

LAS TÉCNICAS DE LO POÉTICO

Una melodía canturreada, de cuyo título no nos acordamos, una cara que nos atrae sin que sepamos por qué, un paisaje, una circunstancia que nos recuerda vagamente algo, el estado que precede al estallido de las pasiones, bien descrito por Chateaubriand, son otros tantos ejemplos que, sin dar una idea completa de las variedades de lo poético, nos ayudarán a comprender acaso más concretamente la definición a que llegué ¹, según la cual la impresión de lo poético se debe a un valor afectivo, sensorial, y aun sensual, del que no se perciben claramente las causas; puesto que, en el momento mismo en que lo experimentamos, el objeto al cual pertenece se encuentra, por una u otra razón, alejado del campo de la conciencia clara.

En otros términos, la experiencia poética es un estado afectivo sin los elementos representativos correspondientes. No se trata, entendámonos bien, de que la experiencia poética carezca enteramente de elementos representativos, sino que carece de aquellos que corresponderían normalmente a su contenido afectivo, sensual o sensorial. Tal vez podría decirse, de una manera imprecisa pero sugestiva, que lo poético proviene de valores en libertad.

Por lo demás esta fórmula la había ya, si no enunciado, al menos anunciado Mallarmé, que descubrió e indicó con precisión una de sus aplicaciones particulares. Escribía Mallarmé a un amigo ² :

Por fin he comenzado mi Herodiada. Con terror, pues estoy inventando una lengua que debe necesariamente surgir de una poética

¹ En *Qué es la poesía*, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, julio-septiembre 1943 (tercera época, n° 1).

² Carta a Cazalis, en G. FAURE, *Mallarmé à Tournon*, en *Revue des Deux Mondes*, XXXVIII (1937), 111. BANVILLE, por su parte, en un texto que A. Gide recordó oportunamente no hace mucho (*Lettres Françaises*, Buenos Aires, n° 1, julio de 1941) definía la poesía como un « ... hechizo gracias al cual se nos comunican necesariamente ciertas ideas en una forma infalible, mediante palabras que sin embargo no las expresan ».

muy nueva, a la que podría definir con estas dos palabras: *pintar, no la cosa, sino el efecto que produce la cosa* ¹.

Y más de un crítico, desesperando de aprisionar la poesía en las mallas de una definición precisa, ha expresado en lenguaje metafórico la misma idea que he querido enunciar en términos de comprensión intelectual. Por ejemplo, Marcel Raymond en *De Baudelaire au Surréalisme* (p. 305): «Si la poesía es precisamente aquello que escapa a toda determinación, una *aura* musical, un universo de ondas irradiantes...».

Pero, en cambio, la definición de lo poético por «los valores en libertad» excluye una serie de suposiciones recientes. Por ejemplo, que la poesía se caracterice por aprovechar los recursos propiamente verbales de la lengua — tales como el ritmo, la melodía, el valor de las palabras — mientras que la prosa se contentaría con el empleo de las palabras por su significado. En realidad un poema traducido, es decir, que ha perdido las cualidades propiamente verbales que podía tener en la lengua originaria, puede conservar un valor poético ². Y ya sabemos, por otra parte, que una simple mancha de sol, un lienzo de muro o un trozo de melodía pueden ser tan poéticos como un poema de Valéry. Con esto basta para probar que lo poético no depende de qué materia particular se elabore.

No depende tampoco de la naturaleza particular de los valores comunicados. Hay poetas capaces de creer que sus composiciones son instrumentos que permiten conocer el fondo de las cosas, la realidad en sí, lo absoluto, los «esplendores situados más allá de la tumba», como decía Mallarmé. Podríamos, como Teste, preguntarnos si lo que canta el poeta de lo absoluto no es más bien «el pálido resplandor de su propia y miserable materia», pero en el fondo tal discusión no nos interesa: vengan los valores poéticos de muy arriba o de muy abajo, eso nada tiene que ver con su carácter poético; resultarán poéticos si, al presentarse al lector, pierden su soporte, igual que otros valores surgidos menos misteriosamente de una mujer amada o del tiempo que huye. Se comprende, naturalmente, que cuando no se distingue claramente el origen de un «valor en libertad», sea grande la tentación de atribuirle un soporte noumenal; pero, repitémoslo, aun cuando esto sucediere, la poesía nacerá porque el soporte,

¹ El subrayado me corresponde.

² V. el ejemplo dado en el trabajo citado, p. 71.

siendo noumenal, no será perceptible, y no porque el soporte sea noumenal.

La poesía no depende tampoco directamente, contra lo que asegura Eastmann, de la concentración de los medios empleados para comunicar un estado de alma; de la intensidad y de la eficacia de la comunicación. Es verdad que el pasaje poético presenta a menudo una orquestación de recursos muy diversos (rítmicos, melódicos, etc.) y está particularmente dotado de poderes sobre la imaginación y la afectividad. Pero no es raro que tales caracteres se encuentren en textos no poéticos.

Finalmente la poesía no depende de la técnica adoptada para comunicar los valores, que se tornarán poéticos una vez abstraídos de su soporte natural. En particular nada tiene que ver con el lirismo, a pesar de la confusión constante de los dos términos en el uso actual. La obra lírica, permítaseme detenerme en ello, comunica un estado de alma por las efusiones que son consecuencia natural del mismo; su forma más simple es el grito de dolor o de alegría; sus formas más complejas ofrecen siempre el carácter de que la composición está regida en ellas por la emoción. Se opone a la obra dramática, que reproduce el dinamismo de los estados de alma en lucha con obstáculos exteriores e interiores, y a la obra narrativa, que analiza las causas y las manifestaciones de nuestras vivencias. Pero no se opone ni se emparenta con la poesía: puede ser o no ser poética, igual que un drama o una narración. Para que nazca lo poético es necesario que los valores comunicados (ya sean afectivos, sensuales o sensoriales) se abstraigan y separen de su soporte natural, presentándose, como hemos dicho, en estado libre. Y esta abstracción, esta liberación *puede* realizarse tanto en el campo del lirismo como en el de la narración o del drama. Ni más ni menos.

Sólo una cosa es incompatible con la poesía: la presentación de valores aun adheridos a su objeto. Por esto los textos « coloreados », « sugerentes », que hacen palpable aquello de que tratan no son poéticos. Más aún, en el mismo poema, los soportes naturales, que sirven para comunicar los valores cuya abstracción creará la poesía, constituyen una impureza. Por esto los devotos de la poesía « pura » quieren descartarlos. Ellos han inventado artificios para sugerir directamente un estado de alma sin pasar a través de sus causas o de aquello que las recuerda; y en sus obras el lector no se ve expuesto a encontrar un valor adherido a un soporte, aunque sea provisionalmente: lo percibe en estado abstracto desde un principio. Veremos luego

cómo esto es posible, aunque difícil, y a veces aleatorio. De momento sólo quería con esta indicación subrayar que la existencia de lo poético no se halla sometida a ninguna de las condiciones que se ha creído reconocerle, y depende solamente de la comunicación de valores abstractos. De manera que los textos pueden ordenarse, con miras a la cualidad poética, en tres grados progresivos: los textos sin valores, los que comúnmente llamamos « chabacanos »; los que presentan valores aún adheridos a sus causas, a sus soportes normales, y que podrían muy bien ser obras maestras, líricas, dramáticas o narrativas, pero no poéticas; y finalmente los textos que presentan valores en estado libre, o liberados de sus soportes naturales, y que son los únicos poéticos.

Si esto es cierto, es evidente que la mayoría de los poetas no buscan exclusivamente lo poético, y aun debería decir, no buscan sobre todo lo poético. Es un hecho que la mayoría de los poemas son textos en los cuales la materia verbal ha sido particularmente trabajada, medida, ritmada, rimada, armonizada, mientras que en otras ocasiones se la descuida. Es también un hecho que casi todos presentan una concentración de medios expresivos rara en otros textos. Finalmente, muchos buscan la comunicación directa de la emoción y practican la efusión lírica, o bien — puesto que lo uno puede ir sin lo otro — las confidencias personales. Aún habría que sumar la búsqueda de un lenguaje y de un tono aparte, separados de la prosa corriente. De manera que el análisis de un poema deberá empezar por la consignación de estas cualidades parapoéticas, que constituyen en cierto modo el fondo o escena sobre el cual vienen a exhibirse los « valores en libertad ». Es preciso acostumbrarse a no perder de vista que un poema no es meramente un texto poético, sino esto y también algo más. Por no tener en cuenta esta verdad elemental se ha buscado la definición de lo poético allí donde no era posible encontrarla.

