PIERRE REVERDY

ESCRITOS PARA UNA POETICA

MONTE AVILA EDITORES

PIERRE REVERDY

ESCRITOS PARA UNA POETICA

MONTE AVILA EDITORES, C. A.

© MONTE AVILA EDITORES C. A.
Caracas / Venezuela

Portada / Juan Fresán
Impreso en Venezuela por Editorial Arte

NOTA DEL EDITOR

SI BIEN alguna vez pensó en hacerlos más accesibles al público, Pierre Reverdy (1889-1960) nunca reunió en libro sus escritos de madurez sobre el arte y la poesía, así como tampoco sus primeros ensayos y artículos. En consecuencia, este volumen —que agrupa textos suyos en prosa por primera vez en castellano— es una selección basada en dos compilaciones que preparó Etienne-Alain Hubert, bajo la supervisión y autorización del llamado "Comité Reverdy", y que se publicaron bajo el sello de Flammarion (París) en 1974 y 1975, respectivamente: *Cette émotion appelée poésie: Écrits sur la poésie (1932-1960)* y *Nord-Sud, Self Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*.

Al hacer tal selección, no se intentó establecer un plan sistemático u orgánico, sino más bien cierto orden cronológico, visible en las breves notas al calce con que se indica, en su primera página, la procedencia de cada escrito y la fecha de su publicación original. Por ese motivo hemos ubicado en primer término los más notables artículos aparecidos en *Nord-Sud*, revista dirigida por el gran poeta francés en 1917 y 1918, así como algunos otros de esa misma época.

A través de estas reflexiones iniciales, aplicadas en lo esencial a esclarecer el cubismo o el vasto horizonte de su propia producción, y no obstante la pasión polémica que suele animarlas, maduraron y se enriquecie-

ron tanto los elementos como los medios expresivos de una estética fundada sobre todo en la experiencia de la poesía. "Sobre el Cubismo", "La Imagen", "Sintaxis", "Self Defense" y "La estética y el espíritu" fueron traducidos por Guillermo Sucre; "Ensayo de estética literaria", "La Emoción" y "El Cubismo, poesía plástica", lo fueron por Néstor Leal.

A los textos de esa primera época se añadió luego —también traducidos por Leal— la mayoría de aquellos que Reverdy publicó de 1932 hasta su muerte. Más serena, quizá más sencilla, pero de lucidez no menos rigurosa, la meditación de estos años se refiere primordialmente a la *función poética* arraigada en lo profundo del hombre, al destino del poeta y de la obra, a las relaciones del poeta con el mundo exterior.

SOBRE EL CUBISMO

El movimiento pictórico que nació hace diez años y fue bautizado con el nombre de Cubismo, quizá no sea el que haya asombrado más al mundo ni el que, después de haber tenido más enemigos, ha cosechado mayor número de adeptos; pero incontestablemente es el esfuerzo artístico que a pesar de ser el más importante de nuestra época, le ha aportado mayor confusión.

Esta confusión, en la que al comienzo todos parecen haberse complacido, ya ha durado bastante.

Los esfuerzos que cada artista intenta por su lado para acabar con ella, lo demuestran.

Por todas partes se percibe ya la necesidad de ponerse de acuerdo y de comprenderse mejor. Hablo de los artistas, pues no es sólo en el público, sino en los propios artistas donde existió el equívoco desde el comienzo y donde desafortunadamente persiste todavía.

No se trata tan sólo de divergencias de gustos que siempre han existido entre ellos y que afortunadamente siempre existirán.

Pero sería tal vez deseable establecer y admitir algunos puntos esenciales a fin de constituir el fundamento de un arte al cual muchos adhieren por razones completamente distintas y aun opuestas.

Se trata sin embargo de un arte que por su persistencia y desarrollo ha probado ya su razón y derecho de existir.

Es cierto que la opinión de uno solo no podría hacer concordar a todo el mundo; pero no sería vano intentar algunos esclarecimientos de orden general, algunas precisiones de orden particular útiles en todo caso para lograr un definitivo deslinde.

Los esfuerzos serios de algunos sólo podrían salir ganando si no se les confunde con las extravagancias más o menos justificadas, más o menos honestas (artísticamente) de pintores que sin haber aportado nada al movimiento, no se sienten atraídos sino por el modernismo exagerado cuando no por otras razones menos confesables.

Algunos han pretendido superar el cubismo, que es el arte en evolución de nuestra época, y para liberarse de él han dado marcha atrás.

Han creído solucionar un problema arduo obviando la dificultad: regresando al arte imitativo y escogiendo para representar sólo los objetos más modernos.

Por los títulos con que se veían obligados a completar sus obras, salían del dominio plástico para entrar en un simbolismo literario cuya fantasía, en el dominio de la pintura, carece absolutamente de valor.

De igual modo, si es difícil encontrar medios nuevos en un arte, lo meritorio es encontrar los que sean apropiados a ese arte y no a otro.

Es decir, que los medios literarios aplicados a la pintura (y viceversa) no pueden sino dar una apariencia de novedad fácil y peligrosa.

El cubismo es un arte eminentemente plástico; pero un arte creador y no reproductivo o interpretativo.

Ahora bien, ¿qué podemos crear en pintura sino el cuadro, y lograr esta creación con la sola ayuda de medios nuevos apropiados? Los primeros pintores cubistas encontraron medios propios, de los cuales no se preocuparon quienes siguieron sus huellas. Estos tomaron la apariencia de las obras ya producidas y *la manera de*, con la pretensión de iniciar por sí mismos un arte nuevo. Ya es hora de percatarse de ello, pues se correría el riesgo de convertir este arte profundo, del que sólo se ha visto el aspecto su-

perficial, en un arte superficial. Con esta manera deplorable de juzgar sólo se ha visto incoherencia allí donde no hubo sino búsqueda de disciplina desde el comienzo. Hoy, para algunos escasos elegidos, la disciplina está establecida, como nunca se ha pensado en un arte frío, matemático antiplástico, puramente cerebral, las obras que nos dan dirigen directamente al ojo y a los sentidos de los aficionados de la pintura.

Pero para apreciar esta pintura se requiere primero comprender por qué su aspecto es tan diferente del aspecto al que estaba acostumbrado nuestro ojo.

El fin es diferente; los medios deben serlo también e igualmente el resultado: dar placer al público —lo que será consecuencia del resultado— no es más que un asunto de educación de su parte.

Desde la creación de la perspectiva como medio pictórico no se había hallado en el Arte nada tan importante.

Nuestra época es el tiempo en que se ha hallado el equivalente de ese medio maravilloso.

Como la perspectiva es un medio de representar los objetos según su apariencia visual, hay en el cubismo medios de construir el cuadro no tomando en cuenta los objetos sino como elemento y no desde el punto de vista anecdótico.

Se hace necesario entonces precisar la diferencia que existe entre el objeto y el tema; éste es el resultado de los medios de creación que uno ha adquirido: es el cuadro mismo.

Puesto que ya los objetos no entran sino como elemento, se comprenderá que no se trata de dar de ellos el aspecto sino de despejar, para ponerlo al servicio del cuadro, lo que es eterno y constante (por ejemplo, la forma redonda de un vaso, etc.), y de excluir lo demás.

La explicación de la deformación de los objetos, que nunca ha tenido el público, reside en esto. Es una consecuencia y no podría ser admitida como fantasía arbitraria del pintor. De otro modo no saldríamos de las deformaciones caricaturescas que se escudan tras esta expresión ya tan anticuada para nosotros: "la manera de ver".

Después de lo anterior se comprenderá que no admitiríamos que un pintor cubista ejecute un retrato. No hay que confundir. Lo que se trata de crear es una obra, un cuadro dentro del género, y no una cabeza o un objeto construido según leyes nuevas que no justificarían suficientemente la apariencia que finalmente toman.

Es esta creación, de la que hablaré también más tarde con respecto a la poesía, lo que marcará a nuestra época. Estamos en una época de creación artística en que ya no se cuentan historias de manera más o menos agradable, sino que se crean obras que, al distanciarse de la vida, vuelven a ésta porque tienen una existencia propia, más allá de que evoquen o reproduzcan cosas de la vida. De ahí que el Arte de hoy sea un arte de gran realidad. Pero hay que entender realidad artística y no realismo, que es el género más opuesto a lo que decimos.

Es, pues, tan legítimo decir que el cubismo es la pintura misma como decir que la poesía de hoy es la poesía misma. Y después de esto, ¿qué importan los objetos de que se sirven, qué importa su novedad si uno se sirve de ellos con medios que no nacieron con o por esos objetos? Sólo de allí, de esta apropiación total de los medios nace el estilo que caracteriza a una época.

En el dominio del arte nunca son las creaciones de otro orden lo que ha servido de jalón y cuando hablamos de época hay que entender época artística —porque yo no soy conductor de automóvil.

ENSAYO DE ESTETICA LITERARIA *

> La belleza, *obra del Arte*, es más noble que la de la naturaleza.
>
> HEGEL, *Estética*.

> El Arte es anterior a la Estética. — La Estética debe ser una explicación y no una teoría del Arte.
>
> REMY DE GOURMONT.

EMPEZAR una novela, como Balzac empezaba las suyas, colocando los personajes y ubicando los lugares; detenerse después del primer capítulo, o del segundo, y presentar ese fragmento como si fuera un cuento o una novela corta, no es tener una estética —es, al contrario, carecer de ella y, además, carecer de aliento.

No podríamos suplir esa carencia alambicando frases bajo el pretexto de *estilizar*. Es que no podemos servirnos de los mismos medios para equilibrar obras de distinta naturaleza.

Es necesario, pues, zafar nuestros medios de las obras que, ya creadas, fueron para nosotros fructuosas experiencias. Numerosas tentativas, a la larga, nos permiten conocer aquellos de que podemos disponer. Luego interviene el juicio para advertirnos que seguimos estando en la misma vía o que ya no lo estamos —no siempre juzgamos bien durante la producción, sino después. Para impedir que el azar (bajo pretexto de inspiración) disperse las cualidades esenciales, conviene que intervenga un control cuando su intervención no arriesgue ya aportar a la obra una detestable frialdad.

Podemos querer alcanzar un arte que no pretenda imitar la vida o interpretarla. Así como hubo un arte que, tomando elementos de realidad de la vida, pretendía dar la apariencia más o menos completa de esa realidad, así puede haber otro que, habiendo concebido nuevos medios, no quiera tomar

---

* *Nord-Sud*, Nº 4-5, junio-julio, 1917.

de la vida sino algunos elementos de realidad necesarios a la obra de arte, ni pretenda que ésta pueda imitar a la vida. Crear la obra de arte que tenga su vida independiente, su realidad, y que sea su propio fin, nos parece más noble que cualquier interpretación fantasista de la vida real, apenas menos servil que la imitación fiel, a la que, por lo demás, nunca llegaron quienes la buscaron, tan sólo porque sería imposible identificar, sin perderlo, el arte con la vida.

Ciertos *simbolistas* hicieron un serio esfuerzo por llegar a realizaciones de esta índole. Fueron los primeros y no llegaron a ellas sino de un modo imperfecto, pues nunca exteriorizaron sino un sentimiento momentáneo y nosotros queremos, con el conocimiento de todos los sentimientos, como elementos, *crear* una emoción nueva y puramente poética. Sin embargo, abrieron una nueva era de la que fueron los pintores, curiosamente, los primeros en aprovecharse. Sabemos ahora lo que de allí salió.

La literatura, y sobre todo la poesía, sin cortar el hilo completamente, no parecían querer continuar la obra que los simbolistas habían dejado inconclusa. Pero eso no estuvo mal. Pues en lugar de tener los defectos que empeñaron el lustre de nuestros predecesores, estamos libres de ellos y convertimos en punto de partida para una nueva estética aquello hacia lo cual algunos de ellos tendieron en vano. Ella se abre paso, en elementos ya numerosos, a través de obras producidas que comienzan a no deber ya nada sino a medios nuevamente establecidos.

