poesía	103