Dejando estas aclaraciones preliminares, nos limitaremos en adelante a lo poético dentro del poema. En verdad no examinaremos todas las cuestiones que se refieren a nuestro tema. No estudiaremos ni la *importancia* relativa de los valores poéticos (que dará la grandeza a la obra), ni su *abundancia* en el poema (de donde proviene la densidad poética), ni aun la *eficacia* con que son comunicados al lector y abstraídos de su soporte natural (eficacia que constituye la perfección estética del poema). Nos limitaremos al problema central, que por otra parte debe estar lógicamente antes que todos los demás, el de saber *cómo* puede producirse la poetización,

es decir, la abstracción de los valores. Los otros puntos: la comunicación, la abundancia y la importancia de los valores poéticos, son temas de la estética general; sólo la abstracción de los valores es específica de la poesía, y por ello es natural que constituya el objeto de nuestro estudio: *nos ocuparemos aquí de las diferentes técnicas por medio de las cuales un autor puede hacer sentir a su lector un valor afectivo, sensorial o sensual fuera de todo lo que en la vida posee normalmente este valor.*

Retomaré desarrollándola, la clasificación que tengo esbozada: *objeto poético, estado de alma poético y poema autónomo.*

El objeto poético es la pantalla sobre la cual se puede proyectar un valor para abstraerlo de su soporte natural. Es el objeto capaz de atraer sobre sí, como un accidente del terreno que detiene la luz rasante, un sentimiento, una emoción o una impresión sensorial vivida por el espectador. Por ejemplo un paisaje de otoño, en medias tintas, será poético para el espectador deprimido, que acaba de soportar un luto o algún infortunio (mientras que el luto en sí mismo no es sino patético, y no poético).

La característica del objeto poético es no ser jamás poético por sus propios valores, sino solamente por los que se le prestan. Es una mera pantalla, completamente pasiva. Para que engendre poesía es necesario, pues, que el espectador se encuentre en un estado de alma capaz de proyectarse sobre él; así nuestro paisaje de otoño, poético para el espectador deprimido, podrá ser tan sólo un cuadro a medias tintas, o una invitación al paseo, para quien tome las cosas tales como son.

Después de la pantalla, que espera el valor capaz de transfigurarla, he aquí, simétricamente, el valor ya abstraído, el « estado de alma poético ». Es una experiencia, afectiva o sensorial, cuyas causas, reales o aparentes, ignora el sujeto; un valor, pues, percibido directamente sin pasar a través de su soporte natural. Por ejemplo, el estado del que se siente contento sin saber por qué, o triste sin saber la razón, como en el poema de Verlaine:

.....
Il pleure sans raison :
Dans ce coeur qui s'écoeur,
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison

*O'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine*

(Romances sans paroles)

En cuanto al poema autónomo, reúne en sí todos los órganos de la producción poética. Es decir que, por una parte atiende a la perfecta comunicación de los valores (mientras que en los textos que expresan un estado poético, la comunicación se opera forzosamente por aproximación y aun por acertijo), presentando los objetos, personajes, acontecimientos, etc., que los poseen, y por otra parte atiende a la abstracción de esos valores por un mecanismo especial, por ejemplo acercando a los objetos o acontecimientos de valor una pantalla capaz de funcionar como «objeto poético»¹. Tal cosa sucede por ejemplo en el soneto de los Conquistadores de Heredia, en el cual las estrellas nuevas recogen la carga emotiva del viaje lejano y aventurado de los conquistadores:

*Chaque soir espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;*

*Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'océan des étoiles nouvelles.*

Tal es la división tripartita que había yo indicado. Pero si esta división ha de ser algo más que una mera especulación estética, si debe aplicarse a la complejidad de los textos, tendremos que seguir sus ramificaciones, preguntándonos, por ejemplo, cuáles son, en el caso del poema autónomo, los diferentes mecanismos de abstracción posibles; o también cómo la segunda de nuestras categorías de lo poético, «el estado de alma poético», puede tener una existencia literaria: en otros términos, cómo se puede comunicar literariamente una experiencia afectiva cuyos elementos representativos se ignoran. Además no basta proceder a un inventario lo más completo posible de las diferentes técnicas: debemos también ejercitarnos en prever y reconocer las varias combinaciones en que pueden entrar. Y tales son, precisamente, los fines de este estudio.

¹ Cometí el error, en mi trabajo anterior, de creer que este procedimiento de abstracción era el único posible. Más adelante veremos que no es así.

I. Las diferentes técnicas de lo poético

A) EL OBJETO POÉTICO

El objeto poético es, como hemos visto, una simple pantalla, desprovista, si no de valor, al menos del valor que se propone comunicar poéticamente. Pero si está o debe estar desprovista del valor que se trata de comunicar (en caso contrario la abstracción poética no se realizaría) debe en cambio poseer cierta afinidad con él, pues si no, no podrá recogerlo ni, por lo tanto, cumplir su papel de abstracción. El paisaje de otoño no puede cargarse indiferentemente de cualquier clase de estados afectivos. La alegría desbordante, por ejemplo, le está vedada. La langosta que al cocerse pasa del negro al rojo, como el cielo al levantarse el sol, es incapaz de recibir la carga afectiva o simplemente el valor sensorial de la salida del sol, y por esto la comparación de Juan Pablo Richter es cómica, a pesar de que tenga la estructura formal de una figura poética, y a pesar de que uno de los términos de la comparación se emplee frecuentemente en poesía. ¿Y por qué es incapaz de recibir el valor de una salida de sol? Evidentemente porque sus caracteres propios, su valor propio está en oposición con el de la salida del sol, mientras que el valor del paisaje de otoño no se opone a la melancolía. Ahora bien, ¿en qué condiciones los valores de la pantalla se oponen o no se oponen a lo que ella debe recoger? La respuesta sólo nos la podrán dar los psicólogos.

Mientras tanto nos damos cuenta de lo amenazada que está y de lo incierta que es la eficiencia del objeto poético, siempre que los valores con los que tiene « afinidades » no son valores muy generales, que se den en estados de alma frecuentes. Se parece entonces a las imágenes de un sueño, encantadoras mientras se sueña, pero insípidas al despertar, porque el estado afectivo que reflejaban se ha perdido. Y muchos poemas, desgraciadamente, no son más que imágenes de sueño que se obstinan en sobrevivir: en los superrealistas, por ejemplo, y aun en Rimbaud:

SCÈNES

L'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses idylles :

Des boulevards de tréteaux.

*Un long pilier en bois d'un bout à l'autre d'un champ rocailleux où
la foule barbare évolue sous les arbres dépouillés.*

*Dans les corridors de gaze noire, suivant les pas des promeneurs
aux lanternes et aux feuilles,*

*Des oiseaux comédiens s'abattent sur un ponton de maçonnerie né
par l'archipel couvert des embarcations des spectateurs.*

*Des scènes lyriques, accompagnées de flûte et de tambour, s'inclinent
dans des réduits ménagés sur les plafonds autour des salons de clubs
modernes ou des salles de l'Orient ancien.*

*La féerie manœuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné de
taillis, ou s'agite et module pour les béotiens, dans l'ombre des futaies
mouvantes, sur l'arête des cultures.*

*L'opéra comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de
dix cloisons dressées de la galerie aux feux.*

« Cuando artistas superrealistas enviaron a Freud una colección de sueños y de dibujos-sueños — cuenta el doctor Garma ⁴ — para conocer su opinión, él les contestó textualmente que sin el conocimiento de las asociaciones de los sujetos y de las circunstancias en que se habían soñado, los sueños no tenían para él ninguna significación. Si los autores consultaran a veces a sus lectores, podrían tal vez oír cosas análogas. Por lo demás la mayoría reconoce la fragilidad del objeto poético, y no lo emplea solo : se ingenia para sugerir, en una forma u otra, el valor que puede reflejarse en él, y esto los lleva, ya a las combinaciones que estudiaremos más adelante (entre el objeto poético, por una parte, y el poema autónomo o el estado poético, por la otra) ya a emplear el objeto poético dentro del marco del poema autónomo, que es en lo que ahora vamos a entrar.

