

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

24

OCTUBRE-DICIEMBRE

1946

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

DR. SALVADOR ZUBIRÁN

Secretario General:

FRANCISCO GONZÁLEZ CASTRO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. SAMUEL RAMOS

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:
Eduardo García Máynez

DIRECTOR:
Agustín Yáñez

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$7.00
Exterior	dls. 2.00
Número suelto	\$2.00
Número atrasado	\$3.00

S u m a r i o

ARTICULOS

		Págs.
José Gaos	<i>La situación de la Filosofía en el momento presente</i>	221
Juan Hernández Luna	<i>El pensamiento racionalista francés en el siglo XVIII mexicano</i>	233
Samuel Ramos	<i>La personalidad artística</i>	251
José Antonio Portuondo	<i>La inspiración o resonancia poética</i>	267
Armando Bolaño e Isla	<i>En torno al teatro español del Siglo de Oro</i>	303
Mario Mariscal	<i>Un retrato y una firma ilustres, en papeles del siglo XVI</i>	315

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Juan David García Bacca	<i>Entre la Física y la Filosofía. (Philip Franck.)</i>	323
Juan David García Bacca	<i>Papeles para una Filosofía. (Francisco Romero.)</i>	327

	Págs.
José Gaos	<i>La filosofía de Martín Heidegger.</i> (A. de Waehlens.) 330
José Rojas Garcidueñas	<i>Arte mudéjar en América.</i> (Manuel Toussaint.) 339
Félix Gil Mariscal	<i>Cántico fe de vida.</i> (Jorge Guillén.) 341
A. Alatorre	<i>Vida y Cultura en la Edad Media.</i> (J. Bühler.) 343
Pero Adjecto Botelho	<i>El concepto de la historia y otros ensayos.</i> (J. Huizinga.) 347
Rafael Heliodoro Valle	<i>Ensayo bibliográfico de los catálogos de sujetos de la Compañía de Jesús en la Nueva España. Aumentado con una lista de los jesuitas que ejercieron su ministerio durante el siglo XVI.</i> (Francisco González de Cossío.) 350
Agustín Millares Carlo	<i>Visita y reforma de los Hospitales de San Juan de Dios de Nueva España en 1772-1774.</i> (Rómulo Velasco Ceballos.) 351

PRESENCIAS Y ACTIVIDADES

Agustín Yáñez	<i>Etopeya e ideas de Eduardo García Máynez</i> 355
Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México	361
Notas y noticias de América	367
Publicaciones recibidas	375

LA INSPIRACION O RESONANCIA POETICA

1. *Concepto de la intuición*

Desde el instante mismo en que dió comienzo la reflexión sobre el fenómeno poético, surgió el problema de la facultad o visión especial que caracteriza al poeta, es decir, la raíz de lo que se conoce con el nombre de *inspiración*. En otra parte, al estudiar la esencia de la poesía,¹ hemos tocado ya, de algún modo, el problema, cuando examinamos la tesis mágica e idealista de Platón, la racionalista de Aristóteles y mostramos su desarrollo sucesivo y contrapuesto a través de poetas y pensadores posteriores, hasta nuestros días. Ahora, al abordar de modo directo y concreto el estudio de la inspiración, como arranque y fundamento de la *expresión poética*, parece conveniente, antes de exponer nuestra propia explicación del fenómeno, revisar algunas tesis anteriores indagadoras de esa facultad especial del poeta, de su capacidad peculiar de percibir el movimiento o ritmo vital. Porque en el danzar y en el oponerse, en el fluir de las cosas que devienen, que luchan, que avanzan entre agudas contradicciones y que constituyen *el mundo*, sólo el poeta percibe el ritmo esencial, más allá de la aparente inmovilidad a que quieren condenar a esas mismas cosas nuestras conveniencias prácticas de dominio y de aprovechamiento económico de las circunstancias, de cada día. Esta capacidad de poeta de advertir la esencial movilidad de los seres, la duración real de la vida, su transcurrir ininterrumpido, su dinamicidad, por debajo de su apariencia generalmente estática, es a lo que se ha llamado *intuición*. Es cierto que para Henri Bergson, su más conocido definidor, la intuición no es capacidad privativa del poeta, sino método peculiar del conocimiento metafísico, en contraposición

1 Cf. José Antonio Portuondo. *Concepto de la Poesía*. México, El Colegio de México, 1945. pp. 103-153.

a la *inteligencia*, que es el limitado instrumento del conocimiento científico, más o menos accesible a todos bajo determinadas condiciones que implican, desde luego, un viraje absoluto en nuestro modo habitual de ver las cosas. Pero el mismo filósofo se ciudó también de mostrarnos al poeta como ejemplo de conocedor intuitivo.

Para Bergson la intuición es “la *simpatía* por la cual uno se traslada a lo interno de un objeto para coincidir con lo que en él hay de único, y por tanto, de inexpresable”.² En otra oportunidad la define como “la visión directa del espíritu por el espíritu” y añade luego una prolija descripción de este modo particular de conocimiento: “Intuición significa, pues, ante todo, conciencia, pero conciencia inmediata, visión que apenas se diferencia del objeto visto, conocimiento que es contacto y hasta coincidencia. Es además, conciencia que se dilata, que gravita en el borde de un inconsciente que cede y se recobra: que a través de rápidas alternativas de obscuridad y de luz, nos lleva a comprobar que lo inconsciente late: que afirma contra la lógica estricta que, por muy conciente que sea la psicología hay que contar, sin embargo, con un inconsciente psicológico. Pero, ¿no alcanza más allá la intuición? ¿Sólo es intuición de nosotros mismos? Entre nuestra conciencia y las demás conciencias existe una separación menos terminante que entre nuestro cuerpo y los demás cuerpos, pues es el espacio el que establece las divisiones perentorias. La simpatía y la antipatía irreflexivas que a veces resultan tan atinadas son una prueba de la interpretación posible de las conciencias humanas: de que existen fenómenos de endósmosis psicológica. La intuición nos introduce en la conciencia en general. Pero, ¿no simpatizamos más que con conciencias? Si todo ser viviente nace, se desarrolla y muere, si la vida es una evolución y si la duración es en ella una realidad, ¿no existe, acaso, también una intuición de lo vital y, por consiguiente, una metafísica de la vida que prolongue la ciencia de lo viviente? ... ¿no la alcanzaríamos, tal vez, sorprendiendo por medio de la conciencia el impulso de vida que hay en nosotros mismos?”³

Esta percepción simpática de la realidad esencial de los seres por analogía con nuestro propio sentimiento vital, que constituye la intuición, lleva, sin embargo, a su formulador demasiado lejos, partiendo de su identificación del sujeto y del objeto en el conocimiento intuitivo, hasta el punto

2 “Introducción a la Metafísica”. en *El pensamiento y lo movible*. Trad. de Gonzalo San Martín, Santiago de Chile, 1936, p. 132.

3 *Ob. cit.*, “Introducción”, p. 27.

de afirmar que, "en suma, la mutación pura, la duración real, o es cosa espiritual o empapada de espiritualidad. La intuición es lo que atañe al espíritu, a la duración, a la mutación pura. Siendo el espíritu su dominio propio, aspira a sorprender en las cosas, aun en las mismas materiales, lo que participan de la espiritualidad —casi nos atreveríamos a decir, de la divinidad, si no supiéramos todo lo que de humano se mezcla en nuestra conciencia, aun depurada y espiritualizada".⁴

Después de estas palabras nadie puede extrañarse de los extremos a que llevara Bergson su tesis espiritualista, hasta una verdadera mística que él mismo expuso con estas palabras: "¿Hasta dónde puede llegar la intuición? Ella sola podrá decirlo. Ella es la que se apodera de la hebra: a ella le toca decir si la hebra remonta hasta los cielos o se detiene a cierta distancia de la tierra. En el primer caso, la experiencia metafísica se enlazará con la de los grandes místicos; por nuestra parte estamos persuadidos que ahí está la verdad. En el segundo caso, permanecerán aisladas una cosa de otra, sin que por eso repugnen entre sí. De todos modos, la filosofía nos levantará por encima de la condición humana."⁵

La intuición es, así, para Bergson, el instrumento destinado a identificarnos, primero, con la porción de espiritualidad, de elemento divino, existente en todos los seres, por un movimiento simpático de nuestra correspondiente porción espiritual, divina, y, en segundo y supremo lugar, a hacernos uno con la misma divinidad, a través de la experiencia mística. Con lo cual no consigue otra cosa que sustraernos la visión real de los seres, empeñando en perseguir su sombra, más allá del objeto, sobre el móvil y cambiante telón de las nubes.

Sin embargo, liberada de su conclusión mística e irracional, la tesis bergsoniana contiene elementos apreciables. *En primer término, su afirmación de la esencial movilidad de los seres, aunque ella no deba entenderse como simple fluencia, como sólo duración, sino como contradicción, como lucha. En segundo lugar, la existencia de un modo de conocimiento por simpatía con el propio sentimiento vital, diferente del científico, que no aspira, como éste, a explicar ni a dominar a las cosas sujetando su esencial movilidad, sino que las contempla desinteresadamente en su característico fluir y, añadimos nosotros, contradecirse. Este modo de conoci-*

4 Id. p. 28.

5 Id. p. 43.

miento es la "intuición", que alcanza su más profunda y depurada manifestación en el poeta.

2. La intuición poética

Cabe, sin embargo, indagar aún si la intuición del poeta es cosa distinta y en qué forma, cualitativa o cuantitativa, de la común. Croce afirma que "no puede admitirse que la intuición que se llama artística se diversifique de la intuición común como intuición intensiva. Lo sería si trabajase de distinto modo sobre materia análoga. Pero como la función artística se espacia ampliamente en campos distintos, con el mismo método de la intuición común, resulta que la diferencia entre ambas intuiciones no es intensiva, sino extensiva. La intuición de un sencillísimo canto amoroso del pueblo, tal como surge de los labios de hombres ordinarios a cada momento, puede ser intensivamente perfecta en su pobre sencillez, aunque extensivamente sea más limitada que la intuición completa de un canto de amor de Giacomo Leopardi".