Y para crear, por ejemplo, un cuento que sea ante todo una obra especial de este nombre, como un poema debe ser ante todo un *poema*, es decir, una obra creada con medios que suscitan la emoción, hay que hallar los medios propios de este género y hacer que contribuyan a ese resultado. Afirmemos aquí que escribir no es forzosamente *relatar*. Esto se nos puede conceder, por cuanto admitimos que se haya podido, con razón, sustituir la pluma por la palabra para referirnos una anécdota o varias puestas escénicas juntas. ¿Pero qué es lo que allí nos interesa? La anécdota, el suceso común. Poco importa que éste sea imaginario o real, ya que,

a menos de caer en lo maravilloso, que es un género aparte, nos mantendremos en el dominio de los acontecimientos posibles. Se nos describe un hecho, perdido en el tiempo, y que se quiere hacer revivir. Eso es confundir la descripción de un hecho real con la realidad. Es querer poner arte alrededor de una realidad y es, también, subordinar el arte a esa realidad. Es colocarlo en una situación de inferioridad. Un acontecimiento que sobrevino en la vida tenía, indudablemente, en el momento de ocurrir, una intensidad inaccesible al arte. En quienes lo vivieron, el recuerdo es incluso, por lo general, más violento que la mera evocación de que se encarga la literatura. No hay, pues, sino un hecho hábilmente imaginado que, haciéndonos olvidar la vida en que estamos, puede darnos por un momento la *ilusión* de un fragmento de vida *irreal* intensa, aunque no equiparable con la vida que se quiso imitar. Y para alcanzar, lo cual es raro, ese resultado, los escritores tienen la obligación de acumular hechos importantes excluyendo otros considerados inútiles. Estamos, pues, lejos de la vida y, al mismo tiempo, del arte, cuyo fin no consiste en conmover de esa manera. Nos excedemos al imitar, escogemos al evocar y la imaginación del lector debe hacer lo demás. Un arte de *realidad* no debe necesitar esa imaginación extraña y la obra creada debe imponerse tal como es.

Podemos opinar que tal subordinación del arte a la realidad sea indigna del arte. En todo caso, no lo favorece. Podemos admitir que el arte necesite zafarse de la vida para representar en ella un noble papel y ser absolutamente independiente para volver a ella, pero en su puesto y sin deberle más que todas las otras cosas que la conforman. Porque es evidente que el arte comprendido como hasta ahora se quería que fuese comprendido, era sólo una disminución de la realidad, un parásito de la realidad, ya que sólo servía para imitarla o interpretarla. Daba una ilusión de ella que la educación y la confusión verbal terminaron haciendo llamar realidad. Así se llegó a confundir *realidad de la vida* y *realidad artística,* e insensiblemente se llegó al realismo, que pierde completamente esta última realidad y es sólo una

mayor servidumbre del arte. Pues *imitar* lo mejor posible es, en verdad, *crear* lo menos posible.

Debemos preferir un arte que le exija a la vida, únicamente, los elementos de realidad que le son necesarios, y que, con la ayuda de esos elementos y de nuevos medios puramente artísticos, llegue, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte por sí misma. Tal obra deberá tener su propia realidad, su utilidad artística, su vida independiente, y no evocará nada distinto a ella misma. ¿A cuál otro objeto distinto a una obra de arte se le exige, en efecto, parecerse a otra cosa distinta a sí mismo?

Ahora bien, reproducción, imitación, interpretación no son sino los matices de un mismo ideal: la evocación.

Para crear, lo cual no es imaginar, no se parte de un hecho sino de la idea que tenemos de la posesión de sus medios. Debemos saber cuáles elementos hay que emplear para escribir un cuento o un poema, y con la ayuda de cuáles medios literarios —cuál estructura queremos darle—, cuál sucesión lógica nueva (pues para una obra de arte es inútil querer una serie lógica idéntica a la de la conversación —bien pueden concedérnoslo aquellos que para escribir emplean otra forma que para hablar, siendo la forma tan sólo un elemento literario y no pudiendo ser el único).

Partimos de un campo general del que extraemos los materiales para la obra, que una vez terminada constituye el tema y forma un todo que no debe nada sino al arte y constituye su coronación.

No es ya pues, en su conjunto, una obra que nos haga decir: "Eso es así, exclamación que sólo indica el asombro delante de una imitación perfecta, sino que apela a aquellas facultades nuestras capaces de juzgarla y sólo a ellas.

Si la obra produce entonces una emoción, es una emoción puramente artística y no del mismo orden que aquella que nos agita cuando en la calle ocurre un violento accidente bajo nuestros ojos.

Tal emoción dependerá directamente del grado de elevación de los medios y elementos empleados y de la precisión de su empleo.

En lo más alto del pecho hay un sitio de difícil acceso, el único sensible a los esfuerzos que buscan tal emoción. Para nosotros, es el único al que sea interesante llegar.

LA EMOCION *

En las novelas de aventuras, policiales, de capa y espada, etc. —que ya sólo llamamos folletines, aun cuando nunca hayan aparecido sino en volúmenes—, para mantener el interés del lector, sólo se trata de simular la acción y hacer que transcurra la mayor cantidad posible de anécdotas, situaciones, episodios tan dramáticos y angustiosos como sea posible.

Lamentablemente, son raros los novelistas que logran dar equilibrio a esta acumulación de hechos por sí mismos. En número excesivo, muchos se ven obligados a mantener la acción por medio de digresiones filosóficas y descripciones que dañan considerablemente las obras de esta clase y desplazan su objetivo.

Pero, aun exentas de lo que denominamos pesadez y correctamente escritas, tales novelas son obras literarias en las que el arte pasa a un plano tan distante que a veces desaparece totalmente —siempre incluso, si se quiere adoptar nuestro sentido de la palabra Arte, es decir, creación. No es, en efecto, sino una narración más o menos larga, más o menos interesante, documentada, exacta, o bien imaginada. En todo caso, es el triunfo de la anécdota, pues sólo de su elección debe nacer la emoción o el interés.

Cualquiera de estas novelas podría constituir el objeto de una historia relatada en voz alta *y lo propio de una obra*

---

* *Nord-Sud*, Nº 8, octubre, 1917.

de arte literario es no poder ser concebida y realizada de un modo distinto al escrito.

* * *

A MAYOR altura colocamos una categoría de novelistas en quienes la preocupación artística fue mucho más grande. Entre ellos tomaremos como ejemplo a los naturalistas por ser, en verdad, aquellos en quienes todo el mundo puede pensar con más precisión —quizá porque conservaron, a pesar de todo, la mayor pureza.

No se puede negar que utilizaron medios literarios respetables y elementos nuevos en su época. Talento no les faltó.

También se puede decir que tales medios no les permitieron suscitar una emoción *directamente,* sino poner en equilibrio anécdotas cuya sola naturaleza debía suscitar la emoción —consistiendo todo el arte en darle coherencia a una anécdota, en saberla *relatar.*

Escogían la anécdota sencilla, banal, vulgar, prohibiéndose toda invención (no digo imaginación), toda exaltación de la realidad —no sólo por oposición, digamos, a los narradores folletinescos, sino también a toda la escuela romántica.

(Sin embargo, no fueron los primeros en contentarse con relatar hechos sencillos y sin importancia extraordinaria. Los siglos precedentes ofrecieron una numerosa literatura en la que sólo importaba el modo de relatar o contar).

Así pues, los medios literarios, al lado del elemento anecdótico, adquirían ya más importancia.

Pero si de los medios literarios dependía que la anécdota fuera presentada de manera suficientemente intensa para emocionar, no es menos cierto que el sentimiento resultante de tal anécdota es el que hacía las veces de toda emoción.

Impresión penosa si el hecho relatado es penoso, agradable si el hecho relatado era de esos que *en la vida* nos producen placer, alegre si la historia era alegre.

A este respecto anotemos ese error común debido al cual se han considerado más *artísticos* los temas tristes, penosos,

melancólicos (en poesía), con exclusión de los alegres, cuando el caso es que el arte debe emocionar de un modo enteramente distinto al de estos medios, los cuales le son extraños, tanto unos como otros. Es liberándose de estos sentimientos como el arte se construye —mientras más libre de ellos sea, más alto y puro es.

* * *

POR GRADACION, era natural que llegáramos a una época en que los medios literarios serían al fin preponderantes —no actuando la anécdota ya sino como elemento cualitativo— y en que nos acercaríamos muchos más aún al ideal de creación, que debe ser: *hacer algo de nada.*

Tal creación es hoy, para nosotros, todo. Por nuestra naturaleza, estamos sujetos a la creación humana con el apoyo de elementos extraídos de la vida común y de nuestra propia vida.

Es preciso decir aquí la importancia que debe tener la calidad de tales elementos —porque de esa calidad proviene la de la obra —su estilo.

Los medios del espíritu nos dan el tacto necesario para elegir materiales a emplear con la exclusión de todos los demás.

Pues no podemos tomarlo todo y servirnos de todo bajo pena de crear, en vez de un arte puro, un arte bastardo.

No podemos escribirlo todo, emplear todas las palabras ni todos los giros sintácticos en una obra de creación, bajo pena de convertirla en un caos inadmisible.

Hay que preservarse de los elementos que distinguieron a las otras literaturas, pues cada una tuvo sus medios propios y no hay otro posible sin medios personales apropiados.

Y sólo la experiencia que desarrolla el tacto nos permitirá elegir elementos apropiados a nuestros medios.

Por lo demás, podríamos decir que ese tacto es el talento mismo. Así se definiría el lugar que el talento ocupa en la creación.

Fatalmente, su ausencia debe comprometer la unidad y el estilo de la obra; es, pues, un sentido eminentemente precioso. Pero su papel, si bien indispensable, no es el único. —El espíritu, que es herramienta, se convierte en fuente a otro nivel —ofrece la oscura y abundante materia de la que, clarificada, una parte se condensará en las palabras que compondrán la obra. —Y la calidad de esas palabras es la primera condición de la existencia de la obra.

El fin de ésta es producir, por su perfección, la impresión artística. De allí la importancia de que ninguna incongruencia llegue a destruir su unidad. Ningún acceso de lirismo podría entonces restablecer el equilibrio, y es de este equilibrio que debe surgir la impresión de belleza. Contacto directo entre la obra y el lector.

* * *

ALGUIEN distinto a mí definió la sensación experimentada ante una obra de esta índole: el misterio de la creación. Basta de explicaciones a quienes, sin comprender, no saben muy bien quizá lo que piden comprender.

¿Quién querría tratar de explicar que tales palabras escogidas por el espíritu y colocadas junto a tales otras forman un poema que lo transporta o simplemente le gusta —y asimismo con todos los demás elementos?

Si lo único digno de comprender fuera el discurso —moral, triste o alegre—, no hay un solo verdadero poeta que haya aspirado nunca a ser querido por tales cualidades.

¿Quién halló alguna vez a la mariposa si no linda o bella?

¿Y quién, habiendo observado la asombrosa simetría de los diseños y colores que decoran las alas de algunas entre ellas, pudo comprender antes de admirar?

Y, en este orden de ideas, ¿quién habría podido llevar la explicación más allá de esta comprobación: la simetría es una perfección que encanta al espíritu?

Así, toda obra creada debe, una vez hecha, contener alguna sorpresa para su propio autor y descubrirle nuevos

medios. El conjunto de tales medios adquiridos constituye su estética, sin la cual no hay unidad posible en la obra total de un autor.

Y no se debe confundir la personalidad *sentimental* de un artista con aquella que resulta de los medios *personales* adquiridos y empleados.

La primera participa de la vida del artista y es extraña al arte —la segunda se confunde con el arte mismo —es su principal factor.

Algunos querrán sin duda exigirle al espíritu algo distinto a la belleza pura, y es por no haber podido comprender que el espíritu puede, al menos, tratar de elevarse hasta ese nivel y que la más alta emoción que se haya podido alcanzar nunca en arte es el misterio resultante de una obra cuyo lector se emociona sin explicarse cómo fue compuesta.

LA IMAGEN *

La imagen es una creación pura del espíritu.

No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes.

Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética.

No podemos aproximar con utilidad dos realidades que no guarden ninguna relación entre sí. No habría en ello creación de imagen.

Dos realidades contrarias no se acercan, sino que se oponen.

Rara vez se puede obtener una fuerza de tal oposición.

Una imagen no es fuerte porque sea *brutal* o *fantástica*, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa.

El resultado obtenido controla de inmediato la justeza de la asociación.

La Analogía es un medio de creación. Se trata de una *semejanza de relaciones*, y de la naturaleza de esas relaciones depende la fuerza o la debilidad de la imagen creada.

Lo grande no es la imagen sino la emoción que ella provocó; si esta última es grande, la imagen será estimada en la misma medida.

---

* *Nord-Sud*, Nº 13, marzo, 1918.

La emoción así provocada es poéticamente pura, puesto que nace al margen de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación.

Hay la sorpresa y la alegría de encontrarse ante una cosa nueva.

No es posible crear imágenes comparando (siempre débilmente) dos realidades desproporcionadas.

Es posible crear, al contrario, una imagen fuerte, nueva para el espíritu, aproximando sin comparación dos realidades distantes cuyas relaciones *sólo el espíritu* ha captado.

El espíritu debe captar y gustar sin mezcla alguna una imagen creada.

* * *

La creación de la imagen, por tanto, es un poderoso medio poético y no hay por qué asombrarse del gran papel que desempeña en una *poesía de creación*.