B) LAS TÉCNICAS DEL POEMA AUTÓNOMO

El poema autónomo consiste siempre — en eso estriba su unidad y nos proporciona su definición — en :

— un objeto, acontecimiento, personaje, etc., de valor

— un mecanismo « abstractor », que desliga de su soporte natural el valor comunicado.

El mecanismo abstractor es el que introduce la diversidad en esta unidad. La abstracción, en efecto, puede obtenerse : ya sea yuxtaponiendo al acontecimiento, paisaje, etc., de valor, una pantalla, un « objeto poético » sobre el cual se proyectará el valor que se trata de

⁴ *Método psicoanalítico de la interpretación de los sueños*, en *Revista de Psicoanálisis*, año 1, n° 1, Buenos Aires, 1943.

abstraer; ya sea disimulando de una u otra manera los objetos a los cuales pertenece el valor que debe abstraerse, de suerte que se encuentren lo bastante presentes como para hacer sentir los valores que poseen, pero lo suficientemente escondidos como para no imponerse a la atención del lector.

Está claro que en el primer caso el poema autónomo se emparenta con el objeto poético, y que en el segundo, por el contrario, se acerca a los textos en que el valor poético se percibe directamente fuera de los correspondientes elementos representativos, es decir, textos que expresan un « estado de alma poético ».

a) Entre los procedimientos correspondientes a la primera variedad (que logran la abstracción de los valores por yuxtaposición de una pantalla) encontramos, naturalmente, la comparación :

*Mais Nathanaël, je ne veux te parler ici que des choses — non point de
L'INVISIBLE RÉALITÉ — CAR
... comme ces algues merveilleuses, lorsqu'on les sort de l'eau ternis-
sent... ainsi... etc.*

(GIDE, *Nourritures*, Libro IV)

y la metáfora :

*... et Ruth se demandait
Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait en s'en allant négligemment jeté
Cette faucille d'or dans le champ des étoiles*

(HUGO, *Booz Endormi*.)

Es evidente que la pérdida de colores de las algas sacadas del agua recibe del primer término de la comparación una resonancia filosófica en cuya virtud toma un valor completamente nuevo, y que la forma brillante de la hoz adquiere, en la razón de los versos precedentes, un resplandor y un prestigio imprevisibles.

Pero esto no debe hacernos olvidar que la comparación y la metáfora, así como las demás « figuras » que el poema puede ofrecer, se sitúan en un plano distinto del poético. Metáfora, comparación, antítesis, escalonamiento, etc. no son, al fin y al cabo, sino diversas maneras de relacionar y ligar los elementos del poema. Son relaciones de un tipo particular, del orden de la semejanza, oposición, progresión, etc. y que podrían calificarse de geométricas, pero que indudablemente tienen muy poco que ver con la abstracción de valores.

Ciertamente, cuando ocurra que uno de los términos de la metáfora o de la figura en general tenga algún valor, la disposición geométrica que constituye la figura puede favorecer la abstracción (particularmente lo puede si el segundo de los términos que relacionamos es apto para servir de pantalla al valor que presenta el primero, como en los dos ejemplos de arriba), pero no es necesario, como lo prueba el ejemplo de Juan Pablo, de la langosta al cocerse.

En suma, la abstracción de un valor puede operarse mediante una metáfora u otra figura, *sin que de ello se deduzca que toda figura, ni aun toda metáfora, implique la abstracción de un valor, ni aun la mera presencia de un valor.*

Otro procedimiento frecuente es el que llamaré la circunstanciación. Chénier hace de él grandes elogios: « Es una fuente inagotable y segura de poesía — dice a propósito de una estrofa de Malherbe — saber designar así los acontecimientos por sus circunstancias y por las consecuencias que traen consigo »¹. Sin embargo la circunstanciación, lo mismo que la comparación o la metáfora, no produce fatalmente efectos poéticos. Conduce las más de las veces a textos decorativos del género de la estrofa siguiente²:

*Oh combien lors aura de veuves
La gent qui porte le turban ?
Que de sang rougira les fleuves
Qui lavent les pieds du Liban !
Que le Bosphore en ses deux rives
Aura de Sultanes captives !
Et que de mères à Memphis
En pleurant diront la vaillance
De son courage et de sa lance
Aux funérailles de leurs fils.*

o en textos realistas como en « Quand vous serez bien vieille » de Ronsard :

*Vous serez au foyer une vieille accroupie
Regrettant mon amour et votre fier dédain.*

¹ *Commentaire à Malherbe*, Ed. de la Pléiade, p. 764.

² Chénier juzga que esta estrofa está « llena de poesía en el verdadero gusto de Horacio » (*ibid.*, p. 750). ¿Habría cambiado el gusto desde Horacio y Chénier? Ya no vemos ahí mucha poesía. Estimular la curiosidad, halagar los sentidos, excitar la imaginación y la sensibilidad, es lo que puede hacer ese pasaje. Y lo que puede hacer también la prosa más prosa.

Sin embargo la circunstanciación puede conducir a lo poético, cuando la circunstancia es lo bastante diferente del acontecimiento de valor, conservando con él suficiente afinidad para poder servir de objeto poético y recibir la carga afectiva, u otra. Es lo que hemos observado ya en el soneto de los conquistadores: las estrellas nuevas que surgen desde el fondo del horizonte a medida que el barco desciende hacia el sur, son evidentemente una circunstancia del viaje de los conquistadores, pero son al mismo tiempo como el símbolo de lo insólito de la aventura, y por ello son poéticas.

Además, no olvidemos que la pantalla está suministrada muchas veces por la forma verbal:

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala

(HUGO.)

. . . .

L'odeur des roses, faible, grâce

Au vent léger d'été qui passe

Se mêle...

(VERLAINE, *Cythère*)

L'insecte net gratte la sécheresse.

(VALÉRY)

b) La abstracción poética, hemos dicho, no se realiza solamente por medio de una pantalla, puede obtenerse también disimulando los objetos a los que pertenecen los valores, en tal forma que estén bastante presentes para hacer sentir los valores que poseen, pero lo bastante escondidos para no imponerse a la atención del lector.

Una de las técnicas que permiten realizar esta disimulación consiste simplemente en *multiplicar* los soportes de un mismo valor. Y ello por los procedimientos más diversos. Citemos rápidamente: la enumeración:

O'est des beaux yeux derrière des voiles,

O'est le grand jour tremblant de midi,

O'est par un ciel d'automne attiédi

Le bleu fouillis des claires étoiles.

la comparación:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant...

la circunstanciación :

*La moisson de nos champs lassera les faucilles
Et les fruits passeront la promesse des fleurs*¹

y seguramente se encontrarían muchas más. Pero aquí como antes, apenas es necesario decirlo, lo importante no es que se pueda emplear tal o cual procedimiento, lo importante es que esos procedimientos realicen la multiplicación de los soportes, o generadores, como se les quiera llamar, de un mismo valor. Estando tomados estos soportes de esferas muy diferentes, cada uno se halla impedido por los demás de llamar la atención sobre sí, y el lector puede captar aquello que tienen de común, es decir el valor mismo, sin referirlo inequívocamente a ninguno de sus soportes en particular².

La relación que existe entre los diferentes soportes de un mismo valor fué aislada por Baudelaire con el nombre hoy famoso de *correspondances*. Pero bastará el ejemplo de Malherbe para demostrar que ya se utilizó la virtud poética de las correspondencias antes de Baude-

¹ El segundo de estos versos ha sido tan citado, que ha terminado por perder la frescura y acaso hasta la virtud poética. Especialmente porque se le cita solo, sin acompañarlo con el anterior sobre la cosecha. Entonces los frutos no tienen toda la redondez y toda la succulencia que les ve el lector que ha pasado primero por la evocación de cosechas exuberantes.