"Toda la diferencia, pues —continúa el filósofo napolitano—, es cuantitativa y como tal, indiferente a la filosofía, *scientia qualitatum*. Unos tienen más aptitud que otros para expresar plenamente determinados complejos estados de ánimo. A los tales se les llama artistas en el lenguaje corriente, algunas expresiones harto complicadas y difíciles, aciertan a manifestarse con excelencia y se las llama obras de arte. Los límites de las expresiones e intuiciones que se llaman arte, con relación a las que se llaman antiartísticas, son empíricas y no pueden definirse. Un epigrama pertenece al arte; ¿por qué no ha de pertenecer a él una palabra sencilla? Un cuento pertenece al arte; ¿por qué no ha de caer dentro de sus dominios una simple nota periodística? Un paisaje pertenece al arte; ¿por qué no un apunte topográfico?"⁶

6 B. Croce. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Trad. de J. Sánchez Rojas, Madrid, 1912, p. 60-61. Cf. la opinión citada de Croce con la de Jorge Santayana: "La diferencia entre la intuición poética y la visión vulgar consiste en que la primera abarca una perspectiva más amplia. Aun el poeta más limitado selecciona sus palabras de suerte que tengan un impulso mágico las que, sin saber cómo, nos conducen hasta las cimas de la intuición. La calidad positiva de las frases e imágenes, ¿no es debida acaso a su capacidad de concentrar o de desencadenar las confusas impresiones que han depositado en nosotros una larga experiencia? Cuando sentimos la emoción poética, ¿no encontramos lo dilatado en lo conciso y lo profundo

Conviene, ante todo, advertir que el concepto crociano de *intuición* no se identifica con el formulado por Bergson.⁷ En la última elaboración de su teoría estética, parece identificar Croce “intuición lírica” con “contemplación del sentimiento” e “intuición pura”,⁸ sin abandonar por eso el firme terreno de la realidad, sin concesiones a la mística a la manera bergsoniana. De todos modos, sus nuevas razones no invalidan sino aclaran su concepto anterior y mantienen la vigencia de la tesis que acabamos de citar. De ella es posible admitir que, como quiere su autor, la diferencia entre la intuición común y la artística o estética sea cuantitativa, siempre que se reconozca y mantenga el principio dialéctico de la conversión de la cantidad en calidad. Así, ante el mismo estímulo, el observador común percibe sólo un número limitado de aspectos —aquellos concretos y estáticos que interesan a su actividad práctica—, en tanto que el artista y el poeta intuyen mayor cantidad de elementos que caracterizan al objeto, advirtiendo en él, podríamos decir, la nota fundamental y sus armónicos, que le permiten, no sólo individualizar perfectamente el estímulo, sino captarlo y expresarlo luego en toda su viva y dinámica integridad, más completa y real que la que nos da su sola apariencia. Hay una mayor cantidad, una superior riqueza de elementos que hacen más compleja la intuición estética, y de esta cantidad, precisamente, se deriva la calidad artística, poética, que la caracteriza y que no existe en la intuición común. Es igualmente cierto que el mecanismo psicológico elemental es idéntico en ambos casos, como veremos a su tiempo, pero no lo es menos que la complejidad de la intuición poética o artística está indicando una capacidad psi-

en lo claro, al modo como se reflejan todos los colores del mar en las aguas de una piedra preciosa? *Tres poetas filósofos*. Trad. de José Ferrater Mora, Buenos Aires, Losada, 1943, pp. 21-22.

7 “La intuición —escribe Croce— es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. En la intuición no nos contraponemos como entes empíricos a la realidad exterior, sino que objetivamos simplemente nuestras impresiones, sean ellas las que fueren”. *Ob. cit.*, p. 50.

8 Cf. *Aesthetica in nuce*. Trad. de Italia Questa de Marelli, Buenos Aires, 1943. Al definir la poesía, escribe Croce en la citada obra: “De modo que no podemos decir que la poesía sea ni sentimiento, ni imagen, ni la suma de los dos, sino ‘contemplación del sentimiento’ o ‘intuición lírica’ o (lo que es lo mismo) ‘intuición pura’, puesto que se halla pura de toda referencia histórica o crítica en cuanto a la realidad o irrealidad de las imágenes con las que se entreteje; y capta el puro palpitar de la vida en su idealidad”. p. 95.

quica mayor o más aguda en el poeta que lo diferencia del común de los hombres.

En resumen: *lo que caracteriza a la intuición poética es sólo una diferencia de grado de la intuición común. Su cualidad está determinada por la cantidad mayor de notas o de aspectos esenciales captados en el objeto, y se basa en la percepción de la naturaleza esencialmente móvil, contradictoria, del objeto, en el descubrimiento de su ritmo vital. Es preciso añadir que el sujeto puede ser también objeto de su propia intuición poética, como veremos más adelante.*

3. La *Einfühlung* o proyección sentimental

En las doctrinas anteriormente expuestas campea una nota común: la que presenta a la *intuición poética* como una proyección de la conciencia, de los sentimientos del sujeto sobre el objeto, como objetivación de las impresiones de aquél, como simpatía. Esto nos lleva a la consideración de una doctrina estética que gozó de enorme popularidad, la de la *Einfühlung* o *proyección sentimental*, mejor llamada *endopatía* si no resultara harto antiestético el vocablo, y cuyo más conocido y constante expositor ha sido el filósofo Teodoro Lipps.⁹ Según él, “hablar de una ‘proyección sentimental’ es lo mismo que decir ‘yo me siento . . .’ Pero puedo sentirme de mil maneras. Yo ‘me siento’ siempre que experimento orgullo, tristeza o algo semejante. En general, puede decirse que en cada sentimiento. Y, en segundo lugar, la ‘proyección sentimental’ implica que este sentimiento que yo experimento está ligado a algo que no soy yo; en otras palabras, que dicho sentimiento está para mi impresión inmediata en un objeto distinto de mí”.

“Obsérvese que ahora —continúa Lipps—, en vez de la palabra proyección, empleo otra que parece expresar exactamente lo mismo: está, digo, para mí, algo en un objeto; dicho en general, hay en tal objeto una excitación anímica o interior. En vez de esta forma, puedo también emplear otra de más alcance y que nos es más familiar; puedo decir, a saber: un objeto sensible, diferente de mí, expresa algo interior o anímico. Así, por ejemplo, un gesto expresa tristeza”.

⁹ Vid. la exposición somera y la crítica de las teorías de la “proyección sentimental” en Rudolf Odebrecht. *La Estética contemporánea*. Trad. de José Gaos. México, 1942, pp. 50-57.

“De hecho, la palabra ‘expresión’, como la palabra ‘está para mí’, dice lo mismo que la palabra ‘proyección’ en cuanto se refiere a la relación que estudiamos. Es ‘vivirla’ en mí o sentirla en mí. Y si la alegría está para mí en un objeto sensible que yo veo, o algo sensible, un gesto, por ejemplo, expresa esta alegría, ello no puede significar otra cosa sino que yo me ‘siento’ en dicho gesto o que soy proyectado en él sentimentalmente”.¹⁰

Para la teoría de la “proyección sentimental”, el sujeto vive en el objeto sus propios sentimientos. Hay, pues, un traslado, un movimiento, una *actividad*, dice Lipps, que es lo que caracteriza a todo viviente. Así, explica el filósofo, “siempre que yo me ‘proyecto’, en el sentido propio que damos a esta frase, o sea, siempre que siento mi propio yo en los diferentes objetos exteriores, como por ejemplo, una actitud, un gesto, lo proyectado es una actividad o un sentimiento de actividad. Es una actividad particular determinada o un rasgo, una peculiaridad, una característica de mi actividad, una forma de desarrollarse mi esfuerzo interior, una forma de mi trabajo o producción interna o de actuación de una fuerza íntima en general. Unas veces se trata de una actividad libre, gozosa; otras, una actividad cohibida, oprimida. Unas veces es riqueza de actividad; otras penuria. Una forma de manifestarse la actividad primeramente dicha es, por ejemplo, la que yo proyecto en un gesto o en una actitud alegre. De la segunda, en cambio, son el vacío o aburrimiento interior que se refleja en los gestos de una figura humana”.¹¹

Pero esta actividad, adviértase, no se reduce a los sentimientos de placer o desplacer sino que, previene Lipps, “mi concepto (de la actividad) se extiende a todo el flujo de movimientos interiores inmediatamente sentidos, que se distinguen del mero hecho psíquico, porque en aquél se encuentra positivamente el momento de la actividad, el momento del esfuerzo progresivo de la tendencia de un punto a otro, del empujar a ser empujado, del conducir o ser conducido; me refiero, repito, a ese flujo que no es el mero existir o reparar en un punto. En resumen, aludo a lo que podemos designar justamente en toda ocasión con las palabras ‘movimiento interior’. Aludo a todo aquello que constituye un devenir de nuestra vida efectiva. Toda ‘vida’ es ya de por sí una actividad”.¹²

10 Teodoro Lipps. *Los fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas*. Trad. de Eduardo Ovejero y Maury. Madrid, 1942, pp. 1-2.

11 *Ob. cit.* p. 7.

12 *Ob. cit.* p. 8.

Es decir, que la actividad se identifica con el movimiento vital y, de este modo, la "proyección sentimental" viene a resultar un traslado al objeto del movimiento o ritmo vital propio del sujeto. Lipps admite, además, el caso de que el sujeto contemple como objeto su propia actividad. Puede, inclusive, representarse su actividad pasada, actualizándola, o, mejor, reviviéndola, y esta revivencia puede provocar placer, como sentimiento de autoaprobación, o desplacer, como sentimiento de autocondenación.

"Y a estas dos posibilidades sentimentales —explica más adelante hay ahora que añadir una tercera. Es ésta la posibilidad de la proyección sentimental. Yo experimento el placer de mi propia actividad. Pero esta actividad es ahora objetivada y es para mí inmediata en cuanto la vivo en un objeto distinto que yo, por ejemplo, unida a una actitud percibida sensiblemente. No procede de mí, sino de un objeto que no soy yo, o sea, procede de este objeto y llega hasta mí. Pues bien, de nuevo experimentaré un sentimiento de placer o desplacer, según esa actividad que penetra en mí esté o no esté de acuerdo con mi propia tendencia a la actividad." ¹³

Repárese en como se reproduce en este caso un planteamiento que ya vimos en Bergson: el de la existencia de una forma de endósmosis sentimental entre el sujeto y el objeto, la presencia de una doble corriente de acciones recíprocas entre ambos.

"Ahora bien —prosigue Lipps—: en ambos casos, la actividad que penetra en mí es vivida por mí, y, en cuanto esto sucede, y también en cuanto esta actividad pertenece a un objeto que no soy yo, debemos considerar los dos procesos o hechos psíquicos como proyección sentimental. Pero, a la vez, debemos distinguir las dos clases de proyección. Y así lo hacemos oponiéndolas como proyección positiva y negativa. Proyección positiva será, pues, la que consiste en recibir dentro de mí, libre y espontáneamente, la actividad proveniente de un objeto. Proyección negativa, por el contrario, será aquella en la cual la actividad proveniente del objeto exterior encuentra en mí una resistencia interna. Proyección positiva es el hecho de aquella armonía: proyección negativa, en cambio, el hecho de aquella desarmonía. Aquella armonía podemos designarla también con el nombre de 'simpatía'. En efecto, la simpatía no es otra cosa que un hecho psíquico, que, para mi conciencia, está ligado a un objeto exterior y que penetra en mí y es recibido libremente por mí. Es la armonía entre la vida

13 *Ob. cit.*, pp. 18-19.

ajena a mí y el impulso de vida o necesidad de vida, o deseo de vida mío o propio de mí. Por esto podemos llamar también a la proyección positiva, proyección simpática.”