Para ser pura, esta poesía requiere que todos los medios participen en la creación de una *realidad poética*.

No es posible, en tal sentido, hacer intervenir medios de observación directa que sólo sirven para destruir el conjunto, desentonando. Esos medios tienen otro origen y otro fin.

Medios de estética diferente no pueden participar en una misma obra.

Sólo la pureza de los medios ordena la pureza de las obras.

De ello se deriva la pureza de la estética.

SINTAXIS*

No se trabaja con la literatura ya hecha; hay que crear algo nuevo en la literatura.

Aquellos para quienes la literatura no es sino el arte de imitar a los demás y sólo ven en ello la obligación de desarrollar sus propias cualidades de habilidad, nos reprochan sobre todo carecer de sintaxis.

Habiendo tomado un modelo, del cual se han apoderado bien, se sorprenden de encontrarse con un hecho nuevo que no tiene modelo pero que tal vez llegará a serlo. Si esto ocurre, ya habrá más tarde los que igualmente defenderán el hecho cumplido contra otro nuevo.

Si la sintaxis es el arte de disponer de las palabras, de acuerdo a su valor y su función, para hacer frases manteniendo nuestra propia lógica, diríamos que así como no se imita la sintaxis de alguien, tampoco se imita su arte — a condición de entenderse sobre la significación de este último vocablo y de no querer hacerlo sinónimo de imitación. Hoy en día parece que, para los críticos habituales, sintaxis debe suponer inevitablemente *complicación* y *alambicamiento*. Todo depende entonces de los modelos que se adopten. Nosotros abogamos por quienes nos han dado un ejemplo de simplicidad.

Para un arte nuevo era previsible una sintaxis nueva, que fatalmente vendría a poner en el nuevo orden las palabras de las que debíamos servirnos. Las palabras mismas debían ser diferentes. Lo son en algunos casos, pero los

* *Nord-Sud*, Nº 14, abril, 1918.

viejos inveterados de la última estación les importa un bledo. Todo lo cual es normal. Pero si no se quiere comprender que una disposición tipográfica nueva sea paralela a una sintaxis diferente y que esta sintaxis esté en relación con la obra nueva, que sigan apegados a la muy digna incomprensión.

Pero que no se nos hable de sintaxis como un molde inimitable, según el cual cada uno debería escribir y expresarse en todo momento. La sintaxis es un medio de creación literaria. Es una disposición de palabras y una disposición tipográfica adecuada es legítima.

Hay que rendir homenaje a los que no acusan sino a sí mismos de no gustar de las cosas nuevas que no comprenden. Los que, gracias a su pretensión y a su insensibilidad, se contentan con querer reducirlo todo a sus viejos anhelos, son detestables.

Todo el mundo no puede andar al mismo paso.

* No por negligencia o por desdén dejamos de lado la obra, aunque importante, de ciertos autores, sino porque la ignoramos o porque no participa del mismo espíritu que nos anima o nos preocupa.

* No llamamos espíritu la inteligencia que carece de sensibilidad ni la sensibilidad que careciera de inteligencia.

* Es el espíritu el que proporciona los medios. Los medios diferencian las obras. El espíritu hace la época.

* ¿Cómo podría afirmarse que una época ha salido de obras que no encierran ningún espíritu?

* Hablar de la influencia de Mallarmé y de Rimbaud es decir que ellos aportaron un espíritu nuevo. Los autores de hoy que ejercen alguna influencia son los que aportan un nuevo espíritu.

* Los artistas de gran personalidad que suceden al espíritu de una época, aportan otro.

* Los grandes adaptadores toman en las obras de diferentes épocas lo que está ligado a un mismo espíritu.

* La inteligencia conoce las realidades, la sensibilidad se emociona ante ellas; el espíritu las asimila y las admite. No hay *realidad artística* sin espíritu.

* No confundir espíritu libre y palabras en libertad.

* Ciertos artistas crean obras *despojadas;* obras que son el resultado de un trabajo austero, del temple de un espíritu severo, de muchos sacrificios y de restricciones. Otros artistas despojan esas obras y entonces queda poca cosa en la de ellos.

* No todos los soñadores son poetas, pero hay poetas que son soñadores. El sueño es estéril en quienes no son poetas.

* El sueño de un poeta es fecundo. Ocupa en él el lugar que lo que se llama pensamiento ocupa en otros. El sueño, pues, es una forma especial del pensamiento. El pensamiento es el espíritu que penetra; el sueño, el espíritu que se deja penetrar. Quizá sea bueno que el espíritu del poeta se deje penetrar antes que penetrar.

* Ocurre que las primeras manifestaciones del espíritu tienen lugar mucho antes de la hora de su florecimiento.

* En ciertas obras de un cierto espíritu otros artistas se inician en la creación de obras de un espíritu diferente.

* Es lógico que los jóvenes poetas que aparecen participen del espíritu más nuevo de su época. Quizá no sea menos lógico que poetas menos jóvenes, que ya han participado de otro espíritu, se amolden al que ven formarse ante sus ojos creyendo que así serán también jóvenes.

* Cuando se es un alumno que toma lecciones es vano afectar el aire de un maestro que las da.

* Es en el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal cuando adquieren en el espíritu un valor poético. Es en ese momento cuando libremente se las puede situar en la realidad poética.

* Se crea gracias a los medios; se imita gracias a los procedimientos. Estos son la decadencia y la deformación de aquéllos.

* Los procedimientos hacen la manera.

* En arte hay los que crean su religión y los que se adaptan a esta religión. Los buenos y los malos fieles.

* Para quienes lo sirven, el arte es un fin; para quienes se sirven de él, no es más que un instrumento.

* Conocer su arte y ser erudito son dos maneras de *saber*, que es bueno distinguir. La erudición consiste sobre todo en conocer el arte de los otros.

* Hay artistas que dan más de lo que toman; otros que toman más de lo que dan. En arte lo que cuenta sobre todo es lo que se aporta.

* Un poeta pierde mucho tiempo en conocer demasiadas cosas que se aprenden; sería mejor que las adivine o las invente. Que las cree para su propio uso. Así su concepción seguirá siendo, sin afectación, original.

* Los que en el arte no ven más que una imitación consideran fácil toda obra hecha.

* La lógica de una obra de arte es su estructura. Desde el momento en que este conjunto se equilibra y mantiene, es porque es lógico.

* Asistimos en nuestra época a una transformación fundamental del arte. En lugar de un cambio de sentimiento se trata de una nueva estructura de donde resulta una finalidad completamente nueva. Es una concepción nueva en la forma y en el fondo. Quienes no tienen esta concepción e intentan producir según las leyes de este arte y de sus apariencias, lo hacen en vano.

* Quien está contra todo el mundo, tiene interés en que todo el mundo esté contra él. Pero un artista que choca profundamente a una parcialidad, entusiasma también profundamente a otra.

* Estamos más habituados a la vida que al arte y de ahí el éxito de las obras que producen una apariencia de

vida. Presentar una obra que se eleve por encima de esta apariencia, es exigir un cambio radical de hábitos.

* Un libro es a veces un espejo en donde uno se reencuentra desfigurado —el libro de otro.

* Una ventana integrada en una fachada y el hueco de un muro degradado, difieren; sobre todo que no sea asunto de elipsis.

* Hay una relación justa entre elementos libres, pero la armonía no es más que embellecimiento.

* En arte el primer cuidado de un hijo es el de renegar de su padre.

* ¿Qué es una obra de arte de la cual se pueden eliminar la idea o la anécdota que, aisladas, no son nada, y de la cual no queda nada después de esta sustracción?

* Hablo de un arte no descriptivo y no de un arte descriptivo con menos palabras.

* Hay peligro en imitarse a sí mismo.

* El público se siente a veces atraído hacia una escuela por sus peores y más vulgares representantes. Luego le es más fácil reconocer los buenos.

* Obtener resultados diferentes con los mismos elementos o resultados semejantes con elementos diferentes.

* El arte es un constante sacrificio; de lo que se ama más es de lo que uno se separa con más provecho.

* El artista observa en sus propias obras su personalidad, sus tendencias, los medios que se revelan. Ordena y desarrolla lo mejor en provecho de la necesidad de creación que lo impulsa. Su finalidad es siempre una obra nueva. Cuando se trata de obras que no son una repetición de cosas ya conocidas, chocan y tienen necesidad primero de conmover ciertos espíritus y que después un número más amplio se habitúe a ellas antes de ser admitidas.

* Pero el artista no tiende hacia lo bello que, ya definido, no existe; obtiene un resultado que únicamente el hábito y la educación proclamarían bello.

* Lo bello no sale de las manos del artista, pero lo que sale de las manos del artista *se vuelve* bello.

* El tiempo en que dura el interés de una obra quizá esté en razón directa con lo inexplicable que ella encierra. Inexplicable no quiere decir incomprensible.

* Se sabe aproximativamente por qué una obra es mala. Pero mucho menos por qué es buena.

* El talento no es la facilidad. Existe la originalidad o vulgaridad bien acicalada.

* Los primeros son a menudo los últimos. La mediocridad reconoce siempre a los suyos.

* No creo que el genio sea una larga paciencia... Pero hay que tener mucha paciencia incluso cuando se tiene genio.

* Para el pintor hay un retroceso de distancia; para el escritor, sólo un retroceso en el tiempo.

* Un artista está libre de deudas con sus iniciadores cuando a su vez él aporta algo nuevo en el dominio; cuando su obra ha servido a otros artistas está más que solvente —más bien se le debe.

* Sucede a veces que una obra gusta *a causa* de su intención; es raro que guste *a pesar* de su intención.

* Cuando se conoce al hombre se juzga la obra, cuando se conoce la obra se juzga al hombre. Imaginar, si uno es bueno, lo que será el otro.

* Es raro que un crítico importante descubra valientemente a un talento desconocido; es frecuente que un crítico sin importancia se encarnice en hablar de gentes conocidas.

En uno y otro caso, no se trata más que de arrojar luz; sólo la luz, en los dos casos, no viene del mismo lado.

* La crítica de una obra incide sobre las ideas o los sentimientos que se han expresado en ella más que sobre su estructura, su forma, el arte personal del autor; nunca sobre los medios propios de ese autor.

* La única idea interesante en arte es la idea, puramente estética, que sostiene el conjunto de la obra.

* Lo que el público no quiere comprender es que se le quiera mostrar otra cosa que la que busca.

* Un artista que tiene conciencia no se equivoca nunca, si bien puede fallar. El crítico, en cambio, puede equivocarse aun con toda su conciencia —éste es un oficio más delicado que el arte mismo. Pero hay que comprender lo que participa de esta conciencia en una obra original y en la crítica que se hace de ella.

* ¿Se culpa al libro o al profesor cuando el alumno no comprende? ¿Por qué el público no ha de tener nunca la culpa por no comprender?

* Se admite la importancia de un autor proclamándola públicamente o saqueándola. Las dos cosas se dan rara vez conjuntamente.

* Queremos de tal modo comprender que ya no sabemos amar.

* Algunos autores piensan hacer hablar de ellos antes de haber trabajado; luego no trabajan sino para hacer hablar de ellos.

* Fuera de las apreciaciones sentimentales, lo que resulta de importancia indudable en un autor es lo que aporta de personal y que los demás aprovechan. ¿Qué decir de un crítico que no hace distinciones; sobre todo qué decir de un crítico que no distingue, pero que da preferencia al que se

ha aprovechado sobre aquél del cual se ha obtenido provecho?

* Uno de los crímenes de la crítica es la de tratar de la misma manera durante mucho tiempo al innovador y al farsante, al iniciador y al seguidor.

* Una de sus ridiculeces es la de tratar luego al innovador que se ha impuesto a pesar de ella como si ella hubiese contribuido a su gloria y valerse de éste contra los recién venidos.

* Una obra puede conmover, en su conjunto, a una sensibilidad hecha para admitirla en bloque; para otros, ciertos detalles más accesibles conducen poco a poco a admirar al conjunto.

* A pesar de los elementos dudosos que arrastra siempre un movimiento artístico en su corriente, el número de adeptos que hace es signo de fuerza.

* Cómo tal poeta crea sus imágenes, por medio de cuál asociación aproxima elementos lejanos y diversos, las relaciones de tales elementos entre sí, los medios de expresión propios a ese poeta, por cuáles razones (vocabulario, sintaxis) obtiene tal resultado particular: esto es lo que el criterio puede enseñarle al público.

* El artista ofrece un resultado al público y éste, que no pregunta nunca al cerrajero cómo hizo su cerradura, quiere saber por dónde el artista ha pasado para obtener tal resultado; le gustan las obras que le dan la ilusión de seguir tras el artista el mismo camino que conduce al resultado.

* El aficionado quisiera poder hacer el trabajo del crítico y el crítico se preocupa muy poco por hacer el suyo.