Se ha discutido mucho sobre que si se sustituyera *LA promesse* por *LES promesses*, se desvanecería la poesía, y los partidarios del misterio a toda costa ven ahí la prueba de que jamás podrá captarse la esencia de la poesía... En realidad no hay nada más sencillo: el empleo de *LES* supone que las flores entraron en una especie de convenio, su lazo con los frutos sabrosos ahora es nada más que conceptual y ellas no participan, en el ánimo del lector, de las cualidades de los frutos; mientras que con *LA promesse*, se comprende que el aspecto mismo de las flores es el anuncio, la prefiguración de los frutos, y en consecuencia las flores primaverales adquieren para el lector el mismo valor que los frutos prietos y dorados del otoño. Esta dualidad de soporte (o pluralidad si se tiene en cuenta el verso precedente) hace posible la abstracción de valores, y a la vez la poesía. Tanto peor para los enamorados del misterio, que, por otra parte, no tardarán en desquitarse de alguna otra manera.

² « Ninguna imagen, decía ya Bergson, reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas de órdenes de cosas muy diferentes, podrán, por la convergencia de su acción, dirigir la conciencia sobre el punto preciso donde hay una determinada intuición por captar. Al elegir imágenes tan dispares como sea posible, se impedirá que una de ellas usurpe el lugar de la intuición que está encargada de suscitar, ya que será desalojada inmediatamente por sus rivales... » Basta sustituir « intuición » por « valor poético » e « imagen » por « generador de valor ».

laire. Obsérvese asimismo cómo Chénier hace hablar al viejo Homero, refugiado en la isla de Siros :

Vos pères m'ont connu :
 Ils croissaient comme vous, mes yeux s'ouvraient encore
Au soleil, au printemps, aux roses de l'aurore ;

(L'Aveugle, v. 132-133).

Se ve claramente aquí la diferencia capital entre la correspondencia, ya tome la forma de una comparación, ya de una enumeración o de otra « figura », y la técnica de que hemos tratado últimamente : en aquélla el valor poético lo aporta uno solo de los términos que constituyen la comparación, la metáfora, etc., el otro no sirve más que de pantalla pasiva. Aquí en cambio, los dos términos de la comparación (los múltiples de la enumeración) poseen asimismo el valor por abstraer.

c) Después de la multiplicación de los soportes se nos presenta ahora la interpenetración y la superposición de los mismos, que constituyen las dos últimas técnicas del poema autónomo.

La interpenetración es particularmente clara en este poema de Rimbaud :

Les chars d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces

Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière

(Les Illuminations).

El páramo cambia sus roderas por las corrientes del mar, y el bosque sus troncos por los pilares del muelle. Éste es, naturalmente, un procedimiento frecuente entre los poetas modernos, especialmente superrealistas, pero si estuviéramos tentados de ver en él un procedimiento exclusivamente moderno, nos bastaría recitar : « Mignonne, allons voir si la rose » :

*... qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil
A point perdu, cette véprée,
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint, au vôtre pareil*

d) La superposición o la ambigüedad de los soportes nos detendrá más tiempo. Igual que la interpenetración o la multiplicación, tiene por fin repelerlos afuera de la conciencia clara; y lo mismo que la multiplicación de los soportes, puede obtenerse por diferentes procedimientos: en primer lugar la ambigüedad natural de algunos gestos y de algunas situaciones. Por ejemplo en la *Leçon de flûte* de Chénier:

*Toujours ce souvenir m'attendrit et me touche
Quand lui-même, appliquant la flûte sur ma bouche
Riant et m'asseyant sur lui, près de son coeur,
M'appelait son rival et déjà son vainqueur.*

*Il façonnait ma lèvre inhabile et peu sûre
A souffler une haleine harmonieuse et pure;
Et ses savantes mains, prenant mes jeunes doigts,
Les levaient, les baissaient, recommençaient vingt fois,
Leur enseignant ainsi, quoique faibles encore,
A fermer tour à tour les trous du buis sonore.*

Pongamos a un lado las cualidades que, por ser deliciosas, no son propiamente poéticas: la precisión luminosa, la nitidez del dibujo, la musicalidad del verso. La poesía no viene de ellas; viene primeramente de la adecuación de los sonidos a las escenas descritas, de manera que el valor que puede tener la escena se encuentra recogido por el sonido: «fermer tour à tour les trous du buis sonore» ¿no creeríamos sentir, al pronunciar este verso, el deslizarse de los dedos por la superficie desigual de la flauta? Pero no es esto sobre lo que quiero llamar la atención: es más bien sobre el doble valor que presentan la mayoría de los detalles de la escena. Cada uno de ellos puede explicarse, en efecto, por una necesidad pedagógica: el maestro pone al niño sobre sus rodillas, puesto que ello es cómodo para la lección; si él se ríe y alienta a su alumno llamándolo su rival, se debe a que es bueno animar a los principiantes; si vuelve a empezar veinte veces, es porque la paciencia es una virtud pedagógica; y si aplica él mismo la flauta a los labios del niño, es para que esté bien colocada. Pero cada uno de esos detalles puede reflejar, además, cierta ternura un tanto desordenada del maestro hacia el discípulo, a la cual nos

acostumbraron los griegos. El maestro coloca al niño « cerca de su corazón » : evidentemente si le tiene sobre las rodillas ha de estar cerca de su corazón y nada hay en ello de extraordinario; pero en fin, la palabra corazón está ahí y puede no estar tomada solamente en el sentido físico, puede hacernos pensar que la paciencia, los estímulos, la preocupación de poner él mismo la flauta entre los labios del discípulo, no se deben acaso tan sólo a la pedagogía. Esto es lo que uno se pregunta, pero por otra parte, al leer el poema nada nos autoriza explícitamente a descartar la interpretación confesable, de manera que el sentimiento evocado se encuentra sin soporte, al menos sin soporte claramente indicado, indiscutible, se encuentra como liberado. Y nace la poesía.

Después de la ambigüedad natural, citemos, aquí mismo, la *circunstanciación*, que es la que da un segundo valor a los detalles que subrayamos en el trozo que sigue :

ÚLTIMAS PALABRAS DE NEERA MORIBUNDA A SU ENAMORADO

*Au coucher du soleil si ton âme attendrie
Tombe en une muette et molle rêverie
Alors mon Clinias, appelle, appelle moi:
Je viendrai, Clinias, je volerai vers toi.
Mon âme vagabonde, à travers le feuillage
Frémira. Sur les vents ou sur quelque nuage
Tu la verras descendre, ou, du sein de la mer
S'élevant comme un songe, étinceler dans l'air
Et ma voix, toujours tendre et doucement plaintive,
Caresser en fuyant ton oreille attentive.*

(CHÉNIER.)

El estremecimiento de las hojas, el fulgor súbito y fugitivo sobre el agua, la caricia del viento, son lo que son, y al mismo tiempo son el alma de Neera, y la voz de Neera. No permitamos que el sentimentalismo un poco azucarado del pasaje nos impida sentir la poesía de estos últimos detalles.