“En cada uno de estos encuentros armoniosos vivo yo, experimento una autorrealización de mí mismo, experimento una satisfacción de mi instinto vital, por tanto, una afirmación de vida. En cada una de aquellas *disonancias o desarmonías* experimento la negación de un instinto vital, es decir, una negación de vida, una autonegación. Por esto debemos también decir: proyección positiva es el hecho de sentir yo, al recibir una de esas corrientes de actividad exterior, una afirmación de vida, y negativa el hecho de sentir, al recibir en mí una de esas corrientes exteriores de actividad, una negación de vida. O, también, proyección positiva es la afirmación de vida sentida en ‘otro’, es decir, en un objeto distinto de mí, y proyección negativa es la negación de vida sentida en ‘otro’.”

“Pero aquello en lo cual yo, en la pura contemplación estética, vivo ahora tal afirmación de vida, lo llamo ‘bello’. Aquello en que yo, en la pura contemplación estética, vivo una tal negación de vida, lo llamo ‘feo’. El sentimiento de la belleza y de la fealdad no es otra cosa que este sentimiento de afirmación o negación de vida objetivado, es decir, sentido o vivido en un objeto.”¹⁴

En la teoría de la “proyección sentimental” que acabamos de conocer expuesta por su más autorizado representante, hay, si bien se observa, muchas aportaciones útiles, por encima de algunas confusiones indudables. Se supone en ella, ya desde el nombre, que el sujeto proyecta en el objeto su propio sentimiento o actividad vital, pero se afirma también la existencia de una acción del objeto que penetra en el sujeto y que éste recibe con placer o desplacer, según esté en armonía o desarmonía —consonancia o disonancia— con su propia actividad vital. Ahora bien, esta corriente que parte del objeto ¿es simple reflejo de la proyección sentimental del sujeto o es una forma de actividad propia del objeto? Toda confusión desaparece si, de acuerdo con planteamientos del propio Lipps, se admite que el objeto tiene una actividad, un movimiento vital propio que no es reflejo de actividades ajenas, y en virtud del cual obra sobre el sujeto. Así, planteada la acción recíproca entre el sujeto y el objeto, será posible entender el juego complejísimo de la inspiración, que estudiaremos más adelante.

14 *Ob. cit.*, pp. 19-20.

Ahora nos basta con extraer de la doctrina examinada una conclusión válida: *entre el poeta y su objeto se establece una doble corriente simpática de carácter sentimental, que se afirma en la percepción interior de la esencial actividad que constituye la vida.* Y si no olvidamos que, para Lipps, la "proyección" se identifica con la "expresión", podremos concluir que *el poeta no hace otra cosa que expresar una vivencia.*

4. La vivencia poética

El término *vivencia* se ha impuesto en la nomenclatura filosófica contemporánea para designar la percepción interna, sentimental, de la realidad, en la cual el objeto es "vivido" por el sujeto, incorporado, con sus resonancias sentimentales a la conciencia de éste. Husserl sostiene que "el moderno psicólogo entiende por *vivencia* y *contenido* los acontecimientos reales (Wundt dice con razón, los sucesos) que, cambiando de un momento a otro y enlazándose y penetrándose de muy diversos modos, constituyen la unidad real de la conciencia del individuo psíquico correspondiente. En este sentido son *vivencias* o *contenidos de conciencia* las percepciones, las representaciones de la imaginación y de la fantasía, los actos del pensamiento conceptual, las presunciones y las dudas, las alegrías y los dolores, las esperanzas y temores, los deseos y las voliciones, etc., tal como tienen lugar en nuestra conciencia. Y con estas vivencias en su integridad y plenitud concreta son *vividas* también sus partes componentes y sus momentos abstractos; también éstos son contenidos reales de la conciencia. Es indiferente, naturalmente, que las respectivas partes sean distintas por sí o que su deslinde sea obra de actos referidos propiamente a ellas, y en especial que sean y puedan ser o no por sí objetos de percepciones 'internas' que los aprehendan en su existencia consciente".¹⁵

Dejando a un lado la subsiguiente actitud idealista de Husserl que se interesa en eliminar de la vivencia, en una consideración fenomenológica pura de la misma, "toda referencia a una existencia empírico-real (a los hombres o a los animales de la naturaleza)", observemos sólo cómo no es ella otra cosa que la viva resonancia, en la psique del sujeto, del movimiento o actividad vital circundante.

¹⁵ Edmundo Husserl. *Investigaciones lógicas*. Trad. de José Gaos. Madrid, Revista de Occidente, 1929. "Investigación quinta", T. III, pp. 131-132.

Así lo ha entendido Dilthey al definirla como “un modo característico distinto en el que la realidad está ahí para mí. La vivencia no se me enfrenta como algo percibido o representado: no nos es dada sino que la realidad ‘vivencia’ está ahí para nosotros porque nos percatamos por dentro de ella, porque la tengo de modo inmediato como perteneciente a mí en algún sentido. En el pensamiento es cuando luego se hace objeto”.¹⁶

Hay en este concepto diltheyano de la vivencia, no pocos puntos de contacto con algunas afirmaciones de Lipps, más nebulosas, tal vez, en su descripción del fenómeno de la “proyección sentimental”. Aquí, sin embargo, estamos en presencia de una verdadera “acción recíproca”, como la ha designado el propio Dilthey, una relación de “impulsión y resistencia” entre el sujeto y el objeto, que determina la vivencia “como interacción entre personas diferentes”.

“La expresión ‘vivencia’ —añade Dilthey— designa una parte de este curso de vida. Como tal es una realidad, que se presenta como tal de modo inmediato, de la que nos percatamos interiormente sin recorte alguno, no dada ni tampoco pensada. La muerte de un amigo va unida estructuralmente, de un modo especial, con dolor. La vivencia es esta unión estructural de un dolor con una percepción o una representación, referida a un objeto, que es por el que siente dolor. Todo lo que esta conexión estructural, que se presenta en mí como realidad, contiene como realidad es la vivencia. La vivencia se halla demarcada de otras porque constituye un todo inmanentemente teleológico, separable, como conexión estructural que es de dolor y percepción o representación del objeto del dolor experimentado. En la economía de mi vida es algo aislable porque se halla articulado estructuralmente para una aportación dentro de esa economía.”

“Lo mismo que esa vivencia, también la vivencia cognoscitiva, toda vivencia volitiva que realiza su fin, toda vivencia artística; la vivencia designa una parte del curso de la vida en su realidad total, es decir, concreta, sin recorte, que, considerada teleológicamente, encierra en sí una unidad. No es presente, contiene ya pasado y futuro en la conciencia del presente, ya que el concepto de presente no alberga ninguna dimensión en sí y la conciencia concreta del presente contiene, por lo tanto, pasado y futuro.”¹⁷

16 Wilhelm Dilthey. “La vivencia”, en *Psicología y teoría del conocimiento*. Trad. de Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 419.

17 *Loc. cit.* p. 420.

No será necesario llamar la atención sobre las resonancias bergsonianas del párrafo final en esta cita de Dilthey, en la cual ha quedado, mejor que definida, descrita la vivencia. El mismo filósofo previene que “la base de toda verdadera poesía es la vivencia, la experiencia viva, elementos psíquicos de todo género que se mantienen en relación con ella. Todas las imágenes del mundo exterior se pueden convertir, indirectamente, a través de esa relación, en material para la creación del poeta”.¹⁸

Y luego añade, “La creación del poeta descansa siempre en la energía del vivir. En su organización, que se caracteriza por su fuerte eco para todas las resonancias de la vida, se convierte en vivencia la noticia muerta que en un periódico aparece bajo la titular de ‘sucesos’, y lo mismo ocurre con la seca información del cronista o con la leyenda grotesca. Lo mismo que nuestro cuerpo respira, pide nuestra alma ser colmada y ensanchada en su existencia con las vibraciones de la vida afectiva. El sentimiento de la vida trata de pronunciarse en sonidos, palabras e imágenes; la intuición nos satisface por completo cuando va llena de este contenido de la vida y de las vibraciones del sentimiento; este entretrejimiento, nuestra vida original, plena, total, intuición colmada e interiorizada por el sentimiento, sentimiento de vida que irradia en la luminosidad de la imagen: he aquí la característica concreta, esencial, de toda poesía. Semejante vivencia entra en nuestra posesión cuando se la establece en una relación interna con otras vivencias y se capta así su significado. Jamás puede ser resuelta en pensamiento o ideas; pero sólo puede ser puesta en relación con la totalidad de la existencia humana mediante la reflexión, especialmente mediante la generalización y el establecimiento de relaciones, y así puede ser comprendida en su esencia, es decir, en su significado. Toda poesía se compone de vivencia en este sentido, de ella están hechos tanto sus elementos como sus formas de enlace. En toda intuición externa del poeta opera un temple vivo que colma y configura la intuición; posee y goza de su propia existencia en un sentimiento fuerte de la vida, en las oscilaciones entre la alegría y el dolor proyectados sobre el trasfondo claro y puro de la situación, de las imágenes de la existencia. Por eso solemos calificar de poética a una persona, aunque no cree nada, si nos hace gozar siempre de esta

18 “La imaginación del poeta. Materiales para una poética”, en *Psicología y teoría del conocimiento*. p. 31. Vid. un resumen de la poética diltheyana en José Antonio Portuondo. “Aproximaciones a la Poética de Dilthey”, *Cuadernos Americanos*, México, 1945. Nº 5, pp. 108-131.

bella vitalidad. Por eso también designamos como poética una obra de otro arte si su alma es la vivencia, la vida que nos habla en los colores o en las líneas, en las formas plásticas o en los acordes".¹⁹

En las palabras que acabamos de transcribir, parece haber resumido Dilthey, y superado, las ideas fundamentales de los autores precedentes. Como ellos ve en la vivencia poética un modo de resonancia simpática de la vida circundante en la conciencia del sujeto. La superioridad de Dilthey estriba en su más clara visión del fenómeno que, en su tesis, ya no trasciende lo humano, pero sí lo habitual y común, precisando la especial calidad de la función poética. Y es que, escribe el filósofo, "ésta, lo mismo que cualquier otra función de hombre o de una clase de hombres en la sociedad, no es el resultado de un proceso o de una trama de procesos que tiene lugar únicamente en esta clase de hombres, sino que nos encontramos ante los mismos procesos que se presentan en la vida psíquica, sólo que en proporciones especiales de intensidad. La fantasía creadora del poeta se nos presenta como un fenómeno que sobrepasa por entero la vida cotidiana de los hombres. Sin embargo, no es más que una organización más poderosa de ciertos hombres que se debe a la intensidad y duración extraordinarias de ciertos procesos elementales".²⁰

El mismo autor ha reunido en cinco grupos los rasgos que caracterizan al poeta y lo distinguen del hombre común. Son ellos: 1. La intensidad, precisión, riqueza e interés de sus imágenes perceptivas; 2. La claridad, fuerza sensible y energía de la proyección de sus imágenes recordadas y de las figuras procedentes de éstas; 3. La fuerza de reproducción de estados anímicos experimentados por él, captados en otros, es decir, la vivencia y su expresión o reproducción en la fantasía; 4. La enérgica animación de las imágenes y la satisfacción que así se origina, en la intuición impregnada de sentimientos; 5. El libre despliegue de las imágenes y sus combinaciones por encima de lo real.²¹ A esta última característica se la ha denominado la *transrealidad del objeto poético* y hemos de estudiarla en el próximo capítulo. Ella constituye uno de los rasgos que aproximan la fantasía

19 *Ob. cit.* pp. 34-35. Cf. también, sobre este sentido poético que parecen irradiar algunas personas, Alberto Hidalgo. *Tratado de Poética*. Buenos Aires, Ediciones Ferial, 1944, pp. 284-291. Se trata de algunos ejemplos agudamente observados, pero de los cuales pretende deducir el autor conclusiones inadecuadas.