* ¿De qué se trata en esta obra? Unicamente de la obra; todo fue hecho para la obra.

* El crítico rara vez se eleva por encima del público; es todavía más raro que se iguale al artista.

* El crítico que no sea a la vez, aunque ligeramente, un esteta, desempeña un papel peligroso para el público y para el artista.

* El crítico se sitúa ante la obra como el público; describe sus resultados, no esclarece los medios para criticarlos. Se ocupa de los sentimientos, no del arte.

* Los resultados nuevos en arte impresionan más y son más fecundos que los sentimientos o las ideas por fuertes que éstos sean.

* Crítica y publicidad son dos palabras que de ahora en adelante se confunden. El artista no pide más que eso, el crítico no es capaz sino de eso.

* Un artículo pagado por la camaradería o la amistad no es menos un artículo pagado; un artículo requerido a título de tal no es menos un artículo de publicidad.

* Hacerse conocer: en ello reside todo. Poco importan los medios y las apariencias. ¿Cómo explicarse de otro modo esa desviación del espíritu que lleva a ciertas gentes a estropear, so pretexto de escribir, una lengua que no es la suya?

* Hay quienes caminan por la tierra con sus pies —esa es su verdadera talla.

* Hay quienes caminan apoyando las manos en las espaldas de los otros. Esa es la talla de los otros.

* No me digas a quién asedias, yo sé quién eres.

* La realidad no motiva la obra de arte. Se parte de la vida para alcanzar otra realidad.

* Observo, durante algún tiempo, a dos mercaderes en el mismo lugar. Uno de ellos espera dignamente que los paseantes se detengan en su tienda y compren. Su mercancía es buena. El otro se agita y hace mucho ruido, detiene al paseante, lo fuerza —no vende más que baratijas.

* Es hermoso ver defenderse a quien se ofende. Pero si alguien que ofende a los otros siente además la necesidad de defenderse, es ya una provocación.

* Hay gentes que pasan su vida engañándose no con lo que tienen que hacer sino con el lugar que deben ocupar.

* No hay quizá ejemplo de que la crítica haya discernido algo en su nacimiento; cuando lo proclama nuevo es porque ya ha sido degradado.

* Cuando un artista hace aquello para lo cual ha recibido sus dones, está siempre en su sitio.

* En ciertas obras híbridas lo que sigue siendo antiguo sirve para dar paso a lo que parece nuevo. Así las obras bastardas se imponen más fácilmente que las puras.

* ¿Cómo, venido de tan lejos y habiendo comenzado con tal retardo, ha llegado ya a pasar a los otros?

* Algunos calcan durante cierto tiempo las obras de los mejores artistas de un movimiento, que luego abandonan porque pese a todo han seguido siendo ajenos a su espíritu.

* El que no es tomado en serio quiere parecer más serio que los más serios de un medio serio.

* La imitación puede ser el resultado de la vibración de una sensibilidad al contacto con otra más fuerte o similar. Pero el plagio es un robo llevado a cabo fríamente y por ello va acompañado siempre de disimulo.

* Puesto que todos los grandes artistas han sido combatidos e injuriados, los pequeños que son maltratados se sienten grandes.

* Muchas camaraderías artísticas no son sino contratos de publicidad.

* El prefacio de un libro debería ser el aperitivo, pero muchos prefacios tienen más bien la cualidad de un digestivo.

* Muchos recién venidos simulan no tomar en cuenta a sus precursores y sus obras, olvidando que siempre es el brote de la fuente lo que impulsa la masa del río hacia el mar.

* Quien se mezcla con la multitud comparte con ella el espíritu y la manera de ver.

* La palabra *como* puede servir para acercar dos realidades y dejar en libertad al espíritu que comprueba ese acercamiento.

* Yo he preferido acercar todavía más directamente elementos diversos por sus simples relaciones y prescindir de todo intermediario para obtener la imagen.

* ¡Qué orgullo imperdonable el querer no deber nada sino al mérito propio!

* Las pasiones del poeta deben servir a su arte y no su arte a sus pasiones.

* Obra indivisible de la cual no se puede transportar la anécdota a un lado, las ideas a otro, dejando el arte en otra parte. Esté ante los ojos o ante la memoria, la obra no es más que la consecuencia y el desarrollo del germen vulgar que encerraba desde su comienzo.

* Es raro —pero tendría siempre que ser así— que el intermediario entre la vida y el artista sea el hombre. Es el hombre quien se coloca frente a la vida, luego el artista se sobrepone al hombre.

* La creación es un movimiento del interior al exterior y no del exterior a la fachada.

* En cada época hay algunos creadores originales, lo demás es ripio y este ripio constituye el todo por un instante.

* Con el tiempo la opinión sobre la nulidad de un autor se hace unánime y él desaparece. Lo que nunca ocurre

con sus excelencias, pues a medida que gana admiradores los pierde; nada en el arte fraterniza nunca.

* Si un autor sólo quiere exhibir sus dones, está libre de hacerlo: los temperamentos dotados abundan. Pero *el arte* exige una disciplina. No hay arte sin disciplina, no hay arte personal sin disciplina personal.

* La obra de arte moldea el gusto. El exotismo es un gusto forjado por la literatura. También existe el gusto literario por nombres de flores desconocidas, por nombres mitológicos, etc. (ficticio y palabras de oropel).

* El esfuerzo de Mallarmé fue enorme en la sintaxis y por ello sus imitadores imitan su sintaxis, esa precariedad. Su *intención* es más importante que su obra. Hoy el esfuerzo incide sobre la estructura y por ello los seguidores se apoderan de los medios estructurales sin tomar en cuenta que éstos conllevan la transformación de todo el resto. *Vocabulario, sintaxis, elección y limitación de elementos.*

Pero ¡cómo hacer comprender que se requiere cierta *sobriedad verbal* allí donde se pretende *mejorar* gracias preecisamente a una ebriedad verbal!

* ¿Con qué objeto desfigurar y deformar tanto para sólo desembocar al fin y al cabo en el maquillaje de algo viejo?

* Mientras otros practicaban disposiciones tipográficas cuyas formas plásticas introducían en la literatura un elemento extraño, suscitando además una dificultad de lectura deplorable, yo me creaba una disposición cuya razón de ser puramente literaria era la novedad de los ritmos, una indicación más clara para la lectura; en fin, una puntuación nueva, ya que la antigua había desaparecido poco a poco de mis poemas por inútil. Esta disposición respondía al mismo tiempo a la necesidad de llenar con el nuevo conjunto la página que chocaba al ojo desde que los poemas en versos libres habían logrado un cuadro asimétricamente compuesto. Esta disposición adoptada de inmediato por algunos poetas

que no comprendían sus fundamentos, los condujo a adaptar a esta forma una poesía que no tenía ningún nexo con ella. Se dio a menudo una poesía descriptiva a la cual se había mondado de prolijidades que *parecían estorbosas* para la buena causa.

Se puso entonces un cuidado tan especial y una tal rigidez en la disposición tipográfica que era de temer ver muy pronto a la literatura convertirse sólo en un prurito tipográfico.

El hongo crece demasiado rápido sobre el tronco. No forma parte del árbol.

Si se quiere llegar al arte hay que comenzar a veces por el hombre.

La cabeza del hombre atrae al piojo. Si este último escoge la cabeza es porque sin duda ve en ello una ventaja personal, muy personal. De ahí que, desde tiempos inmemoriales, no haya logrado la estima de estos hombres a quienes ama tanto.

El piojo se cree ciertamente digno del hombre. Le toca al hombre probar que el piojo no es digno de él. Pero cuando se rasca, su gesto parece a menudo una caricia.

(1919)

EL CUBISMO, POESIA PLASTICA *

No se es periodista por el hecho de leer un periódico todas las mañanas. Pero es llegar a serlo hablar una vez sobre los cubistas de un modo que no sea para combatirlos... Pasan unos pintores —descubrimos que se parecen a ciertos poetas. Olvidamos no obstante a qué hora trastornaron Rimbaud o Mallarmé la estética literaria. No hay que remontarse, sin embargo, muy lejos atrás, y en el momento en que Picasso exhibió sus primeras audacias, las obras de aquéllos, *su espíritu*, eran la preocupación de todos.

Empezaba a sentirse toda su profunda importancia. Es el momento en que se saca provecho sin imitar. Había sobre todo el caso de Rimbaud. Para un espíritu audaz, ávido de noble singularización, era tentador renovarlo en el dominio del arte plástico. Picasso se atrevió. Luego, al quedar afirmada la preponderancia del espíritu, la plástica recobró sus derechos. Pero la influencia de la poesía era formidable. Al punto de crear una nueva rama —la poesía plástica—, lo que se denominó cubismo.

No hay nada tan sencillo, familiar, como lo contrario de la verdad, y se llegó a descubrir esa enorme idea según la cual la poesía moderna derivaba de la pintura. La expresaron por escrito. Pero lo cierto es exactamente lo contrario y los poetas se mantienen en su propia tradición.

---

* *L'Art*, febrero, 1919.

Fueron los poetas quienes crearon primero un arte no descriptivo, los pintores crearon luego el no imitativo.

Despejar, para crear, los vínculos que las cosas tienen entre sí, para acercarlas, fue en todas las épocas lo propio de la poesía. Los pintores aplicaron tal medio a los objetos y, en vez de representarlos, utilizaron las relaciones que descubrían entre ellos. De donde resulta una reforma, en lugar de una imitación o interpretación. Es un arte de concepción: lo que siempre fue el arte poético. La reforma del objeto equivale a la creación poética de la frase no descriptiva. En literatura no podría, en efecto, ser cosa de imitación.

Y en ella misma no es dudosa la cuestión de prioridad.

Pero la confusión aumenta. Agrada. La neblina gusta. Sólo el viento puede combatirla y siempre vale la pena parecerse a algo tan sano como el viento. La poesía cubista no existe. ¿Cómo explicarlo? Es cierto que un vocablo afortunado ya no necesita significar nada. No hay razón para aceptar otro nombre distinto al suyo. Mientras más un vocablo designe una cosa precisa, menos cómodamente podemos aplicarlo a otra. A pesar de quienes lo empleen a tontas y a locas, no aceptamos su uso.

Picasso ha tenido buenos y malos discípulos. El epíteto cubista agrupa a una categoría de pintores cuyo temperamento obtuvo los medios de desarrollarse como consecuencia de sus notables audacias. Tales pintores son a la pintura en general lo que los poetas a la literatura. Eso es notable. Los demás partieron en diversos sentidos, y a veces muy lejos, para ir a gritar que lo habían inventado todo por sí mismos.

Según el punto de vista plástico. Cézanne es también un precursor. Pero gracias al mismo, se clarificó entre sus preocupaciones la de representar los objetos en volúmenes, algo de lo que nunca se habló seriamente. Tan sólo se trata de una figuración en el espacio sin la ayuda de la perspectiva; de la utilización de la materia sin la atmósfera que la envuelve y, en total, de una creación con el apoyo de objetos reformados y concebidos por el espíritu, de una obra que

es el resultado de una emoción en vez de ser su repetición; es por ello que las obras aportadas por esta nueva estética constituyen realidades en sí mismas. Por oposición a la obra de arte que imita la realidad, se trata, claro es, de realidad artística.

Sin embargo, hay que aceptar comprender. Un arte en que el espíritu desempeña un papel principal no es forzosamente cerebral. Todo depende de la naturaleza de este espíritu. Hemos podido ahogar a la pintura con la ayuda de fórmulas algebraicas o filosóficas y olvidar el resultado final: plástico.

Para ser pintor no hay que ser ante todo matemático ni filósofo. En el caso de la poesía ocurre igual.

Pero un pintor, un poeta pueden tener el espíritu un poco más educado que un paisajista o un coplero de Montmartre sin perjudicar en nada a la pintura o a la poesía.

Tener un espíritu es, por consiguiente, tener una estética. Sigo entendiendo por tal la que uno mismo se ha creado, pues para recomenzar lo que fue *hecho* basta con imitar un aspecto establecido. No nos preocupa la estética de un artista que imitamos sino los resultados de su estética. La facilidad de esta operación prohíbe seguir adelante. Y no crea nada nuevo sin estética nueva y personal.

No podemos erigir una obra de arte sobre una estética inventada por adelantado, la estética se forma y se afirma a medida que se efectúa la producción de las obras.

En la evolución de las obras de un pintor, comprobaremos pues, ciertamente, que alcanzaron más fuerza plástica, y en las obras de un poeta, que suscitan más emoción poética. Pues importa que no haya desviación y que cada uno siga siendo, al fin de cuentas, lo que más tiende a ser. Eso en nada impide aportar algo nuevo, al contrario. Nada es verdaderamente sino en su propio dominio. Hay en éste, incluso, un medio de control.