Véase ahora la *interpretación*, bien visible en esta estrofa de Booz:

*L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle,
Les anges y volaient sans doute obscurément
Car on voyait passer dans la nuit par moment
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.*

y también en estos versos :

*Il pleut. Rien n'est plus noir que la pluie au matin.
On dirait que le jour tremble et doute, incertain,
Et qu'ainsi que l'enfant l'aube pleure de naître.*

(*Les Pauvres Gens*)

Dejemos a un lado la comparación (« ainsi que l'enfant ») que no hace más que reforzar un efecto ya obtenido sin ella, y no consideremos sino la insinuación de un segundo valor (« on dirait que... » « Les anges y volaient *sans doute*... »). Este segundo valor, introducido fraudulentamente, persiste en el ánimo del lector después que éste ha reconocido el fraude; y mientras los dos soportes se destruyen uno a otro (¿ es algo azul o un ángel ? ¿ llora el alba o llueve ?) los valores liberados se suman. La mayoría de los efectos poéticos de Hugo se obtienen por equívocos de esta especie. He aquí por ejemplo el pasaje célebre del pastor-promontorio :

*Et là-bas devant moi le vieux gardien pensif
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis,
Et dans l'ascension des nuages bénis
Regarde se lever la Lune triomphale
Pendant que l'ombre tremble et que l'âpre rafale
Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer.*

Todo tiene ahí un doble sentido : no solamente el espectáculo del promontorio-pastor, sino las palabras mismas (« moutons » en su doble acepción de animales y olas de la mar), los adjetivos, que pueden comprenderse concreta o moralmente (*âpre, vieux, amer*) y aun los verbos (la sombra tiembla físicamente, y porque la luna « triunfa »). Al equívoco deben los poemas de Hugo el misterio y lo fantástico que es su característica, como lo es de la afectividad en libertad en en el mismo Hugo, de los estados poéticos vividos por éste.

e) Queda, finalmente, después de la multiplicidad de generadores, de su interpenetración y de su ambigüedad, una última técnica, que marca una frontera entre las que acabamos de ver y las que siguen, es decir entre las que operan la abstracción de un valor presentado primeramente como adherido a su soporte natural y las que comuni-

can directamente el valor ya abstraído. Tal técnica consiste en *sugerir* soportes indeterminados. Se encuentra frecuentemente en Mallarmé:

La chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres

¿ Por qué la carne está triste? El lector debe encontrar la razón, y olvidarla inmediatamente, pues tendrá que recordar la tristeza y descuidar su causa precisa, si es que lo poético debe nacer. El procedimiento se encontraba ya en Rimbaud, no sé si aprovechado voluntariamente para lograr poesía o simplemente como defensa, por pudor:

*Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.*

*Ah que le temps vienne
Où les coeurs s'éprennent !*

Queda para el lector imaginar de qué seres o de qué tareas hay que prendarse, qué refinamientos han hecho perder la vida a Rimbaud y cómo; puede imaginarlo de una u otra manera, importa poco, pues todos los caminos llevan a Roma, que aquí es la emoción, y una vez en Roma es necesario olvidar el camino que nos llevó.

No es necesario que las imágenes suscitadas sean claras y distintas; pueden ser bosquejos informes que se sucedan o se encadenen confusamente; pueden producirse sólo « esquemas », como dicen los psicólogos, prefiguraciones, « actitudes » mentales que contengan como en germen imágenes, pensamientos o movimientos; lo esencial es que, ya sean esquemas o imágenes, pasen sin dejar más huella de su paso que su matiz afectivo, o sea valores libres de soporte.

Para tales textos, tanto como para los suyos propios parece haber escrito Valéry: « mis versos tienen el sentido que cada uno les presta... es un error contrario a la naturaleza de la poesía, y que le sería aun mortal, pretender que a todo poema corresponde un sentido verdadero, único y conforme o idéntico a algún pensamiento del autor » (*NRF*, 1º de enero de 1930) ¹.

¹ Imposible no confrontar este pasaje de Valéry con el capítulo XXVI de los *Principles of Literary Criticism* de RICHARDS: « Just as a collision between motor-cars and a collision between ships are equally collisions, so the impulses whose equilibrium produces the catharsis of tragedy may be very varied, provided that their relations to one another are correct ». De ahí, agrega, que los críticos

No es de extrañar que la sugestión se encuentre fácilmente en textos herméticos o desprovistos, hablando con propiedad, de sentido. Como en esta estrofa de Nerval, en la cual por lo demás, va asociada al procedimiento de condicionamiento (que veremos más adelante):

*Je suis le ténébreux — le veuf — l'inconsolé,
La prince d'Aquitaine à la tour abolie,
Ma seule étoile est morte — et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancolie.*

pero no es rara tampoco en los textos más transparentes en lo demás: (La Naturaleza habla al hombre).

*Avant vous j'étais belle et toujours parfumée,
J'abandonnais au vent mes cheveux tout entiers,
Je suivais dans les cieux ma route accoutumée
Sur l'axe harmonieux des divins balanciers.*

(VIGNY.)

y aun puede no implicar ninguna oscuridad:

*C'est là que j'ai vécu... au milieu...
... et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs*

*Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

(BAUDELAIRE.)

Tales versos actúan en primer lugar sobre el lector excitando su imaginación, lo que en sí nada tiene que ver con la poesía; pero las imágenes suscitadas pasan, destruyéndose a veces entre sí, mientras que su carga emotiva queda y da al texto su poesía.

La sugestión no deja de tener relación con la predilección de muchos artistas modernos, especialmente en el período entre ambas guerras, por el bosquejo, el croquis fragmentario. Mas sería erróneo creer que todo croquis inconcluso sea poético: lo será tan sólo si tiene

interpreten diferentemente *Hamlet*, poniéndose sin embargo de acuerdo para juzgarlo excelente. De ahí también, agregaremos por nuestra parte, que los lectores de los versos de Rimbaud citados arriba los encuentren poéticos sin ponerse de acuerdo acerca de su interpretación. Al fin y al cabo cualquiera que sea el valor que puedan suponerles, necesariamente será un valor escondido, abstraído y por lo tanto poético. El texto obra aquí por sus caracteres formales, su contenido está indeterminado o mal determinado.

la virtud de excitar la imaginación de la manera que acabamos de exponer.

La sugestión no está tampoco sin relación con esta especie de desconcierto que, desde Píndaro a Tzara, los poetas, en mayor o menor grado, han tratado siempre de producir en el lector; aunque, claro está, por los medios más diversos. Los superrealistas, especialmente, se han especializado en los objetos monstruosos y desconcertantes: « Cabalmente — nos dice R. Caillois (*Vocabulaire Esthétique*, IV, en el semanario de Buenos Aires *La France Nouvelle*) — porque no sabemos ni para qué sirven, ni en qué pueden gustar, llaman la atención (los objetos superrealistas). Parecen intrusos en el paisaje ordinario de la vida, y están invitando al sueño a restituirlos a otro mundo en donde no resultarían extraños ». Pero lo difícil en esto es proceder con mesura; más exactamente, mantener el contacto con el mundo de nuestras percepciones habituales; pues, de otro modo, la imaginación renuncia a un juego cuyas reglas no conoce. Todavía puede trabajar a base de algún texto de Breton, como:

si seulement il faisait du soleil cette nuit!

pero el caos de la mayoría de los textos superrealistas, al aflojar todos los lazos asociativos entre las cosas, afloja, por decirlo así, los resortes de la imaginación, con lo que renuncia a la sugestión y a sus recursos poéticos.

C) TEXTOS QUE COMUNICAN DIRECTAMENTE LOS VALORES POÉTICOS

En las técnicas del poema autónomo, los objetos, circunstancias, etc., poseedoras de valor, no quedan, en general, relegados a la conciencia marginal sino después de haber desempeñado su oficio: cuando ya el lector u oyente ha percibido el valor que poseen. Sin embargo la última de las técnicas estudiadas, la de la sugestión, se separa de las demás en que muchas veces las imágenes sugeridas son confusas y aun apenas están bosquejadas. Así nos ha preparado para las técnicas que nos falta estudiar, referentes a los textos en que el autor quiere comunicar directamente los valores poéticos, sin la ayuda, aunque provisional, de sus soportes naturales.

A tal efecto dispone esencialmente de dos técnicas: la del « condicionamiento » y la de los « síntomas ».

a) Puede, en primer lugar, comunicar un estado de ánimo por sus

síntomas, callando las circunstancias que lo han provocado; tanto más cuanto que esas circunstancias son a veces inconscientes. Es lo que hace Gide en el texto que cité en mi trabajo anterior, y que se me permitirá repetir :

Impossibilité de dormir. Est-ce que tu feras... (ceci ou cela) : sortiras-tu dans le jardin désert? — descendras-tu vers la plage, t'y laver — iras-tu cueillir des oranges, qui semblent grises sous la lune? D'une caresse consoleras-tu le chien? (Tant de fois j'ai senti la nature réclamer de moi un geste et je n'ai pas su lequel lui donner) ... Attendre le sommeil qui ne va pas venir.