20 *Ob. cit.* p. 35.

21 *Ob. cit.* p. 36 ss.

poética a ciertos estados como el sueño, la esquizofrenia, la locura, etc., que han sido estudiados en diversas ocasiones, por psicólogos y psiquiatras, relacionándolos con la poesía. Son ya clásicos al respecto los estudios de Lombroso o de Ribot y, más modernamente los de Freud, Pfister o Antheaume y Dromard.²²

Si quisiéramos sintetizar en sus rasgos distintivos la tesis diltheyana, apoyándonos en la exposición que antecede, diríamos que, para ella, *la vivencia poética es el eco poderoso que despiertan las resonancias de la vida en la organización psíquica del poeta, la cual se diferencia de la común por la especial intensidad con que se realizan en ella ciertos procesos psíquicos elementales y comunes.*

5. La resonancia poética

Recapitulando las tesis anteriores no será difícil llegar a una conclusión definitiva sobre los caracteres de la inspiración o intuición poética. Bergson nos ha dicho: percepción de la esencial movilidad de los seres, del suceder real, por simpatía con el propio sentimiento vital; Croce añade que tal intuición no se diferencia de la común sino por su mayor amplitud; Lipps señala una doble corriente entre el sujeto y el objeto y una concordancia armónica o una discordancia en el poeta, según esté o no de acuerdo con su propia *actividad vital* la corriente que le llega del objeto; Dilthey, por último, describe la vivencia poética como un fuerte eco interior para todas las resonancias de la vida, afirmando que “la intuición nos satisface por completo cuando va llena de este contenido de la vida y de las vibraciones del sentimiento”. El poeta, por otra parte, se caracteriza, para él, por la intensidad y duración extraordinarias de ciertos procesos elementales.

Como vemos, todos coinciden en tres cuestiones fundamentales: 1ª, en la afirmación de que entre el sujeto y el objeto se produce una corriente —simpatía, objetivación de las impresiones, proyección sentimental, acción recíproca— que el primero percibe y expresa; 2ª, que esta percepción no es, en esencia, distinta de la intuición común, aunque la supera en amplitud o en intensidad; 3ª todos permanecen encerrados en el sujeto, no obstante señalar ciertas formas de endósmosis (Bergson) entre el sujeto

²² Véase un agudo recuento de esas teorías en Gonzalo Lafora. *D. Juan, los milagros y otros ensayos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.

y el objeto, o corrientes de actividad vital de uno a otro (Lipps) o acciones recíprocas entre ambos (Dilthey). A esta limitación se debe, sin duda ninguna, que, a pesar de las agudas descripciones del funcionamiento de la intuición, de la proyección sentimental o de la vivencia con que nos han favorecido, no veamos con entera claridad todavía cómo es que tales fenómenos, o mejor, este único fenómeno diversamente denominado, se produce. Todos han coincidido, por otra parte, en determinadas afirmaciones de las cuales no habrá más que extraer una legítima conclusión para hallar la respuesta apetecida. Todos están de acuerdo en afirmar que la intuición, proyección sentimental o vivencia poética es, esencialmente, una vibración interior, un eco de ajenas vibraciones, es decir, concluimos nosotros, una *resonancia*.

Es sabido que los diapasones tienen la propiedad de reproducir los sonidos que producen otros cuerpos vibrantes cercanos a ellos, siempre que la frecuencia de las ondas que parten de los excitadores correspondan a la nota fundamental o a la de algunos de los sobretonos o armónicos del que actúa como resonador. Conviene, además, recordar que todos los cuerpos están en perpetuo movimiento, que vibran en forma tal que cada uno actúa como estímulo y como resonador con relación a los demás. Acaso pensaba Leibnitz en este fenómeno cuando, en sus *Principios de la Naturaleza y de la Gracia, fundados en razón*, escribió: "Podría conocerse la belleza del universo en un alma cualquiera si nos fuera posible desenvolver sus pliegues todos, que sólo en el tiempo se desenvuelven por modo sensible. Mas como cada percepción distinta que el alma tiene comprende una infinidad de percepciones confusas, que envuelven al universo entero, resulta que el alma misma no conoce las cosas de que tiene percepción sino cuando esta percepción es distinta y elevada, y el alma es tanto más perfecta cuanto que posee más percepciones distintas".

"Cada alma conoce el infinito, lo conoce todo, pero confusamente. Como cuando, paseándome por la orilla del mar y escuchando el rumor grande que produce el agua, oigo —aunque sin discernirlos— los ruidos particulares que cada ola hace, de los cuales se compone el rumor grande total, asimismo son nuestras percepciones confusas el resultado de las impresiones que el universo entero produce en nosotros."²³

²³ En *Opúsculos filosóficos*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid, Calpe 1919, p. 89.

Y, más adelante, añade: "Encántanos la música, aunque su belleza sólo consiste en conveniencia de números y en la cuenta que, sin apercibirse, lleva el alma de los latidos o vibraciones de los cuerpos sonoros, que se encuentran y aúnan en ciertos intervalos. De igual naturaleza son los placeres que halla la vista en las proporciones, y los que causan los demás sentidos se reducirán también a algo semejante, aunque no podemos explicarlo tan distintamente." ²⁴

Los pitagóricos habían hablado ya de la música de las esferas que, explicaba más tarde Aristóteles, no llegamos a percibir por la continuidad de la sensación. Pero no es necesario que nos remontemos a Pitágoras. A partir de los estudios de Helmholtz sobre los fenómenos acústicos, los problemas de la resonancia han entrado en una fase de absoluto esclarecimiento que puede ayudarnos a comprender el funcionamiento de esta forma peculiar de resonancia, la poética. En este terreno las cosas ocurren así: el poeta (sujeto) actúa como un resonador de gran sensibilidad que recibe estímulos de toda su circunstancia (objeto), en la cual está incluido el poeta mismo —sus recuerdos, sentimientos, etc.— en cuanto puede ser objeto de su propia poesía. Del objeto parten ondas, vibraciones que estimulan simpáticamente al sujeto, siempre que sean de una frecuencia análoga a la suya, es decir, siempre que estén en consonancia con su sentimiento vital. Y esta resonancia no es, en el poeta, facultad distinta y especial sino sólo más aguda y sensible que en el resto de los hombres, como ocurre, para usar un ejemplo del día, con ciertos aparatos radio-receptores que son capaces de sintonizar mayor número de estaciones transmisoras, de una y de otra onda, en tanto que los receptores comunes, idénticos a los otros en su fundamento mecánico, están mucho más limitados en su poder sintonizador. El poeta es únicamente un ser de más aguda sensibilidad, capaz de vibrar, de resonar, ante estímulos que pasan inadvertidos para la mayor parte de los seres humanos y que sólo se revelan a éstos en la obra de los creadores literarios y artísticos. Utilizando los términos de Leibnitz, podríamos afirmar que el poeta y el artista alcanzan percepciones distintas y elevadas, superiores a las confusas del hombre común, gracias a las cuales se percatan de la belleza del universo.

Porque es necesario hacer presente que esta resonancia no es privativa del poeta sino que todas las artes tienen en ella su fuente y su raíz. Para persuadirnos de esta realidad bastará darnos cuenta de que con la tesis

24 *Ob. cit.* pp. 91-92.

de la resonancia no estamos planteando una explicación específica y cerradamente acústica. El estímulo, la circunstancia, actúa siempre como un *complejo rítmico-visual*, pero en tanto que en unos sujetos predomina la sensibilidad para los elementos visuales del mismo (artistas plásticos) y otros poseen una facilidad mayor de captación de los acústicos (músicos), hay una tercera especie de sujetos capaces de vibrar o resonar ante la totalidad compleja, equilibrada, del estímulo, y son los poetas. Por esta razón la poesía se diferencia de las bellas artes, no sólo por causa del instrumento expresivo usado, que es cosa perfectamente adjetiva, sino por el modo distinto de encarar y percibir su objeto o estímulo. De este modo queda definitivamente zanjado el viejo pleito entre la poesía y las artes plásticas y otro tanto cabe decir de las afinidades y diferencias tantas veces señaladas entre la música y la poesía.