No hay que olvidar tampoco que la emoción creadora tiene por resultado la producción de una obra cuya finalidad es, a su vez, hacer nacer otra emoción. No deberíamos

tener la necesidad de decir que estas dos emociones son de diferente naturaleza.

Una estética vale lo que valen los medios que la componen.

Al emplear medios hasta aquí reservados exclusivamente al dominio poético, los pintores tal vez levantaron el suyo considerablemente.

En todo caso, crearon algo enteramente nuevo: la poesía plástica.

LA ESTETICA Y EL ESPIRITU *

Ya antes de la guerra existían seres demasiado apresurados, pero, en el curso general de las cosas, se podía comprobar aún cierta dulce y honesta lentitud.

La mayor parte de los artistas, sobre todo los poetas, esperaban pacientemente. Todos los frutos que colgaban de la rama de esos árboles no eran de primera. Había muchachos entre los veinticinco y los treinta años que no habían publicado nada todavía y que no se atrevían a tomar por asalto las revistas más jóvenes, más abiertas, más avanzadas.

Hoy es el tiempo mismo el que se apresura y el sol pasa demasiado rápido para dorar todos los frutos. El raudo viento los recoge. El tiempo normal es una especie de torbellino que se apodera de los hombres, las obras y los eleva a una cierta altura, los exhibe y los retoma, los pone a la sombra. El corcho sube y vuelve a bajar y en ese malstrom vertiginoso la ligereza y el virtuosismo mismos encuentran difícilmente una actualidad constante.

Las voces de ayer se han vuelto lejanas —hay que estar en todas partes y reiteradamente vivo o afrontar el olvido; y si se quiere hablar de lo que se hacía incluso hace un momento, ya hay que volver la cabeza.

* * *

* *L'Esprit nouveau*, Nº 6, marzo, 1921.

Y es en esta corriente precipitada, en este rápido río de pasiones y de ideas donde se orientan los movimientos artísticos y se construyen las estéticas.

Hablo de "las estéticas", pues si todo el mundo mira más o menos hacia el mismo lado, es con ojos diferentes e ideas a menudo contradictorias.

Todo el tema de mi artículo está en este hecho: una necesidad absoluta de ideas estéticas que tiene nuestra época y la dificultad que encuentran los espíritus para fijar esas ideas.

* * *

Para no tener que ir a buscar muy allá las fuentes de la poesía moderna —lo que nos llevaría muy lejos—, comenzaremos su estudio en ese período inmediatamente anterior a la guerra en el que los principales elementos del reagrupamiento actual se hallaban más o menos reunidos.

En ese momento, claro está, no se trataba para nada de estética; nadie pensaba en ello, sobre todo en poesía, donde la fantasía y la libertad más grandes eran las únicas reglas formuladas y admitidas.

Faltaba la base necesaria de toda estética —tampoco estaba presente el espíritu.

Por otra parte, la importancia considerable del movimiento pictórico aseguraba a las obras originadas en ese arte una atención universal. Las revistas literarias no interesaban sino en la medida en que se ocupaban de las artes plásticas —hablo, se entiende, de las revistas nuevas y no de las que subsistían desde épocas anteriores—, lo cual ha seguido siendo así por lo demás; de suerte que hoy los dos movimientos, el literario y el artístico, avanzan paralelamente y de acuerdo.

La pintura salía de ese período de tanteos que atraviesan todas las artes recién nacidas y ya presentaba obras.

Nada era todavía definitivo, pero todo estaba salvado y había en la creación de las obras un desenfado que les daba por fin un sabor que muchos hasta entonces se negaban a ver en ellas.

El cubismo, además, salía de Francia, pasaba al extranjero y como lo hizo la poesía moderna en 1917 a través de ciertos intermediarios extranjeros que vinieron a París, había de influenciar a todos los jóvenes pintores de otros países.

La poesía nueva en tal momento era más o menos ignorada fuera de Francia. Lo que se traducía en el extranjero era la producción clásica de los poetas jóvenes.

No faltaban, sin embargo, las obras originales, pero ya diremos por qué tenían poca importancia y por qué pudo ser distinto en un momento dado hasta el punto de que, por ejemplo, en la misma España un movimiento poético análogo al nuestro había nacido espontáneamente por infiltración de influencias desde 1917 o 1918.

* * *

Las obras de un artista y luego de varios están en el origen de todo movimiento, de toda escuela, cualquiera que sea más tarde su proyección.

Esta proyección escapa muy pronto por lo demás a la influencia inicial y se llega hasta perder completamente contacto con ella. Cada espíritu ha dado a la idea primitiva un vuelco y los primeros elementos ya no son reconocibles en los resultados últimos. No por ello deja de ser cierto que es a ese impulso primordial al que todo el movimiento debe su existencia. Ahora bien, ¿qué es lo que contribuye a extender de manera tan considerable dicho movimiento? No sólo las obras, no las ideas del comienzo, modestas y silenciosas. Son las teorías, las polémicas, los manifiestos.

El interés suscitado lo es sobre todo por la resonancia de las ideas, aun falsas, emitidas alrededor de las obras producidas.

Es cierto que si tal manifestación artística hoy conocida universalmente no hubiese tenido por material sino las obras producidas, no tendría validez fuera de un grupo ínfimo de artistas interesados. Pero las teorías han sido emitidas ya por los pintores, ya por los críticos y de inmediato, en el mundo

entero, primero una minoría y luego una mayoría de gente bastante indiferente se ha apasionado... sobre todo por esas teorías, no lo olvidemos. Esto podría parecer extraño. Nada más natural. No se muestra verdadero interés por obras que nos gustan; pero, por el contrario, nos gusta ocuparnos mucho de ideas que rechazamos. Ahora bien, para gustar algo es necesario una sensibilidad artística elevada, una educación, de lo cual todo el mundo carece; en cambio, para comprender o, al menos, discutir algo, sólo hace falta un poco de inteligencia, que todo el mundo tiene.

* * *

Se observará que sin todo ese barullo las cosas irían igual de bien, quizá mejor; pero la observación está por hacerse y es posible admitir, si el principio es bueno, que su divulgación y su expansión sean útiles, y al mismo tiempo comprobar la ventaja que tiene la teoría de suscitar más interés y de ir a suscitarlo más allá de lo que podrían hacerlo las obras mismas.

Claro está, nosotros seguimos opinando que sólo las obras cuentan finalmente y que las ideas verdaderamente buenas sirven para crear y no para discurrir.

* * *

Hay que subrayar acá dos características contradictorias de nuestra época. Todos los elementos jóvenes se ven sacudidos por dos sentimientos contrarios: en primer término, una inconsciente aunque imperiosa necesidad de orientación común, de dirección única, de agrupamiento, aun de generalización de los hallazgos más personales; luego, un extremo amor-propio de autor, un individualismo absoluto, una sed excesiva de originalidad, que también se encuentra, con igual intensidad, en los más triviales, los más vulgares, los más impersonales y para decirlo todo: en los imitadores más chatos.

Nunca esta tendencia a la imitación ha sido tan resaltante en las obras como en nuestros días. Desde que una personalidad un poco más fuerte aparece, agrupa en torno de ella una nube de imitadores. Ninguno de ellos, por cierto, acepta ser tratado como tal; todo el mundo es de inmediato un pretendiente a la originalidad y aun a la maestría, y los títulos de alumno o de discípulo, que nunca fueron tan merecidos, nunca han parecido tan menos tolerados. Creemos ver, además, en esto un grave defecto y, puesto que la ocasión se presenta, expliquémosnos abiertamente al respecto. En arte la influencia es después de todo algo perfectamente lícito. Todo tiene que ir con todo, se enlaza, se ramifica en este dominio.

Los más grandes artistas han sufrido influencias un momento dado; algunos incluso las han sufrido durante toda su carrera. Es asunto de debe y haber perfectamente lícito entre personas solventes. Tomar en préstamo nada tiene de común con robar. Y a condición de que todo sea reembolsado, incluso y sobre todo en otra moneda, el balance queda conforme y el deudor liberado.

Pero en éste como en otros planos es siempre lo mismo: el rico paga, el pobre niega su deuda. ¿No vale más, después de todo, que fabricar billetes falsos? Sin duda que no hace falta otra razón para que se tenga que excusarlo todo a este respecto.

* * *

Por encima de estos dos sentimientos, una preocupación reciente se apodera de todas las mentes.

En 1916 había llegado el momento en que se podía hablar de *estética* y yo lo hice en *Nord-Sud* porque la época era de organización, de reagrupamiento de ideas, porque la fantasía daba campo para una más grande necesidad de estructura y que tal sentimiento era lo bastante fuerte en mí como para que yo fundase una revista para expresarlo y hacer realidad una idea. Los acontecimientos me han dado plena razón. Los jóvenes que nacieron al mundo literario en aquel

momento se agruparon en ese órgano de combate —el último de un género que ya hoy no tiene derecho a existir— y se afirmó una estética verdaderamente nueva atrayendo vivamente la atención que las obras aisladas no habían logrado hasta entonces.

Hoy es una preocupación de la que participan todos los artistas y de la cual ninguna revista viva prescinde.

* * *

La teoría, al lado del arte, no es nada, precisamente porque está al lado.

La estética, en cambio, es parte del arte. Está en el espíritu y el espíritu es el arte mismo. La estética es una armadura, y el espíritu una medida que hace posible al arte: lo sostiene, lo sitúa en la vida en lugar de dejarlo arrastrarse en ella.

El espíritu —he dicho en otra parte— *hace la época; los medios distinguen a las obras.*

Este ambiente posibilita obras que guardan un parentesco sin que su aspecto sea semejante. Porque de una manera general las mismas preferencias y diferencias determinan los actos de los artistas de una época —se atenta contra las costumbres, la vida se ve organizada de otra manera, todo toma otra forma y otro color: es la época.

Las obras están allí para marcarla durante más tiempo que todo lo que no es más que pasajero.

Pero *los medios distinguen a las obras* y es en lo que muchos olvidan meditar. Pues si los medios siguen siendo los mismos en muchos, entonces sobreviene una repetición inútil. Cierto equívoco nace de esta similitud perturbadora, allí donde todo requiere estar separado.

Los medios son el arte mismo y es a través de ellos como podemos distinguir a un artista sólido, lleno de fuerza creadora, del insignificante seguidor.

Ciertos artistas aportan sus medios personales, los otros los *aplican* —bien o mal, muy a menudo mal, por lo demás.

Ahora bien, lo que más escapa a quienes tratan el asunto, frente a una obra de arte, es el arte mismo.

Aquello que menos se tiene en cuenta en un artista es su arte. ¡Sorprendente anomalía! ¿Qué se le pide, qué es lo que de él preocupa? Los sentimientos. Es decir, lo que no está en la obra sino por añadidura y no debe estarlo sino a pesar de sí mismo. Sentimientos humanos porque es un hombre el que se expresa y nada más. Un poco más de sentimientos personales vuelve a la obra insoportable y la compromete.

Pero pocos artistas crean gracias a sus propios medios. La cuestión de la personalidad *artística* es lo que está en juego. Unos pocos sentimientos, las más de las veces falsos, la suplen. Pues es cosa de la infancia del arte disfrazar esos sentimientos a los que se asigna tan gran importancia. Un artista pronto resuelve la cuestión y su costo, y es más común ver jugar con la materia común de los sentimientos que con lo que pertenece puramente al arte, en donde hay que ser personal bajo pena de no ser.

Pero el prejuicio es tenaz y decididamente no se da importancia sino a lo que, en suma, la tiene menos.

En consecuencia, una similitud de sentimientos entre artistas es de inmediato denunciada y juzgada.

Pero que un artista copie, aun torpemente, el arte de otro, su invención, su descubrimiento más peculiar, nadie lo percibe ni se conmueve por ello.

Y que se entienda que no hablamos acá de los más pequeños, dignos de toda la indulgencia posible y a quienes es posible conceder que su inferioridad misma es una suerte de originalidad.

* * *

Sea lo que fuese, considerada en sus líneas principales, nuestra época se perfila con nitidez. Es posible discernir hacia dónde tienden sus más fuertes aspiraciones.

Una idea estética la anima. Una exigencia de certeza la preocupa. Un gusto por los medios puros, simples y personales la caracteriza. En fin, un espíritu de disciplina reina —disciplina personal para algunos que crean la ley; disciplina común para quienes se someten a ella.

Y que tal espíritu de disciplina coincida con un deseo violento de independencia, no es un mal en el reino del arte, donde la disciplina del espíritu es la única que cuenta —aun cuando los cuerpos se agiten en contorsiones desordenadas y en protesta que niegan ese espíritu que los anima.