(Nourritures Terrestres)

A veces uno de los síntomas es precisamente la ignorancia de las causas del estado de ánimo, como en el texto de Verlaine citado al principio :

*Il pleure sans raison :
Dans ce coeur qui s'écoeur,
Quoi ! nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison
etc.*

Con frecuencia los síntomas son negativos, y el poeta dice mejor cómo *no es* el estado por que atraviesa, que cómo es. Esto es lo que puede observarse ya en el texto de Gide, y que se verá también en las estrofas siguientes de Lamartine :

*Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?*

.
*Que le tour du soleil ou commence ou s'achève
D'un oeil indifférent je le suis dans son cours ;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève
Qu'importe le soleil ? Je n'attends rien des jours.*

*Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts :
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire
Je ne demande rien à l'immense univers.*

(L'Isolément)

b) La segunda de las técnicas aludidas es la del « condicionamiento » (en el sentido en que se habla de reflejos condicionados), es decir la reviviscencia de un valor por medio de un término que ha estado

asociado a él. Este término — digamos más bien excitante, para ajustarnos al vocabulario psicológico — claro está, es distinto del objeto que posee normalmente el valor en cuestión. Así es como un objeto de nuestro pasado está generalmente aureolado de poesía, pues provoca la reviviscencia de estados afectivos cuyas causas están medio olvidadas. Además, como nos basta ver a alguien recordar poéticamente su pasado, para sentirnos incitados a hacer otro tanto con el nuestro, basta que un texto represente con eficacia un personaje en esta actitud para que afluyan en nosotros los valores en estado libre; es decir, para que ese texto sea poético. Y así, progresivamente se va alargando la cadena que liga los valores poéticos a condicionantes cada vez más lejanos. Vemos sin embargo que el condicionamiento de los valores poéticos es un caso muy particular del condicionamiento estudiado por Pavloff: efectivamente, cuando el perro segrega saliva al ver encenderse la luz que precede habitualmente a la llegada de la comida, es probable que tenga la imagen de esa comida, en todo caso puede tenerla. En otros términos el excitante condicional puede acompañarse de la representación del excitante normal, o, al menos, no excluye la evocación del excitante normal. Mientras que el excitante condicional de estados poéticos debe actualizar los valores poéticos sin pasar por la representación del objeto que los posee.

Esto es posible de dos maneras: ya cuando, en la cadena que une el condicionante con el valor poético, es inconsciente el eslabón correspondiente al objeto que posee este valor; ya cuando el condicionante está ligado directamente al valor poético, sin pasar por el objeto que posee este valor.

Como ejemplo del primer caso tenemos el objeto perteneciente a nuestro pasado que provoca, como acabamos de decirlo, la afluencia de valores correspondientes a sucesos medio olvidados; el rostro desconocido que nos recuerda a alguien o algo que no podemos precisar, capaz por lo tanto de retener nuestra atención provocando en nosotros una efervescencia poética de sentimientos ya no adheridos a sus causas; el objeto o personaje (o su nombre) que a fuerza de estar asociado con acontecimientos, leyendas, etc., de valor, acaba por recordar este valor sin evocar las aventuras o las leyendas que lo poseían originariamente, por ejemplo Minos y Pasífae en este verso de Racine tan citado cuando la disputa sobre la poesía pura:

La fille de Minos et de Pasiphaé,

Como ejemplo del segundo caso, tenemos la palabra, el nombre abstracto, el adjetivo, etc., que designa directamente cualidades afectivas, sensuales o sensoriales, tales como « tristeza », « alegría », « languido », « luminoso », « sombrío », « horriblemente », etc. Estas palabras no son sólo signos convencionales: evocan también, aunque débilmente, lo que designan, y en ciertas condiciones, por ejemplo si el contexto invita a ello, pueden evocarlo con fuerza. Entonces son poéticos como en el caso de los conocidos versos de Lamartine:

*Mon cœur lassé de tout, même de l'espérance,
N'ira plus de ses vœux importuner le sort
.....
J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie
.....
L'oubli seul désormais est ma félicité.*

o de Musset:

*J'ai perdu ma force et ma vie
Et mes amis et ma gaieté,
J'ai perdu jusqu' à la fierté
Qui faisait croire à mon génie....*

Citaré también el objeto poético, la pantalla que recogió por mucho tiempo un valor abstraído de su soporte natural, y que de tan prolongado contacto saca el poder de actualizar ese valor; por ejemplo la melodía que ha servido de pantalla poética en varias circunstancias tristes, adquiere el poder de suscitar a su vez la tristeza que al principio podía sólo reflejar.

Todos estos procedimientos se encuentran en las dos estrofas siguientes, tomadas de dos sonetos de G. de Nerval:

*La connais-tu, Daphné, cette ancienne romance
Au pied du sycamore ou sous les lauriers blancs,
Sous l'olivier, le myrte ou les saules tremblants,
Cette chanson d'amour qui toujours recommence ?
.....*

*Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,
Un air très vieux, languissant et funèbre
Qui pour moi seul a des charmes secrets.*

Observemos « *cette ancienne romance* », « *un air très vieux* », que lanzan el ánimo del lector por la pendiente del recuerdo, y resucitan estados afectivos de causas olvidadas. Luego, las palabras que desig-

nan directamente valores afectivos, como *languissant, funèbre, amour*. Además los objetos o personajes cuyo valor sugestivo proviene de un largo contacto con leyendas, aventuras o cosas de valor, como *Daphné, laurier, olivier, myrte*, o aun los nombres de músicos, capaces ahora de suscitar directamente el estado de alma que tantas veces recogieron sus melodías. Observemos también que ni la melodía antigua ni la vieja romanza se reproducen en realidad, sino que sólo se mencionan (por lo demás ya el autor nos advierte: no tienen encanto más que para él) de manera que al lector sólo se le invita a evocar la emoción que pudo experimentar al escuchar una de esas viejas melodías que sólo para él tenían encanto: el valor poético está pues suscitado por un condicionante bastante alejado.

Tales son, según creo, las diferentes técnicas de lo poético. Hemos visto que unas realizan la abstracción poética por medio de una pantalla; pantalla que recoge un valor existente por casualidad en el lector (en el caso del objeto poético) o suscitado por su generador normal, que está incluido en el poema (en el caso del poema autónomo de la primera variedad). Otras realizan la abstracción de valores disimulando de diversas maneras sus generadores (técnicas del poema autónomo de la segunda variedad). Un último grupo lleva a cabo la abstracción de valores evocándolos directamente sin pasar a través de los generadores de los mismos. Así lo indica el siguiente cuadro sinóptico :

Modos de comunicación de los valores	Técnicas de lo poético	Principio de abstracción de los valores
Se supone que el valor existe en el lector.	Técnica del objeto poético	Pantalla de abstracción.
	Téc. del poema autónomo (1ª variedad)	
El valor está introducido por su generador normal.....	Técnica del poema autónomo (2ª variedad: generadores múltiples, interpenetración, ambigüedad y sugestión)	Disimulación de los generadores.
El valor está suscitado en el lector directamente, sin pasar por su generador	Técnica del « estado de ánimo poético » (síntomas, condicionamiento del primero y segundo tipo)	Evocación directa del valor sin pasar por su generador.

Que estas técnicas son diferentes las unas de las otras creo haberlo demostrado, pero además están emparentadas y se puede discernir fácilmente su parentesco :

Es evidente la transición del objeto poético al poema autónomo, pues el poema autónomo de la primera variedad estudiada no es más que un objeto poético junto al cual se ha cuidado de que esté un valor capaz de transfigurarlo.

Por otra parte, la unión entre el poema autónomo y los textos que expresan un valor prescindiendo de su generador, está a cargo de la técnica de la «sugestión», verdadera frontera entre la técnica de expresar los generadores disimulándolos (por interpenetración, por ambigüedad) y la del condicionamiento, en la cual el soporte es totalmente inconsciente o falta del todo.