Un ejemplo aclarará las dudas que puedan surgir acerca de la naturaleza rítmico-visual del estímulo y de su modo de actuar en la resonancia poética. Es el que nos ofrece, a diario, el cine. El espectador de un film cualquiera percibe con absoluta unidad de sentido la fusión o el contrapunto visual-sonoro que se le da en la pantalla. Y esto viene ocurriendo desde los días del cine mudo, cuando una orquesta, y a veces una simple pianola, acompañaban con mejor voluntad que fortuna la proyección, pretendiendo sincronizar musicalmente la porción puramente plástica del espectáculo. En ambas situaciones —ayer y hoy y aun podríamos aducir ejemplos más antiguos en toda la historia del teatro y de la danza— la atención del espectador percibe como una totalidad el doble estímulo, como un complejo visual-sonoro, o, para decirlo con el término acuñado por Einstein, "audio-visual".²⁵

Es preciso, además, dejar sentados dos principios importantes: 1º, que la resonancia de que venimos tratando no utiliza de modo exclusivo las vías más importantes de los llamados "sentidos estéticos", la vista y el oído, sino que se trata de una vibración interna e integral en la cual la totalidad del sujeto actúa como resonador o diapason, lo cual explica la existencia de poetas ciegos, como Homero o Milton, de músicos sordos como Beethoven, etc., y aun la presencia de sentimientos estéticos en per-

²⁵ Véase un concienzudo estudio del montaje cinematográfico "audio-visual", en Sergio M. Eisenstein. *El sentido del cine*. Trad. del inglés de Norah Lacoste. Buenos Aires, Lautaro, 1944. Cf. sobre todo los capítulos I. "Palabra e imagen".—II. "Sincronización de los sentidos".—y IV. "Forma y contenido: práctica".

sonas ciegas y sordomudas, como en los casos, ya clásicos, de Helen Keller y de Laura Bridgman; 2º, que cada sujeto no constituye siempre, por necesidad un solo resonador, sino que, por lo contrario, lo más frecuente es que integre un verdadero sistema complejo de resonadores o diapasones cuyas vibraciones van despertándose y entrelazándose por mutuas simpatías, a partir de un estímulo inicial que puede proceder del interior mismo del sujeto. Esto explicará la existencia de poetas *polifónicos*, como Dante o Goethe, en cuyas obras parecen multiplicarse las resonancias como las imágenes en los espejos paralelos, y la presencia de otros *monocordes*, como los señalados por Platón quien afirmaba: "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 las elegías, éste en las canciones destinadas al baile, equél 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 su trabajo".²⁶

6. Concepto de la inspiración

La *inspiración*, cuya naturaleza ha preocupado siempre a los psicólogos y algunos tienen aun por misteriosa, se identifica con la *resonancia*. Volvamos a los diapasones o resonadores. La resonancia depende de la acción del estímulo y de la naturaleza del resonador, la cual determina su frecuencia. En el diapason o resonador humano la frecuencia es el *tono afectivo*, y del mismo modo que en el terreno de la Acústica la modificación de la naturaleza del resonador, por acción del calor o de otro agente cualquiera, altera su frecuencia y, por ende, la resonancia, cualquier alteración orgánica modifica el tono afectivo y determina variaciones correspondientes en la inspiración o resonancia poética. Cuando los psicólogos y psiquiatras han pretendido rastrear las raíces de la inspiración en sus manifestaciones mórbidas —en la locura, el sonambulismo o la embriaguez—, no han sabido distinguir entre la acción misma del estímulo inspirador y el tono afectivo determinado por el estado general, orgánico, del sujeto.

Conviene, por eso, determinar con cierto cuidado las diferencias entre el *tono afectivo normal* y el *anormal*. En el primero, las variaciones son

²⁶ "Ion o de la Poesía", en *Diálogos*. Trad. de D. Patricio de Azcárate. México, Universidad Nacional, T. II. pp. 355-357.

pequeñas y no alteran la conexión psíquica, el tipo o carácter del sujeto. El subconsciente permanece refrenado o utiliza las vías de escape normales, una de las cuales es *el sueño*, durante el cual, libre de la presión y represión que ejercen sobre el sujeto, en la vigilia, las circunstancias sociales, la resonancia se produce a instancias de estímulos interiores, recuerdos e impulsos subconscientes, y se expresa en imágenes que rebasan la regularidad espacio-temporal de las que surgen normalmente en la vigilia, con lo cual el sueño toca, en el sujeto normal, la frontera de los casos anormales. Entre éstos conviene distinguir los *parcial o temporalmente anormales*, como los producidos por la embriaguez, la hipnosis y las neurosis, y los *total o permanentemente anormales* determinados por las psicosis, esquizofrenia, locura, etc., en los cuales el tono afectivo permanece absolutamente invariable o, por el contrario, sufre rápidas y frecuentes transformaciones, alterando la unidad del tipo psíquico, y el subconsciente no está reprimido, por lo cual irrumpe de continuo en la vida cotidiana del sujeto, aun durante la vigilia, confundiendo las fronteras de la realidad.

En el caso del *tono afectivo normal* el resonador psíquico mantiene su frecuencia más o menos constante u oscila entre límites determinados que le permiten responder siempre a los estímulos en forma adecuada. En los casos *anormales*, la frecuencia, o sufre, como hemos dicho, alteraciones súbitas, con los correspondientes trastornos en la resonancia, o permanece invariable, determinando una única y repetida resonancia. Por otra parte, las manifestaciones mórbidas se caracterizan por la absoluta incapacidad del sujeto, mientras se encuentra en la situación indicada, de realizar, de un modo libre y consciente, la expresión o comunicación de la resonancia psíquica. De ahí el automatismo y la estereotipia característicos de las creaciones literarias o artísticas de los anormales, las cuales repiten, sin variaciones apreciables, un tipo simple o complejo de expresión. Puede afirmarse que el mecanismo de la inspiración o resonancia poética, en sus procesos elementales, es idéntico en el hombre normal y en el temporal o permanentemente anormal. Lo que determina la diferencia entre ellos es el *tono afectivo*, la situación o temple del resonador determinado por el estado orgánico general del sujeto, y, como consecuencia de todo esto, la expresión o comunicación, que en los anormales, repetimos, es automática e inconsciente, y en el hombre normal es libre y consciente. Lo que algunos poetas han pretendido hallar en las formas temporalmente anormales causadas por la embriaguez, el uso de ciertos estupefacientes como el opio,

la morfina, etc., y, en general, en los llamados "paraísos artificiales" exaltados por los "decadentes" y los "poetas malditos", ha sido, sin saber la mayor parte de las veces su razón más profunda, aquella alteración orgánica que determina un cambio más o menos profundo, aunque pasajero, en su tono afectivo, haciéndolos capaces de vibrar ante estímulos no habituales, con raras e inusitadas resonancias que son luego expresadas por el poeta en estado normal, libre y conscientemente.

Son igualmente conocidas otras formas de lograr alteraciones en el tono afectivo, por cambios en la situación orgánica, en el sistema nervioso, con el uso de estimulantes como el café o el tabaco, y echando mano a otros expedientes, a veces pintorescos, alguno de los cuales han sido recogidos por Ribot. "El procedimiento más frecuente —escribe el psicólogo francés— estriba en aumentar el flujo de la sangre al cerebro por medios artificiales. Rousseau meditaba con la cabeza descubierta y expuesta al sol abrasador; Bossuet trabajaba en una habitación fría y con la cabeza abrigada por pieles; otros meten los pies en agua helada (Gretry y Schiller); y son muchísimos los que componen tendidos horizontalmente y a veces acurrucados bajo la manta de la cama (Milton, Descartes, Leibnitz, Rossini, etc.)"

"Algunos tienen necesidad de excitaciones motoras, y componen andando o bien hacen preceder el trabajo del ejercicio físico (Mozart); a título de variante recordaremos a los que para inventar les es imprescindible el ruido de los coches, de las multitudes, de las conversaciones y de las fiestas populares; a otros les hace falta la pompa exterior y el grande aparato personal (Maquiavelo, Buffon y Guido Reni que, cuidadosamente peinado y magníficamente vestido, se hacía rodear de sus discípulos que le servían con respetuoso mutismo)."

"Son todo lo contrario de éstos los que necesitan el recogimiento, el silencio, la soledad y aun las tinieblas como Lamennais: en esta categoría se hallan sobre todo, los sabios y pensadores: Tycho-Brahe apenas si salió de su observatorio durante veintiún días y Leibnitz podía pasarse tres días en un sillón casi sin moverse."

"La mayor parte de los procedimientos restantes son demasiado artificiales o demasiado enérgicos para que no se conviertan inmediatamente en nocivos: todo el mundo los conoce: el abuso del vino, de los narcóticos, de los alcoholes, del café, del tabaco, etc., etc.; vigiliias prolongadas, menos

para ganar tiempo en el trabajo que para provocar un estado hiperestésico y de susceptibilidad morbosa (Goncourt).”²⁷

En todos los casos se trata de obtener una alteración en el aparato resonador con objeto de captar mayores y distintas vibraciones que parten de toda la circunstancia del sujeto y que obran en éste como resonancia o inspiración.

“En resumen —escriben Antheaume y Dromard—, el fenómeno de la inspiración tiende a recordar la impulsión mórbida desde el punto de vista clínico; pero por su mecanismo esencial, sería más justo acercarlo a las funciones del instinto. Si se puede hablar de automatismo psicológico en materia de inspiración estética como en materia de impulsión mórbida, hay que apresurarse a añadir que en el fenómeno *supranormal* no se trata, como en el hecho *patológico*, de un automatismo de *defección*, sino de un automatismo de *perfección*. El uno es un accidente y una decadencia; el otro es la manifestación superior de un modo de organización que ha alcanzado el máximo de su desarrollo. El uno está en el escalón más bajo, en tanto que el otro está en la cúspide de la jerarquía, entre las modalidades de nuestra actividad psíquica.”²⁸

Los *caracteres de la inspiración* han sido perfectamente estudiados y descritos. Se ha señalado, primero, su *espontaneidad*, su *automatismo* e *inconsciencia*. La inspiración se presenta, de golpe, sorprendiendo al sujeto, o al cabo de un estado previo de tensión. Asume los caracteres de una revelación súbita, de iluminación espiritual que descubre una nueva dimensión en las cosas, lo cual ha determinado las explicaciones mágicas del fenómeno, desde la cadena platónica de anillos divinamente imantados, hasta la gracia concedida a los místicos. De aquí también dimana el segundo carácter de la inspiración, su condición de *estado agudo*, de *crisis* —entusiasmo semejante al delirio de las bacantes, había dicho Platón—, en el cual todo el sujeto vibra a impulsos de una fuerza tenida por misteriosa. Por último, se ha dicho que la inspiración constituye una *síntesis previa* de la obra posterior, determinada por ella.