En los principios generales de una estética, se mueve la diversidad de los temperamentos, ajustándose a ciertas reglas que se vuelven comunes y siguiendo cada quien su propio impulso.

* * *

Naturalmente, y por reacción contra las épocas que nos han precedido, la estética de la nuestra no está del lado de la más grande libertad. Lo cual es absolutamente normal, puesto que nosotros tenemos que construir y no destruir.

Todos los esfuerzos concurren a reagrupar los medios, despejarlos, depurarlos severamente en la búsqueda de un arte de estructura sólida y sintética.

Lo propio de una estética, en el momento en que ella se manifiesta con fuerza, es penetrar todos los espíritus y a menudo incluso los que parecen ser los menos aptos para someterse a sus reglas.

Tal artista cuya evolución tiende más bien a la delicuescencia proclama teóricamente la firmeza, la pureza, la nitidez en las ideas y en las obras; otro, no crea sino sostenido por esos preceptos que encuentran en él demasiados defectos semejantes y, en lugar de firmeza, inmovilidad, estructura, sólo logra rigidez, frialdad, chatura. Pues es un hecho que se requiere un equilibrio entre el temperamento del artista y la estética que él se crea o a la que adhiere.

Y como los primeros se vuelven a veces esas reglas mismas que en un momento ellos se han dado, los segundos no tienen fuerza suficiente para atemperar los inconvenientes de las que han tomado.

De este equilibrio, que a menudo está ausente, se deriva la realidad de las obras producidas. Es él lo que permite captar el punto en que la concepción y la realidad se con-

frontan. En tal choque es donde se puede establecer la medida; el espíritu acepta o se niega a admitir lo que adviene. Lo que es natural permanece; lo que no lo es desaparece y la obra se afirma con normalidad y fortaleza.

Esta tendencia evidente, pese a las corrientes contrarias y los roces dolorosos que resultan de ella conducirá finalmente a un período feliz y fértil.

Las luchas han marcado siempre las épocas de grandes advenimientos. Toda novedad real y grande ha sobrevenido en la tormenta, y las dificultades que encuentra al obligarla al esfuerzo y al preservarla de la satisfacción fácil, le comunican más fuerza, amplitud, dignidad.

Estamos todavía en pleno período de formación y de luchas.

Pero, ¿quién se atreverá a negar que ya existen sobre este terreno nuevo algunas edificaciones sólidamente construidas?

(1921)

ESA EMOCION LLAMADA POESIA *

No recuedo ya, con bastante precisión para poder citarlo, el nombre de ese célebre cirujano que decía no haber podido nunca hallar un alma en la punta de su escalpelo.

¿Era el mismo que pretendía que el cerebro segrega el pensamiento como el hígado la bilis? Sea lo que fuere, la primera de estas dos proposiciones enuncia una verdad irrefutable, de la que, sin embargo, resulta esta otra, que no lo es menos, según la cual el alma sería, precisamente, aquella que tiene la propiedad de no dejarse sorprender nunca en la punta del escalpelo. Eso es todo. Hay muchas otras, por mucho tiempo consideradas como atributos o manifestaciones del alma, y cuya existencia no se le ocurrió negar a ningún cirujano: el pensamiento, por ejemplo, la inteligencia, la memoria. E incluso la personalidad, de la que no se ha logrado tan fácilmente, que yo sepa, definir con exactitud en qué consiste realmente. Con todo, a menos de accidente grave, de debilitamiento mórbido o de alienación mental, cada hombre tiene un sentido tan irreprimible de su personalidad que lo obliga a un constante esfuerzo sobre sí mismo para concederle un sitio más o menos razonable a la de los demás. Todo el mundo sabe que cada hombre, y desde la infancia, tiende más bien a considerarse un poco

* *Mercure de France*, Nº 1044, 1º de agosto, 1950, pp. 577-590.

el centro del mundo —a no ver a su alrededor más que vagos epifenómenos, sobre todo inoportunos, de los que tratará, durante toda su vida, de extraer todo lo que pueda en beneficio de su propia subsistencia. Y ay de aquel a quien le sobrevenga la ingrata aventura de perder tal sentido. En realidad, el hombre está obligado, a todo lo largo de su vida, a ser alternativamente fiera y presa; no siendo más que lo uno o lo otro de manera exclusiva, no tarda en ser eliminado del concierto. Pero si un día siente el gusto de indagar con escrúpulo en qué consiste esa personalidad, de la que con tanta fuerza percibe dentro de sí a la vez la exigencia y el sostén, pronto comprenderá, al fin de cuentas, que no le queda propiamente nada muy sustancial en el espíritu ni en la punta de los dedos, ni siquiera en la punta del escalpelo. Por supuesto, cada uno de ustedes ha podido darse cuenta de que no reconoce nada ni a nadie tan fácilmente como, en el espejo, su propio rostro o su cuerpo, que se degradan con tanta lentitud. Sin embargo, una enfermedad grave, un accidente bastan para volverlos bruscamente irreconocibles. Además, en esta apariencia tan conocida y reconocida, que tanto contribuye al profundo sentido que tenemos de nuestra personalidad, ¿cuál es el rasgo, la señal inconfundible que nos distinguiría de modo irrefutable de aquellos a quienes llamamos, por lo demás de grado o por fuerza, nuestros semejantes? No tenemos tres ojos o dos bocas, ni dos narices. Hay empero monstruos, es cierto. Pero, en general, éstos no se felicitan tanto de esa desdichada particularidad, y la anomalía física que los distingue, lejos de sustentar en ellos el más agudo sentido que podrían tener de su individualidad, los impulsa, al contrario, a querer ser considerados aún más, en todo el resto, como semejantes a los demás. Pero en lo moral, es algo muy distinto. Cada uno, y aun el más banal, tiende más bien a verse singular o a esforzarse para serlo, a enorgullecerse de serlo, cuando no es para padecer por ello al punto de sentirse absolutamente aislado y perdido en la multitud de los hombres, tan diversa —es cierto— como uniforme. Para no hablar de esos espíritus astutos, a la vez tímidos y falsos,

que no obstante logran desarrollarse milagrosamente al final del viaje, gracias al cultivo, intenso y de responsabilidad limitada, de la paradoja. Pero supongamos a alguien que se ponga a buscar, de buena fe, y que lleve bastante lejos esa búsqueda en su propio yo. Se conoce un poco a sí mismo. Al menos lo cree. Y aquí lo tenemos en trance de apartar uno por uno esos rasgos de su carácter que siempre, hasta entonces, había considerado como suyos, sólo suyos, y que tiene la obligación de rechazar uno tras otro por ser también rasgos de carácter de muchos otros. La persecución no tiene fin. Poco importa el número de sujetos requeridos para descontar en cada uno, por lo menos, un ínfimo detalle, un indefinible matiz. El siempre reencontrará parcialmente en otros ese famoso rasgo que había considerado, aunque sólo fuera por un momento, una característica absolutamente propia de su ser —sea en el dominio del espíritu o de los sentimientos, de la inteligencia, del carácter, de la memoria; con mayor razón en el del instinto y aún más en aquello que lo emparenta más con el animal que con el hombre. Es un hombre entre los hombres —terriblemente semejante y desemejante a la vez, común y singular, único y no idéntico— aunque desde hace bastante tiempo el hombre, ese verdugo de sí mismo, haya tendido, por el vergonzoso y diabólico sortilegio del registro, a volverse indiferentemente intercambiable como dos billetes de a mil sobre la mesa. Eso es todo en cuanto al hombre. Tomemos ahora, entre los hombres, y para representar a su categoría, al poeta.

* * *

ADVIERTO que emplearé tal vocablo en el amplio sentido de los antiguos; no el de artífice de versos —que ya no tiene ninguno para nosotros— sino el que designa a todo artista cuya ambición y objetivo son crear, por medio de una obra estética hecha con sus propios medios, una emoción particular que las cosas de la naturaleza, en su lugar, no están en condiciones de suscitar en el hombre. En efecto, si los espectáculos de la naturaleza fueran aptos para procurarle

esa emoción, usted no iría a los museos, ni al concierto, ni al teatro, y no leería libros. Permanecería donde y como está, en la vida, en la naturaleza. Lo que usted va a buscar en el teatro, el museo, el concierto y los libros, es una emoción que sólo puede encontrar allí —no una de esas innumerables, gratas o penosas, que le dispensa la vida, sino una emoción que sólo el arte puede darle.

A este respecto anotaré que la belleza natural, es decir, la que admiramos en ciertos espectáculos de la naturaleza, es una creación del hombre. La naturaleza no es ni bella ni fea, ni triste ni alegre —sólo aquello que, por carambola, ponemos en ella. Somos nosotros los que nos sentimos alegres o tristes ante tal o cual espectáculo; a lo sumo podría decirse que un paisaje es o no entristecedor —y es el sentido de lo bello cultivado en nosotros el que concuerda o no con tal o cual espectáculo natural que tenemos bajo los ojos. Cuando se dijo, en brillante paradoja, que la naturaleza imita al arte, lo que muchos buenos espíritus aceptaron sin examen, era necesario enderezar lo falso para alcanzar lo verdadero. Lo verdadero, o sea que si admiramos tanto a la naturaleza es porque en ella recobramos lo que el arte, desde que fue aportado al mundo por el hombre, nos enseñó a admirar. Hay en el mundo —lo olvidamos demasiado— millones de hombres que no son en modo alguno sensibles a las bellezas de la naturaleza, y particularmente a aquellos que viven más cerca de ella y la conocen mejor en la realidad —porque están en contacto con ella y no recibieron del arte las lecciones que habrían podido despertarles el sentido que les permitiría discernir o reconocer tales bellezas. Para ellos la belleza natural aún no ha nacido, sin duda no nacerá nunca. Pasemos pues al poeta, que es precisamente aquel en quien la belleza nació y existe al punto de convertirse en su única preocupación.

* * *

HOY YA nadie cree que los artistas aprenden su arte y su oficio en la naturaleza. Admitiendo que ésta sea, como se

ha dicho, un diccionario, no es en un diccionario donde uno aprende a expresarse. El encuentro del artista y la naturaleza no viene sino mucho más tarde, en su madurez de hombre, cuando se lo permita el dominio de su arte. Al comienzo se trata de ir a lo más urgente, de empezar por el lado propicio —y éste lo constituyen las diversas escuelas, el ávido y exclusivo contacto con las obras del pasado antiguo o reciente. Son las telas de los maestros las que emocionan primero a los jóvenes pintores, son los poemas de sus mayores los que conmueven, hieren para siempre, a los futuros grandes poetas. Por último, ya que tenemos a éstos, tratemos de no soltarlos más.

Ese muchacho que tiene entre quince y veinte años es el que encuentra amigos y libros. Por medio de los unos iniciará su aprendizaje del hombre; por medio de los otros aprende que hay un misterio en el mundo. Ese extraño poder de las palabras que le dicen cosas que lo entristecerían tanto si le acaecieran en la vida, o a quellos a quienes ama, y que, leídas en esos libros, le procuran un goce tan inexpresable. Palabras que le dicen cosas inverosímiles, improbables, que nunca encontramos en la vida y que golpean en su ser interior con una fuerza más grande, más eficaz que nada de lo que se experimenta realmente en la vida —palabras que le revelan que en él hay un lugar sin lazo aparente con la común medida de los acontecimientos de la vida y que ese lugar secreto debe ser aquel donde más se parece a si mismo.

Pero es poeta, y por tanto, creador. No le basta con leer; le hace falta escribir. En resumen, no puede contentarse, no puede bastarle disfrutar del arte. Es necesario que se afane por el arte, que padezca para conocerlo profundamente, como lo exige, para ser bien conocida, cualquier otra cosa en la vida. Es necesario, en fin, que esa emoción, que experimenta, que sobre todo experimentó en contacto con los poemas que él mismo leyó, la haga experimentar a otros a su vez. Es su papel, es su misión, a partir de ahora su más clara razón de vivir. Y, desde luego, las dificultades no tardan en acumularse. Esa magia que lo hechizó al leer,

ese encantamiento, esa turbación que le hicieron perder el equilibrio, están muy lejos de ser tomados en consideración al escribir... El puede desesperarse, preguntarse por qué y hacer el saldo. Es que ahora ya no está bajo el mágico influjo de las palabras —ellas están a su merced, él las utiliza. Están allí como un montón de piedras —y es con ellas que está en contacto. Y esas palabras pertenecen a todo el mundo. ¿De dónde viene, pues, que no pensara en las palabras mientras leía? Bueno, es que las palabras, después de todo, no están allí sino para expresar ideas y sentimientos, y es que, en resumidas cuentas, no cuentan por sí mismas.