En cuanto a la transición dentro de una misma categoría, fácil es ver que la técnica de los generadores múltiples se acerca a la de los generadores ambiguos, y por otra parte está relacionada con la del generador con pantalla complementaria, hasta el punto de que a veces es difícil decir si una comparación (por ejemplo) se refiere a una técnica o a la otra. En fin, la técnica de los síntomas de un estado de alma, basada en la eficacia de las asociaciones normales espontáneas, está claramente lindando con la del condicionamiento, basada en la eficacia de los lazos asociativos adquiridos.

Todas estas técnicas son susceptibles de combinarse entre sí en un mismo poema. Hay una en particular que casi nunca se halla sola en un texto : la del objeto poético. Lo cual es fácil de comprender : ¿qué autor deseoso de comunicar una experiencia poética, querrá confiarla a una mera pantalla pasiva, sin virtud de por sí misma, y reducida a esperar el encuentro fortuito con un espectador predestinado que cabalmente en ese momento, viviera, como por milagro, el estado capaz de proyectarse en ella ? ¿qué autor no querrá por lo menos encaminar al lector, ayudarle a concebir el estado capaz de animar el objeto cuya elaboración le ha costado tanto ?

Veamos primero las combinaciones del objeto poético con la técnica de expresión directa de los valores. Tomaré los ejemplos en Verlaine, en quien son frecuentes tales combinaciones, ya domine el objeto poético, ya, por el contrario, la expresión directa de valores, sin la ayuda de los generadores correspondientes.

En el poema siguiente (en el que hemos puesto en redonda las pala-

bras que indican el valor poético prescindiendo de su soporte normal) es neto el dominio del objeto poético:

PROMENADE SENTIMENTALE

*Le couchant dardait ses rayons suprêmes
Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;
Les grands nénuphars entre les roseaux
Tristement luisaient sur les calmes eaux,
Moi j'errais tout seul promenant ma plaie
Au long de l'étang parmi la saulaie
Où la brume vague évoquait un grand
Fantôme laiteux se désespérant
Et pleurant avec la voix des sarcelles,
Qui se rappelaient en battant des ailes
Parmi la saulaie où j'errais tout seul
Promenant ma plaie, et l'épais linceul
Des ténèbres vint noyer les suprêmes
Rayons du couchant dans ses ondes blêmes,
Et des nénuphars, parmi les roseaux,
De grands nénuphars sur les calmes eaux ¹.*

Pero ocurre también que se inviertan las proporciones, y que el poema esté constituido ante todo por un estado poético, al que se agrega un rudimento de objeto poético. Tal es el caso del poema de que ya hemos citado un pasaje (va en redonda lo que constituye el objeto poético).

*Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur ?
O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un coeur qui s'ennuie
O le chant de la pluie !*

*Il pleure sans raison :
Dans ce coeur qui s'écoeur,
Quoi ! Nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine*

(VERLAINE, *Romances sans paroles*)

¹ *Tristement, plaie, se désespérant*, son ejemplos de condicionamiento; *errais, promenant (ma plaie)* y *pleurant* son síntomas de estados anímicos. También desempeña un papel, si bien secundario, la ambigüedad entre la niebla y el fantasma, entre la voz de la cerceta y el llanto. Nótese además las palabras de papel descriptivo que al mismo tiempo indican un valor, con lo que sirven para las dos técnicas, como *blême, suprême, linceul*.

El texto reúne los síntomas aproximados de un estado de alma de causa ignorada, y un objeto capaz de servirle de símbolo. Naturalmente esta unión sólo puede ser favorable a la expresión poética.

Pasemos ahora a las combinaciones del objeto poético con el poema autónomo. En realidad aquí debe hablarse menos de combinaciones que de transiciones y de formas intermedias: entre la mera pantalla, sin proximidad de generador alguno (el objeto poético), y la pantalla acompañada de un generador capaz de comunicar el valor que va a recoger (poema autónomo de la primera variedad), se encuentran, en efecto, textos constituídos por un objeto poético, acompañado de un rudimento, más o menos desarrollado, de elemento generador, rudimento insuficiente para encargarse por sí solo de la comunicación del valor por abstraer, pero suficiente para indicar al lector en qué dirección hallará el valor capaz de transfigurar el objeto poético.

Un ejemplo nos mostrará la diferencia entre el poema autónomo y este tipo de objeto poético que podríamos denominar «objeto poético orientado». Tomemos, en primer lugar, un poema autónomo como «Les Conquérants» de Heredia, que copiaremos para comodidad del lector:

*Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moquer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.*

*Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines.
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.*

*Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré,*

*Où, penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter dans un ciel ignoré
Du fond de l'océan des étoiles nouvelles.*

Comparémoslo con el conocido soneto de Ronsard:

*Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur
Quand l'aube de ses pleurs au point du jour l'arrose,*

*La grâce dans sa feuille et l'amour se repose
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur,
Mais battue ou de pluie ou d'excessive ardeur
Languissante elle meurt feuille à feuille décroise,*

*Ainsi en ta première et jeune nouveauté
Quand le ciel et la terre honoraient ta beauté
La Parque t'a tuée et cendre tu reposes
Pour obsèques reçois, etc.*

Es claro que la audaz novedad de la aventura de los conquistadores queda ya comunicada antes de la imagen-pantalla de las estrellas nuevas; aquí, en cambio, la belleza y la muerte repentina de la joven están escuetamente indicadas en el terceto, no producen toda la emoción que la pantalla (la descripción de la rosa) es capaz de recoger. Ya aquí, por consiguiente, el generador de valor se encuentra ligeramente por debajo de su misión, ya aquí estamos más cerca del objeto poético que del poema realmente autónomo.

Lo estaremos más aún con « Mignonne allons voir si la rose ».

*... qui ce matin avait décroise
Sa robe de pourpre au soleil
A point perdu cette véprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au vôtre pareil,*

*Las, voyez comme en peu d' espace,
Mignonne, elle a dessus la place
Las ! las ! ses beautés laissé cheoir !
O vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.*

*Donc si vous me croyez, Mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera ternir votre beauté*

Dejemos a un lado los efectos que provienen del tono adoptado por Ronsard para referirse a Casandra; dejemos también a un lado, como lo hicimos con el soneto, la interpenetración de los dos soportes de valores, la rosa y la joven, y fijémonos solamente en el tema de la

huída del tiempo, común a esta poesía y a la precedente. Aquí la pantalla (la rosa deshojada), aunque menos rica y compleja que en el soneto, sobresale más sobre el generador de valor. Éste se halla, en efecto, reducido a una frase: « la vieillesse fera ternir votre beauté » y tal frase puede muy bien *enunciar* el efecto del tiempo, pero, si se encuentra aislada, no será suficiente para hacerlo sensible al espectador. Ningún estado afectivo está en verdad comunicado por estas pocas palabras, que no hacen sino indicar desde lejos al lector qué valor debe él aportar personalmente para proyectarlo sobre la anécdota de la rosa florecida y luego deshojada.

Bastarán seguramente estos tres ejemplos para dar una idea de la gama de transiciones que enlaza el mero objeto poético con el poema autónomo. En la práctica será bastante difícil determinar el punto preciso donde acaba el objeto poético orientado y donde empieza el poema autónomo. Pero el criterio teórico, por lo menos, es perfectamente claro : hay poema autónomo cuando el valor proyectado sobre la pantalla está comunicado por el texto mismo, prescindiendo de esa pantalla, o, si se prefiere, cuando la pantalla no es apta para recoger más valores que los que están comunicados en el resto del texto.