Como es fácil advertir, estos caracteres corresponden, en la descripción del fenómeno, a los tres momentos sucesivos de la inspiración. Esta

27 Th. Ribot. *Ensayo acerca de la imaginación creadora*. Trad. de Vicente Colorado. Madrid, 1901, pp. 87-88.

28 A. Antheaume y G. Dromard. *Poesía y locura. Psicopatología del genio y del sentimiento poético*. Trad. de Alicia Reyes. México, Ediciones Pavlov, s. f., p. 59.

es espontánea, automática e inconsciente en el momento inicial, porque se produce por la acción súbita de un objeto distinto del sujeto que despierta en éste una determinada vibración o resonancia. Dicha vibración o resonancia, recordémoslo, es interior e integral, pone en acción todo el sujeto, determinando, en el *segundo momento*, un *agudo estado de crisis*, señalado por los psicólogos. El *tercer momento* lo constituye la *expresión* de la resonancia, intuición vivencia o inspiración poética. La obra total está sintetizada en ella porque no es otra cosa que producto del esfuerzo del sujeto —ahora activo, *creador*— por *expresar*, por *comunicar* su inspiración, creando, primero, en el *consumidor* o *gozador* de su obra un *estado afectivo* semejante al que propició en él la resonancia. La obra poética nace, así, de la imposibilidad de expresar la resonancia o inspiración con la misma pura simplicidad, con idéntica subitaneidad y eficacia con la cual fué percibida por el sujeto inspirado. Como dejó escrito Bergson, “la intuición, una vez aprehendida, debe hallar un modo de expresión y de aplicación que esté de acuerdo con los hábitos de nuestro pensamiento, y que nos proporcione, en conceptos bien determinados, los sólidos puntos de apoyo que tanto necesitamos”.²⁹

El *creador* o *productor* tiene que echar mano a todos los recursos de su instrumento expresivo con objeto de provocar en el consumidor, primero, el estado o tono afectivo que ha de propiciar en él la aparición de una resonancia que nunca será idéntica, pero que puede aproximarse en mayor o menor grado, a la del poeta.³⁰ Esta necesidad impulsa y determina toda la *técnica* literaria, propiciando el surgimiento de los *estilos* individuales, como soluciones personales del problema de la expresión, y la aparición y desarrollo de las *escuelas*, como generalización de dichas soluciones. En éstas, el recurso común, dentro de la mayor uniformidad lingüística y sin perjuicio tampoco de las distinciones estilísticas, lo constituye la *imagen*, cuyo empleo va desde el simplemente alusivo de la poesía objetivista, hasta el deliberadamente elusivo, expresionista, en que la em-

29 “Introducción a la metafísica”, en *Ob. cit.* p. 156.

30 “El poeta moderno —escribe Paul Valéry— procura producir en nosotros un estado, y llevar ese estado excepcional al punto de un goce perfecto”. En *Política del Espíritu*. Buenos Aires, Losada, 1940, p. 118. Esta situación se produce en todas las artes, pero nosotros, por la índole del presente estudio, debemos referirnos exclusivamente a la poesía.

plea la poesía "pura", para la cual, y para sus antecesores surrealistas, parecen escritas estas palabras de Bergson:

"Es cierto que ninguna imagen llegará a substituir a la intuición de la duración, pero varias imágenes diversas, tomadas de diferentes órdenes de cosas, conseguirán, por convergencia de su acción, dirigir la conciencia sobre un punto preciso donde exista cierta intuición que sorprender. Escogiendo las imágenes más dispares posibles, se evitará que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición que está llamada a despertar, pues en tal caso sus rivales la desplazarían inmediatamente. Y al procurar que dichas imágenes reclamen de nuestro espíritu, a pesar de su diverso aspecto, la misma especie de atención y, en cierto modo, el mismo grado de tensión, la conciencia irá acostumbrándose a una disposición peculiar y bien determinada, que será, precisamente, la que deberá adoptar para revelarse a sí misma sin velos."³¹

Esto es lo que ha llevado a muchos críticos a querer distinguir en la obra poética la partícula áurea de *poesía* escondida en una supuesta ganga de mera *literatura*, sin parar mientes en que está propicia la intuición de aquélla, la *revivencia*, en el consumidor, de la *inspiración creadora*, su íntima resonancia, que ahora quiere ser mejor *consonancia poética*. Por ello estaban en lo cierto Croce y Dilthey cuando sostuvieron la esencial identidad del creador o productor y del consumidor o gozador de la obra poética. Ambos experimentan idénticos procesos de vibración, sólo que en el poeta el estímulo actúa directamente, en tanto que en el lector u oyente lo hace a través de la obra de aquél, en forma indirecta.

Es posible distinguir, además dos *tipos diferentes de inspiración*. Uno es el tipo *inicial, pasivo o negativo*, caracterizado por la forma súbita de producirse la resonancia, sin esfuerzo previo del sujeto, como una gracia o iluminación de origen sobrenatural. Así le ocurría a Jacobo Boehme, como recuerda, citándolo, Ribot. "Declaro ante Dios —explicó el famoso escritor místico— que ignoro cómo se efectúa en mí tal cosa, sin participación de la voluntad; no sé ni lo que debo escribir, y, cuando escribo, es que

31 Loc. cit. p. 136. Compárense las palabras de Bergson con estas otras de Einsenstein, a propósito del montaje cinematográfico: "La representación A y la representación B deben ser escogidas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera que su yuxtaposición —la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alternados— evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema". *El sentido del cine*. p. 17.

el Espíritu me inspira y comunica un tan grande como maravilloso conocimiento; muchas veces no sé tampoco si habito en espíritu en el mundo actual y si soy yo quien tiene la dicha de poseer una ciencia tan evidente y tan sólida.”³²

Goethe afirma que “se comprende claramente lo que quiere decir eso de que los poetas y todos los verdaderos artistas tienen que nacer. Es necesario, en efecto, que la capacidad productiva interior del imitador haga brotar de un modo espontáneo, sin intervención de la voluntad, esas imágenes que quedan adheridas al órgano, al recuerdo, a la imaginación, que se desarrollen, que crezcan, que se extiendan, que se fundan para convertirse de esquemas fugaces en figuras verdaderamente presentes”.³³ Y Schiller, en carta a Goethe, se expresa de esta manera: “El poeta comienza por lo Inconsciente, y debe considerarse muy dichoso si, por la conciencia de sus operaciones, realizado el trabajo consigue volver a encontrar la primera y oscura idea de conjunto de su obra. Sin tal idea, oscura, pero potente, anterior a toda técnica, ninguna obra poética es posible, y la poesía me parece consistir en esto: poder expresar y comunicar este Inconsciente, es decir, transformarlo en objeto.”³⁴ Podríamos añadir aún testimonios de numerosos autores que, como Shelley o Edgar Allan Poe, han descrito el proceso de la creación poética como desenvolvimiento en virtud del arte, de una súbita e inicial resonancia interior,³⁵ pero con ello no haríamos más que dilatar este capítulo, ya de por sí hipertrofiado, sin acrecer con novedad alguna las notas apuntadas en los ejemplos anteriores.

El segundo tipo de inspiración es el *final, activo o positivo*, en el cual surge la resonancia como resultado de un estado previo de tensión y de búsqueda durante el cual el sujeto procede como quien persigue, sin orientación determinada, la sintonización de una onda cualquiera o, por el contrario, actúa con determinada intención, polarizando sus energías en una dirección precisa. En él caben señalar, como subtipos, las dos manifestaciones típicas señaladas por Ribot con los nombres de *febril* y de *analítica*. Como ejemplo del primer caso cita el psicólogo aludido estas mani-

32 *Ob. cit.* p. 337.

33 Cit. por W. Dilthey en su estudio sobre el poeta que figura en *Vida y Poesía*. Trad. de W. Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 153.

34 Cit. por Antheaume y Dromard, *ob. cit.* p. 34.

35 Véase una exposición y comentario de las tesis citadas en nuestro *Concepto de la Poesía*, IV-4, pp. 125-135.

festaciones realmente reveladoras de Alfredo de Musset: "La invención me inquieta y hace temblar; la ejecución, siempre demasiado lenta para mi gusto, me ocasiona espantosos latidos de corazón, y llorando y haciendo esfuerzos por no gritar, es como doy a luz una idea que me enajena y entusiasmo, lo que no impide que a la mañana siguiente esté profundamente disgustado y avergonzado de ella. Si la reforma es peor, porque me abandona; vale más olvidarla y esperar otra; pero esta otra llega tan confusa y tan enorme que mi pobre ser no puede contenerla; me oprime y me tortura hasta que toma proporciones realizables, y entonces vuelve el otro dolor, el del alumbramiento, un verdadero dolor físico que no puedo definir. Y he aquí cómo pasa mi vida cuando me dejo dominar por ese artista gigantesco que hay en mí. Así, pues, es preferible que yo viva como he imaginado vivir, haciendo toda clase de excesos, hasta que acabe con este gusano roedor que los del oficio llaman modestamente su inspiración y que yo, lisa y llanamente, llamo mi enfermedad."³⁶ Junto a éste podríamos colocar un ejemplo más cercano, y es lo que nos refiere de sí mismo, en un libro, en muchos aspectos, insostenible, el poeta peruano Alberto Hidalgo, en quien los fenómenos orgánicos que acompañan a la creación poética asumen caracteres de grave crisis, de extremada tensión.³⁷

El subtipo *analítico* se caracteriza porque la inspiración surge en el sujeto como resultado de un estado de concentración más o menos largo, orientado hacia un punto concreto y determinado. Ribot lo ilustra con estas palabras de Grillparzer: "La inspiración propiamente dicha es la concentración de todas las facultades y aptitudes sobre un solo punto que, durante este momento, más bien que encerrar el resto del mundo debe representarle. La intensa fuerza del estado del alma proviene de que sus varias facultades, en lugar de diseminarse por el mundo entero, se contienen en los límites de un solo objeto, poniéndose en contacto, sosteniéndose, reforzándose y completándose recíprocamente. Gracias a este aislamiento, el objeto sale del nivel medio, se ilumina por todas partes, se pone de relieve, toma cuerpo, se mueve y vive; pero para ello es preciso la concentración de todas las facultades, pues sólo cuando la obra de arte es un mundo para el artista, lo es también para los otros."³⁸ Buffon, que afirmó que "el genio

36. *Ob. cit.*, pp. 337-338.