Entonces, veamos más bien esas ideas, esos sentimientos. —Es aún peor. El percibe en seguida que esas ideas, esos sentimientos, son incluso más comunes a todo el mundo. Y es, sin embargo, por esas palabras y esos sentimientos, que son de todo el mundo, que él mismo se emocionó un día como ante la mayor novedad del mundo. Es que, vea usted, el famoso *Todo está dicho y venimos demasiado tarde* de La Bruyère fue proferido por primera vez, con tal modestia y sencillez, hace apenas doscientos cincuenta años. Porque nada estará nunca dicho definitivamente mientras el hombre necesite expresarse para vivir.

* * *

Y el poeta escribe. Escribe primero para revelarse a sí mismo, saber de qué es capaz, para intentar la ambiciosa aventura de acceder acaso un día al dominio feérico, cuya insuperable nostalgia le dieron las obras que ama. Si está realmente señalado, no necesita mucho tiempo para sentir y comprender que lo que importa es llegar a esclarecer lo que tiene de más desconocido dentro de sí, de más secreto, de más oculto, de más difícil descubrimiento, de único. Y, si no equivoca el camino, pronto llegará a lo más simple. Porque, si lo que importa sobre todo es lo que puede tener que decir para expresar su personalidad más íntima, lo que importa lo mismo, al menos lo mismo, será la manera de

decirlo. En efecto, por extraño que pueda parecer, será la manera particular de decir una cosa muy sencilla y muy común la que lo conducirá a lo más secreto, a lo más oculto, a lo más íntimo de otro, hasta producir el choque. Pues el choque poético no es de la misma naturaleza que el de las ideas, que nos enseñan y aportan desde afuera algo que ignorábamos; es una revelación de algo que llevábamos oscuramente en nosotros y para lo cual sólo necesitábamos la expresión más adecuada para decírnoslo a nosotros mismos. Adoptamos esa perfecta expresión dada por el poeta, nos la apropiamos, ella será desde ahora la expresión de nuestro propio sentimiento al asumirla.

* * *

VOY A citar un ejemplo y lo escogeré expresamente fuera de toda sublimidad, en la mayor banalidad y aun en la más escabrosa vulgaridad. Cuando Rimbaud comienza su poema *El corazón robado* por estos dos versos, que nada tienen de lo que acostumbramos llamar un sentimiento o tema poético|

Mon triste coeur bave a la poupe
*Mon coeur est plein de caporal**

tal vez se habría sorprendido de que puedan escogerlos como ejemplo, pero yo pretendo encontrar en ellos un apoyo para lo que me propongo. —En ellos no hay nada extraordinario, nada exquisito ni precioso, simplemente la expresión de un malestar que cualquiera puede estar en condiciones de sentir por haber fumado demasiado siendo joven —o por haberse embarcado en tiempo de tormenta— y difícil de expresar honestamente. No por ello deja de ser menos cierto que, desde que el mundo es mundo, y hace mucho tiempo —mucho más de lo que pensaba La Bruyère—, y entre los millares de hombres que se han sucedido sobre esta tierra —y eso hace muchos, sólo hay uno que haya expresado

* *"Mi triste corazón babea en la popa / Mi corazón está lleno de tabaco".*

algo tan vulgar con tanta sencillez, fuerza y dicha, y ése fue Rimbaud. Nuestro corazón, ¿qué hay en nosotros más preciado que este órgano? Imagínese ahora que varios hombres reunidos, reunidos alrededor de una misma cuba, hayan dejado caer en ella, por descuido, su preciado corazón, y que, habiendo quedado vivos por arte de magia, cada uno trate pronto de recobrar el suyo para poder marcharse. Imposible, el mismo peso, la misma forma, el mismo aspecto —corazones de carne, corazones humanos en fin— absolutamente intercambiables como los dos ya citados billetes de a mil sobre la mesa. Pero entonces, entre esos corazones comunes, hay uno que empieza a hablar y dice: *Mi triste corazón babea en la popa*. . .

* * *

ESO EN cuanto a la forma y el contenido. El fondo, es decir, la sustancia que un autor utiliza para sustentar la forma en que siente la necesidad de comunicar lo más singular de su propia personalidad a los demás. Y es esa personalidad así expresada la que tan profundamente conmueve al otro en el choque más emocionante. Y es allí por donde se efectúa la comunión más alta y específicamente humana. Lo que es propiamente humano, no son las cosas exteriores, en el hombre; y para que la comunión tenga lugar sin equívoco, no se trata de entenderse más o menos aproximativamente sobre las cosas, hay que penetrar en el hombre, y para penetrar en él sin equívoco, al margen de que eso ocurra raramente, hay que penetrar con la propia forma de pensar, de sentir, y aportar la cosa modelada según esa forma. Si ésta entra allí, estará entonces para siempre. Para siempre porque habrá hallado en la otra el sitio preciso que necesitaba para alojarse.

Por lo demás, lo que demuestra claramente que las cosas mismas no son las que cuentan en arte, sino la manera como son modeladas, es que a las cosas, tal como son, hay que

tomarlas de la naturaleza —sin cumplidos. Es lo que hacen, sin más, todos aquellos, mucho más numerosos de lo que parecemos creer, que no necesitan al arte para existir.

* * *

OTRA COSA: Baudelaire dijo, poco más o menos, en términos mejores que los que tengo bajo los ojos, que él, en Arte, no concebía la Belleza sin la idea de desdicha, de morbidez, de sufrimiento. No es en absoluto lo que yo mismo pienso. Por el contrario, creo que el fin del arte, la función del arte no consiste en hundir aún más al hombre en su miseria, su aflicción o su tristeza, sino en liberarlo de ellas, en darle una llave de salida levantándolo del plano real, pesadamente cotidiano, hasta el libre plano estético donde el artista s iza a sí mismo para vivir y respirar.

Es cierto, sin embargo, que la obra de arte no siempr supone en su principio la idea de felicidad. Ella es un especie de rebelión contra la obra de la naturaleza. Es l demostración de que al artista no le basta con la natura leza. Si la aceptara, ¿no le bastaría para saciar su necesi dad de contemplación? Pero, por cuanto pretende incluso imitarla, la niega, la critica y la corrige. Si en su obra pretende alcanzar la Belleza, es porque la Belleza natural no lo satisface cabalmente. Para decirlo todo, la encuentra imperfecta, y la preocupación del hombre, sea lo que parezca, siempre fue alcanzar la perfección — una perfección que, cada vez más, se apartaba de aquella que al espíritu le aflige no hallar siempre en las cosas de la naturaleza, en la creación de las cuales no tuvo que intervenir, sino aplicándose cada vez más a las obras que concibió más libremente. En resumen, el arte tendía cada vez más a convertirse en una actividad exclusivamente humana, voluntariamente humana — es decir, en la medida de lo posible, liberada de lo fatal o divino. Ahora bien, el poeta es sin duda, por excelencia, aquel a quien la naturaleza no podría llegar a colmar. Es un monstruo o — el pájaro de los grandes viajes al que impide caminar la amplitud de sus alas.

¿Y cómo quiere usted que él, con ese permanente deseo de marcas inigualadas de alturas y distancias en el espacio, con esa sensación de infinito en el corazón y el alma, admita con alegría que lo obliguen tan a menudo a arrastrarse? Porque el drama permanente del poeta es que, aspirando más que cualquier otro a adherirse a lo real —como a lo absoluto—, el exceso de su propia sensibilidad le impide adaptarse a él, allanarse a él —en lo relativo— como todo el mundo — y extraer de él, para su propio goce, la menor de las ventajas que puede ofrecer. En verdad, no es gusto de vivir lo que le falta. Al contrario, lo que lo limita es tener ese gusto en exceso. De modo que, sean cuales fueren, por lo demás, las circunstancias sociales de su vida, no puede evitar tropezar y herirse siempre contra algún límite. Y esos límites, que le vuelven sofocante el más vasto mundo, los sigue reencontrando en su obra, de la que nunca se halla satisfecho por prohibírselo la exigencia de su naturaleza y de su carácter.

Es que, como hace poco decía, se trata de lo que el poeta debe esclarecer para expresarse, descubrirse a sí mismo y a los otros — alcanzar en fin a esos otros sin la presencia de los cuales sólo le quedaría callarse. Uno no escribe para sí mismo. Si escribir es un medio de revelación en primer término, es también un medio de comunicación. Pero, para el poeta, es necesario precisar el género de comunicación — lo que está resuelto a entregar de sí mismo y lo que ambiciona alcanzar en el otro. ¿Se trata de distraer? En absoluto. Se trata de emocionar. Lo que no es nada menos que hacer brotar la fuente de la roca.

* * *

ESE AMOR insensato, excesivo —que alteró al poeta—, de lo real, que siempre se sustrae a su búsqueda y lo agota, quiere reencontrarlo en los seres humanos a través de la obra que les da por alimento. Es decir con qué clase de hilo deberá tejerse tal obra. Ahora bien, ¿ha oído usted decir alguna vez que buscamos a los seres que amamos

verdaderamente para distraernos? ¿Es el amor una distracción o un medio de estar uno mismo todavía más dentro del otro, quien, a su vez, se reencontrará más a sí mismo en usted? Por consiguiente, lo que el poeta ambiciona dar es, por supuesto, lo que puede juzgar en él más digno de ser amado. Y, claro es, no su persona tosca y común, por la cual puede que no tenga sino muy poca estima, sino lo que él presiente más raro, más extraordinario en sus facultades, eso, secreto, íntimo, singular, de que yo hablaba antes, y, mejor aún, eso desconocido. Lo que él mismo no sabe que tiene con certeza — de lo que sin embargo, oscuramente, siente que está hecho, y de lo que no puede demostrarse a sí mismo que lo tiene sino al escribir. Ahora bien, ya lo dije, sus sentimientos son poco más o menos los de todo el mundo — ¡y tanto como quisiera dar de sí algo que en su sentir no es de todo el mundo! Es lo que entiendo por indecible y que no obstante hay que decir. Pues bien, nada de lo que se dijo en definitiva era realmente indecible. Este indecible tendrá lugar, pues, según la manera como se digan las cosas. Es precisamente la manera de decir esas cosas la que las volverá inéditas. Inéditas y sencillas, inauditas y tan poco extrañas —enseguida íntimas e inseparables—, y que permitirá la soldadura de alma con alma en el choque-poesía. Entonces, al dar el poeta lo que tiene de más preciado en sí mismo, el lector lo recibirá, a su vez, en lo que tiene de más particular, de más íntimo y de más noble. Así lo único y lo único se juntan en la esencia de sus diferencias, si se me permite torcer así la muñeca.

* * *

AL FIN el poeta llevó eso desconocido, que buscaba tormentosamente dentro de sí, a lo cognoscible, que puede ser juzgado, criticado por otros. Pero este cognoscible no pierde por tanto su virtud, que le viene de su origen — lo desconocido, y alcanzando un día el sitio donde se halla lo desconocido del otro —pues cada uno tiene el suyo—,

y hallando así su polo opuesto, el choque tiene lugar, brota la chispa. Ahora bien, ese choque, esa chispa se llaman emoción si se trata de hombres. No esa emoción, como hemos dicho, más o menos profunda o a flor de piel, que nos procura un acontecimiento más o menos dramático de la realidad vivida, sino una emoción de otro orden — aparentemente gratuita, aunque no deba serlo tanto como parece, ya que a menudo dura mucho más tiempo que aquellas que se resuelven en el solo circuito de la sensibilidad, y a veces tanto tiempo como el que una vez la experimentó. Emoción de orden estético indefinidamente renovable porque se inserta en el ser mismo de quien la recibe y le aporta un incremento de sí mismo. Emoción provocada por lo que se dice, ciertamente, pero sobre todo por el modo como se dice, el timbre con que se dice.

Porque ese modo, ese timbre son lo más revelador que puede haber de la cualidad, de la virtud, de la profundidad de la fuente de donde surge lo dicho. Así, gracias a ellos, el lector posee aquello que el autor tiene de más auténticamente personal, que no podría dar de otro modo sino por lo que escribe — y por donde el autor se conoce a sí mismo en su propia naturaleza, como no habría podido conocerse nunca de no haber escrito. Su obra, finalmente, está hecha a su lado como su propio doble, por lo menos como una parte, la más importante, la más reveladora de sí mismo, y por la cual, en efecto, cuando las cosas merecían salir bien, sigue persistiendo en el mundo, cuando lo que nos agradaba creer más real de él se ha borrado desde hace mucho tiempo.