Las otras combinaciones posibles son la del poema autónomo con la expresión directa de los valores, y la combinación de las varias técnicas de una misma serie entre sí ; por ejemplo : el condicionamiento y la sugestión (más arriba hemos dado un ejemplo, de Nerval), o el condicionamiento y los síntomas de un estado de ánimo, etc. Éstas, no presentan ninguna dificultad de análisis. No nos detendremos, pues, en ellas. Pero, después de enumerar las técnicas y sus combinaciones, después de tantas citas de textos, fragmentarios o completos, con el único objeto de considerar uno solo de los procedimientos utilizados, será conveniente, a manera de recapitulación, proceder al análisis completo de un poema. Elijo, realmente al azar, la *Vie Antérieure* de Baudelaire :

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux
Et que leurs grands piliers droits et majestueux
Rendaient pareils le soir aux grottes basaltiques.*

*Les houles, en roulant les images des cieux,
Mélaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux*

*C'est là que j'ai reçu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs*

*Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

Empecemos por los caracteres parapoéticos. Nuestro texto, sin duda, está medido, ritmado; pero su lenguaje en nada llama la atención, y el estilo, bastante alejado del hermetismo de un Mallarmé o del Ronsard de las *Odas Pindáricas*, es directo, narrativo, sin intervenciones de autor, sin efusiones líricas. Sería inútil buscar ahí una siquiera de esas exclamaciones, interrogaciones, acumulaciones de términos, de esas frases inconclusas, y aun de esas afirmaciones fuertes, que hallamos ocasionalmente en los poemas más objetivos. Tomemos el *Cor* de Vigny:

Dieu que le son du cor est triste au fond des bois !

Este verso magnífico encierra claramente tres elementos: por una parte, dos procedimientos poéticos, a saber, un objeto poético (el ruido del cuerno en lo hondo de los bosques) que recoge el valor emotivo de la narración precedente, y una palabra condicionante (*triste*); por otra parte una exclamación lírica (*Dieu que...!*) que ayuda, si no a la abstracción poética, por lo menos a la comunicación de la emoción.

Nada semejante, en nuestro soneto y bien puede decirse que el fondo sobre el cual surgirá la poesía es voluntariamente neutro. Tanto más fáciles de reconocer serán las técnicas de lo poético.

La dominante es indudablemente la SUGESTIÓN, gracias a la acumulación de notas capaces de conmover la imaginación; en primer lugar el marco natural: los vastos pórticos de largos pilares (que evocan acaso semi-conscientemente los cuadros de Cl. Lorrain), las puestas de sol, la inmensidad del mar, el cielo azul. Luego los detalles orientales: los esclavos desnudos, las palmas; y, para terminar (cuidadosamente reservada para la frase final, según una costumbre de composición romántica), la persecución indefinida del secreto doloroso... ¿Cuál era, pues, el sueño perseguido por el poeta, que los deleites descritos no pudieran distraerlo? ¹.

¹ Me parece evidente que aquí hay lo que los psicoanalistas denominan *condensación*: el personaje al que un secreto doloroso hace languidecer, es el propio

Por lo demás la sugestión está orientada y reforzada por dos juegos de soportes múltiples de un mismo valor. En primer lugar los varios objetos llenos de grandeza solemne: los pórticos son vastos, la puesta del sol en el mar es un espectáculo evidentemente grandioso, los pilares de los pórticos son *majestuosos*, las grutas basálticas también son majestuosas, como indica su comparación con los pórticos; los acordes de las oleadas son omnipotentes, su música es *rica*; en cuanto a los colores del ocaso, ni siquiera necesitan adjetivos para que los adivinemos ricos y llameantes (llameantes con *mille feux*).

Por otra parte hay un juego de objetos y sensaciones voluptuosas. Las hay para todos los sentidos, sin hablar de los esclavos o esclavas desnudos: para los ojos, el cielo azul; para el oído, la música de las olas; para el olfato, también los esclavos, impregnados de olores; para el tacto, el aire fresco de las palmas en la frente.

Cada uno de estos juegos de soportes múltiples está a su vez reforzado por un discreto recurrir al condicionamiento. Porque *d'une façon solennelle et mystique* en el primer caso, y *volupté calme* en el segundo, tienen, como es frecuente cuando las palabras están bien acompañadas, el poder de hacer sentir en cierto grado lo que en principio sólo debían designar.

La interpenetración no está tampoco ausente, aunque más bien apunta que se consuma: las olas mezclan su ruido con los colores del cielo, e imponen su ondulación a las imágenes de los cielos que ellas « hacen rodar ».

En cuanto a la forma verbal, por lo menos en el segundo cuarteto, parece recoger en su ritmo igual y amplio los valores suscitados por el texto, de manera que tenemos, durante un momento y por encima de todas las demás, la técnica del poema autónomo de la primera variedad.

Así hemos reconocido la utilización y la estrecha combinación de cinco procedimientos técnicos (« condicionamiento », « sugestión », « soportes múltiples », « interpenetración » y « poema autónomo » de la primera variedad). Falta solamente el objeto poético, los « síntomas » y la « ambigüedad de los generadores ».

Baudelaire bajo la obsesión del vago recuerdo de una vida anterior voluptuosa. De manera que el poema pinta a la vez la *vida anterior* y la *nostalgia de la vida anterior*. Huelga decir que esto no interesa en manera alguna al lector deseoso de gozar del poema; únicamente concierne a la psicología del artista.

Claro está que un análisis de esta naturaleza no reemplaza la apreciación crítica sobre la eficacia, la pureza, la densidad poética del texto o sobre su importancia humana, pero la facilita, le da una base sólida. Claro está también que no adquirirá toda su significación sino al compararla con el análisis de otros poemas, o, dicho de otro modo, dentro del conjunto de una historia de las técnicas poéticas.

Esto es lo que nuestro estudio hará no sólo posible sino necesario, y es lo que deseamos ver realizado un día, a manera de conclusión: una historia de las técnicas poéticas que dejando a un lado el mérito de las obras, las cuestiones de pureza, grandeza y densidad poéticas, reservadas a los críticos, y aun pasando un tanto rápidamente por sobre los elementos parapoéticos que estuvieron sucesivamente en favor a través de los tiempos, se dedique a reconocer las técnicas cuyo aprovechamiento apreciarán a su vez los críticos; que haga la lista, apoyada en ejemplos, de las varias técnicas de la abstracción poética en los diferentes autores y en las diferentes escuelas. Semejante historia nos descansaría de los tratados corrientes, que tan fácilmente degeneran en banalidades o bien en poesía sobre la poesía, y en los cuales las consideraciones de doctrinas, de argumentos, de objetividad y subjetividad, de versificación, de formas fijas, etc., se reparten la tarea de hacer olvidar al lector que no ha avanzado un paso en el conocimiento de lo esencial de los poemas estudiados. Claro que tampoco debemos esperar de ella revelaciones a cada paso; y, suponiendo que advierta en Lamartine una gran frecuencia del procedimiento de los « síntomas », no haría otra cosa que dar expresión técnica al hecho ya registrado de que « Lamartine no sabe más que su alma ». Pero seguramente no está mal que la técnica especializada concuerde de vez en cuando con el sentido común o la intuición de observadores menos minuciosos; lo esencial es que llegue más lejos y con mayor seguridad ¹.

ROBERT SALMON.

¹ Al leer nuevamente este texto para su publicación seis meses después de haberlo escrito me doy cuenta de que he desconocido los recursos poéticos del ritmo y del metro (salvo dentro del poema autónomo de la primera variedad: véase p. 11), cuando en realidad se insertan tan fácilmente en el cuadro general aquí trazado (como caso particular de la compenetración y superposición de los objetos de valor, p. 14).

Es cierto que ni el metro ni el ritmo son poéticos de por sí: son solamente

agradables, o pueden serlo. Pero el placer que producen puede tornarse poético si olvidamos en mayor o menor grado de dónde proviene. Ahora bien, es lo que ocurre cuando la disposición de las palabras no obedece aparentemente sino a las exigencias del significado (lo cual excluye los ripios, los giros forzados, etc.): el ritmo es entonces inseparable de la expresión del significado; y este significado, al atraer sobre sí buena parte de la atención del lector u oyente, realiza la abstracción poética del placer rítmico o métrico; lo hará tanto más en cuanto ofrezca de por sí algún valor, en cuanto no sea chabacano (pues absorberá tanto más la atención).

Queda por decir, sin embargo, que la poesía obtenida sólo por este medio, sería de escaso valor, ya que el placer abstraído poéticamente sería de origen puramente físico.