37. Cf. su *Tratado de Poética* ya citado, pp. 31-40.

38. *Ob. cit.* p. 338.

no es sino una larga paciencia", describió, en pocas palabras, el proceso a que se refiere Grillparzer, sosteniendo que el autor tiene "que mirar largo tiempo su tema; entonces se desarrolla poco a poco. Sentís un toquecito eléctrico que os galpea la cabeza y al mismo tiempo os sobrecoge el corazón; he ahí el momento del genio".³⁹

En ocasiones, esta atención sostenida y concentrada en un tema se da en el sujeto de un modo inconsciente, con deliberación no exteriorizada, agazapada en lo más hondo del espíritu, como le ocurrió al adolescente proustiano —¿por qué no a Proust mismo?— que sentía vivos deseos de ser escritor, pero ante la convicción que le nació de su falta de talento acalló con pena su anhelo, y un buen día, inesperadamente, sintió crecer el impulso de expresar por escrito sus impresiones ante las torres de Martinville bañadas de sol. Todo un sordo trabajo inconsciente había ido preparando el adecuado tono afectivo capaz de vibrar ante la nota única de las torres encendidas en la tarde. Proust, gran buceador de conciencias, dejó, al contarnos esta peripecia de su personaje —suya propia—, un ejemplo acabado de inspiración analítica inconsciente.⁴⁰

En resumen: *la inspiración es la resonancia, condicionada por el tono afectivo, que se produce de modo automático en el sujeto como respuesta a un estímulo o vibración procedente del objeto —constituido por una parte o por la totalidad de la circunstancia de aquél, en la cual está incluido el sujeto como objeto de su propia resonancia—, ya sea directamente o a través de inspiraciones expresadas con anterioridad, es decir, objetivadas en obras literarias o artísticas.*

7. Mecanismo de la inspiración o resonancia poética

Si observamos cuidadosamente los caracteres de la inspiración estudiados en el párrafo precedente —automatismo, respuesta a un determinado estímulo, etc.— y recordamos cómo se ha comparado con frecuen-

39 Cit. por Antheaume y Dromard. *ob. cit.*, p. 29.

40 Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido: I. Por el camino de Swann* Trad. de Pedro Salinas. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1944, pp. 178-181. Cf. la exposición y comentario de esta página proustiana en Ernst Robert Curtius. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Trad. de Pedro Lecuona. Buenos Aires, Losada, 1941, pp. 28-32.

cia el mecanismo de la inspiración con el del hábito o el del instinto, llegaremos a convencernos con facilidad de que *la inspiración constituye una compleja variedad de las innumerables que revisten los reflejos condicionados*, a los cuales se reducen, según ha probado Pavlov, el hábito y el instinto. Esta opinión se robustece si recordamos que, como advierte Emilio Mira López, Pavlov, verdadero descubridor del mecanismo reflejo, fué “integrando sus conocimientos y resultados experimentales en una visión de síntesis unitaria tan armónica y completa que, en sus postrimerías, le condujo a adoptar una posición globalista, antilocalizacionista y hasta, si se quiere, *organísmica* (en vez de orgánica) en la interpretación de la actividad neuropsíquica.”⁴¹ Es decir, volviendo la vista a nuestro problema, que, como hemos venido observando, la vibración o resonancia no está localizada en una determinada región del cerebro, sino que todo el sujeto responde íntegramente al estímulo, produciéndose el tantas veces aludido estado de crisis aguda, sin perjuicio de expresarse a través de una vía nerviosa determinada, localizada, ni de que sea una específica porción de su sistema nervioso, la corteza cerebral, la que se encargue de regir los fenómenos orgánicos que constituyen la inspiración.

Como ha explicado Pavlov, “el medio que rodea al animal es tan infinitamente complicado y se halla en tan continuo movimiento, que el también complejo sistema animal, debido a su misma complejidad, tiene las mayores posibilidades de ponerse en equilibrio con él. De este modo vemos que la función fundamental y más general de los hemisferios cerebrales, es la de reaccionar a las *señales* presentadas por innumerables estímulos de significación intercambiable.”⁴²

41 “Pavlov, Freud y el psicoanálisis en nuestros días”, como uno de los prólogos de I. P. Pavlov. *Los reflejos condicionados*. México, Ediciones Pavlov, s. f., p. 13.

42 *Ob. cit.* p. 39. No conviene olvidar que Pavlov realizó sus experiencias sobre los reflejos condicionados utilizando perros en sus laboratorios de Leningrado y que, no obstante sus prudentes reservas, él mismo afirmó que “considerando que la alta actividad nerviosa de la corteza cerebral, indudablemente reposa sobre los mismos fundamentos en el hombre y en los animales superiores, es posible pasar al hombre algunos de los resultados muy generales obtenidos en los animales”. *Id.* p. 424. En la actualidad no hay dudas sobre la identidad existente entre el mecanismo elemental de los animales superiores y el del hombre, por lo cual debe entenderse que se aplica igualmente a éste —animal racional— cuanto, en las citas de Pavlov que reproducimos, se refiere, sin discriminación alguna, al animal.

El instrumento de ese proceso de equilibrio, de intercambio de señales y respuestas, es la *corteza cerebral*, “un aparato —explica el mismo fisiólogo— de la mayor complejidad y de la más exquisita sensibilidad, por intermedio del cual el animal es influenciado por innumerables estímulos procedentes del mundo exterior. Cada uno de estos estímulos produce cierto efecto sobre el animal y puede ya interferir o ya reforzar a cualquier otro estímulo.”⁴³ La respuesta a los estímulos que obran sobre el sujeto la constituye el *reflejo*, el cual, define Pavlov, “es una reacción inevitable del organismo frente a un estímulo externo y realizado a lo largo de una vía determinada del sistema nervioso.”⁴⁴ Es decir, que la vibración integral e inconsciente, automática, del organismo se exterioriza a través de una vía determinada del sistema nervioso, se expresa en imágenes plásticas o acústicas, o en la síntesis de ambas que constituye la poesía.

Sin embargo, los reflejos no se producen siempre con la simplicidad que acabamos de esbozar, y junto a los *innatos, no condicionados* o *absolutos*, caracterizados porque la respuesta se produce siempre de modo uniforme y por las vías habituales, frente al estímulo o excitador correspondiente, tenemos que considerar, como mucho más importantes, a los *reflejos condicionados*. “Comparados con los reflejos innatos —escribió Pavlov—, estos nuevos reflejos dependen de muchas condiciones, tanto en su formación cuanto en el mantenimiento de su actividad fisiológica. Los términos *condicionados* y *no condicionados* pudieran ser reemplazados por otros también justificados. Así, por ejemplo, pudiera retenerse el nombre de *reflejos innatos* para los no condicionados y *reflejos adquiridos* para los condicionados; también a los primeros se les podría llamar *reflejos de la especie* y a los segundos *reflejos del individuo*, puesto que los primeros son comunes a todos los individuos de una misma especie, y, en cambio, los segundos pueden variar de un individuo a otro y también en el mismo individuo bajo condiciones diferentes. Por último, también podríamos llamar a los condicionados *reflejos de conducción* y a los no condicionados *reflejos de conexión*.”⁴⁵

La diferencia entre ambas clases de reflejos se percibe con absoluta claridad en el ejemplo de la instalación telefónica, propuesto por el mismo autor: “Tomemos como ejemplo —dice éste— una instalación telefónica.

43 *Id.* p. 43.

44 *Id.* p. 46.

45 *Id.* pp. 48-49.

La comunicación la podemos efectuar de dos maneras. Mi gabinete puede conectarse directamente con el laboratorio por medio de una línea privada, o bien de un modo indirecto por intermedio de la central. Pero el resultado, en ambos casos, es el mismo. La única diferencia estriba en que en el caso de la línea privada existe un cable permanente de unión, mientras que en el otro caso es precisa una conexión preliminar establecida por la central. En un caso, la comunicación es siempre directa; en el otro caso, es preciso una operación adicional hecha por la central. Exactamente lo mismo sucede en los casos que estudiamos. En el reflejo innato la vía es completa y previamente establecida, mientras que en el caso del reflejo señal la vía tiene que ser establecida y completada por los hemisferios cerebrales".⁴⁶

Veamos ahora cuáles son las *condiciones* necesarias para el establecimiento de los reflejos condicionados, tal como han sido determinadas por Pavlov. Son cuatro:

1ª "El requisito fundamental es que cualquier estímulo externo que sea la *señal* de un reflejo condicionado, se sobreponga a la acción de un estímulo absoluto".⁴⁷

2ª "Que la acción del agente indiferente preceda un poco a la acción del excitador absoluto."⁴⁸

3ª "El tercer factor que determina la mayor o menor facilidad en la obtención de reflejos condicionados, es la salud del animal. Un buen estado de salud del animal garantiza el buen funcionamiento de los hemisferios y excluye la acción de estímulos internos de orden patológico."⁴⁹

4ª "Ultimamente, el cuarto grupo de condiciones que hemos de tener en cuenta son las propiedades del estímulo que ha de llegar a ser condicionado, como asimismo las del reflejo absoluto elegido. Los reflejos condicionados están formados por estímulos a los que el animal es más o menos indiferente, aun cuando, en realidad, estrictamente hablando, no hay estímulos a los que el animal sea por completo indiferente."⁵⁰

46 *Id.* p. 48.

47 *Id.* pp. 48-49.

48 *Id.* p. 50.

49 *Id.* p. 51.

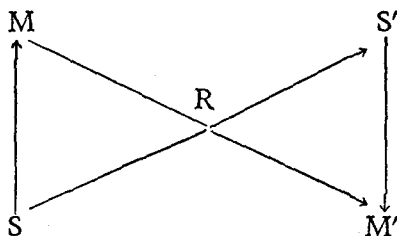
50 *Id.* p. 52.

Hay que añadir, además, que es posible condicionar nuevamente un reflejo sometido ya a un condicionamiento anterior, produciéndose los llamados *reflejos concatenados*,⁵¹ con lo cual aumenta de modo extraordinario la complejidad del fenómeno.

Tratemos ahora de explicar, de acuerdo con lo que acabamos de estudiar, cómo es que se produce la inspiración, su mecanismo:

El movimiento o ritmo vital produce en todos los seres una *resonancia sorda* —las “sensaciones difusas” de Leibnitz— que constituye un verdadero reflejo innato, no condicionado, absoluto. El poeta que, como ser común, experimenta el reflejo anterior, percibe, además, por la mayor agudeza y sensibilidad de su *tono afectivo*, *señales* constituidas por las vibraciones que parten de elementos habitualmente indiferentes de la circunstancia, los cuales, sobreponiéndose al estímulo absoluto, condicionan el reflejo, haciéndolo *distinto* y *elevado* —para usar de igual modo los términos de Leibnitz—. Los anormales, en virtud de su tono afectivo patológicamente hiperestesiado, perciben, como ocurre al poeta, las señales que parten de las circunstancias y condicionan la resonancia o reflejo del ritmo vital, pero resultan incapaces de expresar esta resonancia condicionada de un modo libre y deliberado, consciente, no pueden traducir las representaciones percibidas en diversas imágenes coherentes, produciéndose, como consecuencia, el automatismo y estereotipia, ya citados, que caracterizan las obras de los alienados.

El poeta, por el contrario, expresa libre, simbólicamente, la resonancia condicionada por las señales o estímulos que parten de su circunstancia. El siguiente esquema aclarará aún más la expresión de nuestro pensamiento al respecto:



51 *Id.* pp. 56-57.

El movimiento o ritmo vital (M), actuando como estímulo o excitador absoluto, produce en todos los seres humanos una resonancia (R) que constituye un reflejo innato, no condicionado, absoluto, en el cual no se hace distinto el movimiento vital, que es percibido como una sensación difusa (M'), de un modo inconsciente, como simple sustentáculo de las actividades prácticas cotidianas. Pero, en la sensibilidad más aguda del poeta, una señal (S), inconsciente, automática, habitualmente indiferente, se impone al estímulo absoluto (M) y condiciona la resonancia (R), haciéndola distinta y elevada (*inspiración*), y llevándola a una expresión simbólica (S'), en la cual la simple señal (S) se convierte en símbolo del movimiento vital, antes inconsciente o difuso (M').⁵²

Veámoslo con mayor claridad todavía en el ejemplo citado de Proust. El protagonista, un adolescente, quiere ser escritor. Siente, de modo oscuro, que de los libros y de las cosas bellas fluye hasta él una corriente de ideas y de sentimientos que se figura incapaz de expresar. Su *tono afectivo*, más sensible que el común en la peculiar tensión de la adolescencia, percibe, sin llegar a hacerlos distintos, estímulos fugaces en varios aspectos, al parecer indiferentes, de su circunstancia habitual: unos árboles, un tejado, un olor... Un día la *señal* se produce frente a las torres soleadas de Martinville y el adolescente percibe, de golpe, todo el oculto sentido de las cosas y de la tarde y se siente impelido a expresarlo en unas líneas febriles y entusiastas.

Es muy probable que el adolescente proustiano se hubiera sentido defraudado y hasta ofendido, si alguien, en el instante mágico en que lo poseía la inspiración, le hubiera explicado que ésta se había producido en él como un simple reflejo condicionado que fueron preparando gradualmente, como en el más cuidadoso laboratorio, las sucesivas señales o estímulos de menor intensidad que iban imponiéndose al excitador absoluto, constituido por el monótono e incoloro vivir cotidiano. Y es que, ha expresado Pavlov, "una función cortical, tan importante como la síntesis, puede rea-

52 "Los símbolos, en el sentido propio de esta palabra, no pueden ser reducidos a meras señales. Señales y símbolos corresponden a dos universos diferentes del discurso: una señal es una parte del mundo físico del ser; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido. Las señales son 'operadores', los símbolos son 'designadores'. Las señales, aun siendo entendidas y utilizadas como tales, poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional". Ernst Cassirer. *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. de Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, p. 70.

lizarse también en los hemisferios cerebrales que se encuentran sometidos a un cierto grado de inhibición bajo la influencia de una enérgica excitación que domine a la corteza cerebral en el momento dado. Si bien la actual actividad sintetizante puede no penetrar en nuestro campo de conciencia, la síntesis, sin embargo, puede tener lugar, y bajo favorables condiciones, puede entrar en el campo de la conciencia como un eslabón ya formado, pareciéndose al originado espontáneamente.”⁵³

Es necesario añadir que el factor condicionante que determina la inspiración puede estar en una obra o fragmento artístico o literario o, simplemente, en la palabra. “Indudablemente —sostiene Pavlov—, para el hombre, la palabra proporciona estímulos condicionados, que son, en realidad, semejantes a cualquier otro estímulo. Además, la palabra proporciona estímulos que exceden en riqueza y delicadeza a todos los demás, no permitiendo una comparación, ni cualitativa ni cuantitativa con los estímulos condicionados que son posibles en los animales. La palabra, gracias a la rica experiencia del hombre adulto, está ligada con todas las excitaciones internas y externas que llegan a la corteza cerebral, siendo la señal de todas y reemplazándolas, y por esta razón puede provocar en el organismo todas las acciones y todas las reacciones de aquellas excitaciones.”⁵⁴

La palabra, por la cual *es* el hombre, se nos aparece, de este modo, como el más poderoso estímulo, excitador o señal condicionante, inspirador, y, al mismo tiempo, como el instrumento de mayor universalidad y eficacia para expresar la inspiración o resonancia poética.

8. *Leyes de la inspiración*

Los investigadores y estudiosos del fenómeno poético han venido preocupándose por fijar las leyes de la inspiración, lo que no pocos han tenido por imposible, a consecuencia de la naturaleza supuestamente “misteriosa” de la misma. Dilthey ha afirmado, sin embargo, la posibilidad de formular dichas leyes, partiendo de la esencial unidad de la naturaleza humana, con independencia del cambio de los tiempos, el cual sí condiciona a la técnica poética, a los modos de expresión. Llegó, inclusive, el gran

53 *Id.* p. 440.

54 *Id.* p. 437.

filósofo, a fijar seis leyes o principios que, en realidad, se refieren a las operaciones mentales propias de la expresión y no a las de la inspiración o resonancia poética.⁵⁵ Partiendo también nosotros de lo establecido en párrafos anteriores y apoyados, de la misma manera, en la identidad sustantiva del hombre en todos los instantes de su vida histórica, podemos llegar a formular un grupo de principios o leyes fundamentales que expresen las relaciones constantes en que tienen lugar los fenómenos aludidos de la inspiración o resonancia poética. Son los siguientes:

1ª ley.—Para que un estímulo o señal sea capaz de provocar la inspiración o resonancia poética en un sujeto determinado, debe poseer una frecuencia análoga a la de éste, es decir, que la actividad o ritmo vital del objeto debe estar en consonancia con la actividad o ritmo vital del sujeto.

Fué Lipps de los primeros en advertir la necesidad de esta correspondencia para que se produzca la inspiración o, para él, la “proyección sentimental”. Por otra parte, es fácil comprobar a diario la justeza de la ley si consideramos que de todos los excitadores latentes en la circunstancia cotidiana, sólo percibe el poeta unos pocos, mientras permanece indiferente ante todos los demás. Esto explica, también, la actitud de tantos creadores que confiesan no “sentir” determinados aspectos de su circunstancia.

Si nos fijamos bien, el principio o la ley arriba enunciados tiene especial importancia para la educación estética y, de modo especial, para la formación literaria, ya que, de acuerdo con él, es posible determinar y ofrecer en cada caso el estímulo o señal adecuados al sujeto, provocando las reacciones o resonancias correspondientes a su capacidad, en consonancia con su actividad o ritmo vital. No debe, sin embargo, perderse de vista que no estamos tratando de formular reglas prácticas para una nueva preceptiva literaria, sino que el objeto de nuestra investigación, como en toda ciencia teórica, y la nuestra lo es, consiste, exclusivamente, en hallar los principios y leyes fundamentales del fenómeno estudiado, sin perjuicio, desde luego, de las consecuencias prácticas que de dichas leyes pueden y deben derivarse.

2ª ley.—El estímulo o señal deberá imponerse y sobrepasar al excitador absoluto.

55 W. Dilthey. *Psicología y teoría del conocimiento.*, pp. 70 ss.

Este principio explica el carácter casi coactivo con que surge la inspiración en el espíritu del sujeto, destacándose por encima del nivel de sus percepciones habituales de la circunstancia. El adolescente de Proust ve destacarse e imponerse en el paisaje tantas veces contemplado, con una nueva reveladora luz, las torres de Mantiville.

3ª ley.—La inspiración o resonancia poética está condicionada por el tono afectivo del sujeto, el cual, a su vez, depende del estado general orgánico del mismo.

Ya hemos estudiado anteriormente cómo modifica las vibraciones del resonador humano cualquier alteración de su estado natural. Pavlov advierte concretamente que “la intensidad relativa de un estímulo dependerá del estado del sistema nervioso, de sus propiedades inherentes, del estado de salud o enfermedad y de los diferentes períodos de la vida”.⁵⁶ Como en un párrafo anterior (Nº 6) hemos analizado las diferencias entre el tono afectivo normal y los anormales y las consecuencias de ambos en la inspiración, no insistiremos en esta oportunidad en dicho punto. Debemos, en cambio, añadir que el tono afectivo puede, a su vez, influir en la situación orgánica del sujeto y que el estado y temple de éste puede ser alterado no sólo por motivos estrictamente psicológicos o fisiológicos, individuales, sino también por causas colectivas, sociales que, en la mayoría de los hombres que parmenacen en estado normal, condicionan en grado muy importante su capacidad de resonancia. A este fenómeno se refiere la última ley de las que estamos exponiendo.

4ª ley.—La intensidad de la resonancia está condicionada, además de por las causas indicadas, por el ambiente o circunstancia social e histórico en que se produce el fenómeno.

Es una ley de la Acústica la que señala variaciones en la intensidad de la vibración, determinadas por la presencia y calidad, o por la ausencia, de una caja de resonancia. Otro tanto ocurre con la inspiración. El tono afectivo del poeta está determinado en mayor o menor grado por el tono general que caracteriza a su generación, a su clase, a su país y a su tiempo, por consonancia o disonancia con el mismo. De aquí que no podamos pasar por alto extremo de tamaña importancia que, además, nos recuerda que el

56 Ob. cit. p. 439.

fenómeno poético no es sólo de índole psicofisiológica sino también histórica y social, es decir, que se produce en una sociedad que se desarrolla en el tiempo.

Cada época, cada país, cada generación, cada clase social, tienen un modo general y peculiar de *sentir* los fenómenos y los hechos humanos, de encarar los problemas de su circunstancia, y el poeta, que vive inmerso en dichos grupos, forma su tono afectivo en consonancia o disonancia con ellos. En el primer caso gozará de una amplificación de sus ritmos repetidos por todas las cajas de resonancia circundantes y se dirá que es la voz de su tiempo. En caso contrario sólo conseguirá multiplicar el eco de una disonancia contemporánea que acaso hallará una vibración simpática en un tiempo futuro, si es que el poeta ha logrado anticipar el ritmo de aquél, que andaba agazapado en las entrañas de su edad; o permanecerá sin eco para siempre. No conviene, sin embargo, creer que la universalidad del eco simpático, nunca absoluta, desde luego, que pueda despertar un poeta implica necesariamente su sumisión al tono afectivo o a peculiaridades formales del grupo social en que lo sitúan su nacimiento o algunas otras razones semejantes, sino que la resonancia está condicionada por la coincidencia de frecuencias y de actividad vital entre el poeta y su tiempo, aunque la frecuencia y el ritmo vital de éste no se identifiquen y hasta se opongan como es común, a los que marca, de modo autoritario, el diapason oficial. No hay que olvidar tampoco que el poeta, todo hombre, vive en constante acción dialéctica con su circunstancia y no es, en modo alguno, un elemento pasivo en el proceso social.

Aun en el terreno estrictamente formal, la ley explica el auge y la caducidad de ciertos modos de expresión: el ocaso de la épica y de su sentido colectivista, de expresión de grandes núcleos humanos, y el auge de la novela y del ensayo burgueses, por ejemplo; la ausencia de una poesía auténtica religiosa en nuestra edad racionalista, no obstante los esfuerzos infructuosos, nada convincentes y sin eco, de un Claudel o de T. S. Eliot. Y así sucesivamente.

Ahora bien, todo esto quiere recordarnos, una vez más, que el poeta es hombre histórico y, como tal, su tono afectivo está condicionado por las circunstancias históricas, pero que, al mismo tiempo, por encima de estas ineludibles relatividades, su sensibilidad mayor puede hacerle sentir

J O S E A N T O N I O P O R T U O N D O

y expresar, más allá de la superficial e inmediata contemporaneidad de los símbolos, la profunda y absoluta realidad del movimiento vital que aquéllos denuncian, el ritmo contradictorio y eterno que unifica en su danza sin término las almas y las estrellas.

JOSÉ ANTONIO PORTUONDO.