* * *

PERO el milagro está en que, al hablarle a usted de su propia miseria, el poeta lo libera de la suya por la sola virtud de la expresión que le da de ella y que, sin él, usted no habría hallado. Cuando Rimbaud mismo dice, por ejemplo: "Por delicadeza, perdí mi vida", le da una de esas llaves para liberarse de las que acabo de hablar

Dios mío, cuántos no hay entre nosotros para estimar que, en efecto, por delicadeza —¿verdad?, en medio de tantos estúpidos egoístas—, perdieron lo que, por lo demás, nadie más ha vuelto a encontrar nunca... Pero he aquí que, al extraer de ese poema sutil esas breves líneas, esas pocas palabras, usted disipa su amargura, se aligera ese peso. Esa amargura no es tan sólo la de usted. Ellos la comparten. La comparten con uno de esos elegidos que saben decir — que parecen haber sido particularmente designados por el destino para cambiar el detestable peso del plomo por el tan simpático del oro. Gracias a él, ese terrible peso que a usted lo aplastaba cede el sitio a la embriagadora ligereza de un vuelo.

* * *

Y ES AQUÍ, en fin, donde lo que más me importaba decirle comienza a endurecerse en un nudo más apretado. Esa poesía, por lo menos tan rebelde a la definición como el alma a dejarse cortar por la punta del bisturí, ¿qué es? ¡Oh! no es que los más grandes poetas de estos últimos tiempos se hayan quedado cortos ante la pregunta. Pero la misma abundancia de brillantes respuestas que ellos le dieron las vuelve precisamente embarazosas. De todos modos, ofrecerían la opulenta materia de una maravillosa antología.

Vea usted, los verdaderos poetas no pueden demostrar la poesía sino poetizando, si así puede decirlo. En cuanto a mí, a quien ciertos medios prestigiosos no me fueron muy liberalmente deparados, me veo en la obligación de aferrarme de otro modo al asunto. Se ha dicho y repetido a menudo que la poesía, como la belleza, estaba en todo y que bastaba saberla encontrar allí. Pues bien, no, ésa no es en modo alguno mi opinión. Cuando más, estaré de acuerdo con que la poesía, no estando al contrario en ninguna parte, se trata precisamente de ponerla allí donde tenga más oportunidades de subsistir. — Pero, también, que una vez admitida la necesidad de ponerla en el mun-

do en que el hombre se halló, a fin de poder soportar mejor la realidad, que, tal como es, no siempre se pone muy placenteramente a nuestro alcance, la poesía no necesita de tal o cual vehículo particular para ir a su meta. No hay palabras más poéticas que otras. Porque la poesía no está más en las palabras que en la puesta del sol o la espléndida expansión de la aurora — no más en la tristeza que en la alegría. Está en aquello que pasan a ser las palabras cuando llegan al alma humana, cuando han transformado la puesta del sol o la aurora, la tristeza o la alegría. Está en esa transmutación operada sobre las cosas en virtud de las palabras y de las reacciones que tienen unas sobre otras en sus avenencias — repercutiendo en el espíritu y sobre la sensibilidad. No es la materia de que está hecha lo que hace volar a la flecha — qué importan la madera o el acero—, sino su forma, la manera como está labrada y equilibrada, las que hacen que vaya hacia el objetivo y penetre, así como también, desde luego, la fuerza y la destreza del arquero. Igualmente, no es en el fluido eléctrico donde está la luz, sino en la chispa que brota al chocar la corriente de los dos polos, bajo el dominio de la lámpara. Sin duda, el fluido poético se hallaba desde siempre en la naturaleza, en estado bruto, desde la aparición del hombre. Pero la lámpara no estaba. Son los poetas, esos temerarios acumuladores de emociones violentas, quienes la pusieron allí — para vivir, para despojarse de las intolerables sobrecargas.

Y ese tránsito de la emoción bruta, confusamente sensible o moral, al plano estético, donde, sin perder nada de su valor humano, elevándose gradualmente, aligera su peso terrestre y carnal, se depura y libera de tal suerte que se convierte, de penoso sufrimiento del corazón, en goce inefable del espíritu, eso es la poesía.

CIRCUNSTANCIAS DE LA POESIA *

La forma pura, abstracta, absoluta, independiente de la materia, es tan inconcebible, tan indócil al espíritu como esa misma materia pura, abstracta y absoluta que imaginaron los filósofos de antaño, libre de toda forma. Frías alucinaciones del espíritu.

La materia madera sólo me es accesible bajo forma de árbol, de cómoda o de puerta, etc., así como la piedra bajo forma de cantera, bloque, casa o estatua; el agua, en océano, río o lluvia; la electricidad por medio de la chispa, o el incandescente filamento de la bombilla; y el aire, antaño absolutamente impensable, sólo llegó a serlo desde el descubrimiento de la estratosfera, por la cual mi imaginación se apodera de él como de una inmensa pompa donde están inmersas la tierra y las nubes. Panorama fantástico que me recuerda el que descubría nuestro ojo en el orificio perforado con tiento de ciertos porta-plumas que encantaban las eternas horas de nuestra infancia estudiosa.

En arte, como por lo demás en la naturaleza, la forma no podría ser un objetivo. No partimos en busca de una forma preconcebida, la encontramos, llegamos a ella por sorpresa. Es una consecuencia, el resultado en verdad necesario de una actividad desplegada tan sólo con el objeto de que llegue a serlo. Tal materia, modelada de cierta manera, se concreta en tal forma; modelada de esta otra ma-

---

* *L'Arche*, Nº 21, noviembre, 1946, pp. 3-9.

nera, se erige en otra. Lo que cuenta, pues, es la materia modelada y la manera como lo sea. La forma viene por añadidura.

Ella es ese estado de la materia en que ésta se vuelve inteligible y sensible al espíritu.

* * *

PERO LA poesía seguirá siendo considerada, lo mismo que antaño la materia y el espíritu, como una cosa vaga, absoluta, abstracta e indiscernible, presente en todas partes y embargable en ninguna, perfecta e indefinible — ¿o podemos tratar, después de haber examinado todo lo que en verdad no es, de decir, al menos en forma aproximada, lo que es y en qué reside?

Cierto, la poesía no está en las cosas, de otro modo todo el mundo la descubriría cómodamente, así como todo el mundo encuentra con naturalidad la madera en el árbol y el agua en el río o el océano. Por consiguiente, tampoco hay cosas ni palabras más poéticas las unas que las otras, pero todas las cosas pueden convertirse en poesía con el auxilio de las palabras, cuando el poeta logra ponerles encima su impronta. La poesía no está en nada ni en ninguna parte, y esa es la razón por la cual puede ser puesta en todo y en todas partes. Pero nada funciona sin una verdadera transmutación de valores. Ante la impotencia para captarla, para identificarla dondequiera que esté, se prefirió declarar que reinaba en todas partes y que bastaba con saber descubrirla. Ahora bien, es perfectamente evidente que ella es más bien una ausencia, una carencia en el corazón del hombre, y, más precisamente, en esa conexión que el poeta tiene el don de colocar en el sitio de esa ausencia, de esa carencia. Y sólo hay verdadera poesía allí donde se llenó ese vacío que no podía llenar en absoluto ninguna otra actividad o materia real de la vida.

Cuando, un día, ciertos poetas pretendieron que en las estaciones y en una locomotora había tanta poesía como

en cualquier otro lugar u objeto, pregúntome qué querían decir, si no que una estación o locomotora no les inspiraba, en último término, más repugnancia que un relevo de caballos o una diligencia. Ahora bien, no hay más poesía en una diligencia que en una locomotora. Ni más, ni menos. No la hay. Y el amor, el nostálgico enternecimiento que podemos sentir por o frente a las diligencias no depende en modo alguno de la poesía. El amor que una madre siente por su hijo no es más poético que el odio que un poeta puede sentir por otro. Al besar a su hijo, la madre le manifiesta, se demuestra a sí misma y le proclama al mundo entero su amor. Ella se afirma que preferiría morir antes que perderlo, pero la poesía nada tiene que hacer a ese respecto. Se trata de una efusión sentimental, como lo es también la pelea de dos vagabundos en la esquina de la calle. Ninguna de las dos es, en sí, más poética ni expresa más que la otra.

* * *

DEBEMOS resolvernos, pues, a decir que la poesía sólo es inteligible al espíritu y sensible al corazón bajo la forma de cierta combinación de palabras, en la cual se concreta, se precisa, se fija y asume una realidad particular que la vuelve incomparable a cualquier otra. Digo a propósito "cierta combinación de palabras", porque, en efecto, si en la forma árbol estamos siempre seguros de hallar la materia madera, en la forma soneto, por ejemplo, estamos mucho menos seguros de hallar, a cada paso, una cuenta de sustancia poética. Un soneto puede ser absolutamente perfecto en su forma sin que comprenda la menor parcela de poesía. Al ensamble de palabras que por ahora dejo libre, la cualidad, la riqueza de la materia le darán la forma que, por poco ortodoxa que parezca, siempre será —y no se me olvidan las objeciones que sin duda habrán de hacerme— preferible aquella, preestablecida, en la que se habría vaciado una sustancia pobre y sin virtud.

No es la forma soneto, por ejemplo, la que hace bellos y particularmente patéticos algunos poemas de Baudelaire, ni es admirable la prueba de fuerza del soneto, que por lo demás él saca a veces por los cabellos, sino la savia de pensamiento y sentimiento de que, como una vena, cada verso está henchido, y podemos imaginar lo que tal savia habría podido ganar si circulara más libremente, si no estuviera encorsetada en esa forma ridícula y mutiladora del soneto. Pero añado enseguida que a ese respecto no hay nada que decir. En Baudelaire había algo que debía culminar en el soneto, y es vana cualquier otra hipótesis. Era un aspecto de su forma. Pero no por eso deja de probar que la forma no es en sí una cosa de primera importancia, pues ahora, cuando pensamos en él, ya no se trata de ella, sino de un pensamiento firme y poderoso, de imágenes admirablemente amplias, de lucidez. La verdadera, la única prueba de fuerza está en esa comunión del pensamiento y el sentimiento que él supo llevar a cabo preservando, sin desfallecer, la expresión poética.

Pero volvamos al caso. ¿Qué es la aurora? Tema poético, eminentemente. No, no más que la noche misma. La aurora es el preludio al surgimiento del sol en el horizonte. Eso es todo. Si bien constituye uno de los espectáculos más emocionantes que pueda ofrecer la naturaleza, de acuerdo con el lugar donde uno lo presencie, sigue siendo un fenómeno cotidiano de índole física a cuya contemplación, por lo demás, muy pocos hombres sacrifican el menor instante de sueño. Pero cuando el poeta dijo: *la aurora de dedos rosados,* intervino la poesía. Allí está la clave de toda la operación. La poesía es tan sólo una operación del espíritu del poeta que expresa los acordes de su ser sensible en contacto con la realidad. Entre el rosado de los dedos y los colores de una aurora completa, hay distancia y margen, tanto más cuanto ninguna forma interviene como sustento. Con todo, nada nos impide ver al sol surgiendo también como una mano o un estallido de pétalos de rosa. Nada nos lo impide, porque lo propio de una imagen precisa, grande y fuerte es permitir y suscitar,

tolerar todas las conexiones que cada uno pueda descubrir y agregar por su cuenta. En sí misma ella es fuente, nodriza de fuentes, para aquellos que, desde luego, tienen algo que añadir de su propia cosecha. Y lo que digo de la aurora hay que repetirlo de la noche, la noche negra o luciente, tibia o glacial, acogedora u hostil si el viento sopla o si algún enemigo nos acecha para atacarnos.

No es la poesía la que vaga en ella, aun cuando los efluvios estén cargados de perfumes. Pero cuando Baudelaire escribe: "Oye, querida, oye andar la suave noche", el acto poético queda sellado. ¿Y cómo? Por lo absurdo y lo irracional. Precisamente, porque la noche no anda. Aquí debemos parodiar a Tertuliano. Admiro, creo, lo que es absurdo.

* * *

SE LE pide al psicólogo, al moralista, que descubra, que revele verdades difícilmente discernibles sin duda, pero que, por haber sido establecidas, son perfectamente demostrables y se vuelven evidentes para todos. La psicología moderna se precia de ser exclusivamente experimental. Habiéndose eliminado el alma, es el bisturí su más perentorio medio de introspección. De allí parte un movimiento, por allí pasa, allí culmina. No hay nada que objetar, el diagrama queda registrado, el espíritu se envanece, satisfecho. Aplicada a la poesía, la menor demostración decretaría su muerte, porque si bien ella puede tolerar muchas cosas bastante toscas, hay dos de las cuales una la pone peligrosamente anémica: la coincidencia demasiado grande con la realidad; y la otra la mata: la evidencia.

Pero, entonces, ¿de dónde viene que sólo sea tal anomalía de lo absurdo la que le da la vida? De la precisión. En arte, quizá como en cualquier otra cosa, no hay más verdad que la precisión. Y si esa imagen que antes, intencionalmente, tomé como ejemplo, tuvo una vida tan dura como para llegar intacta hasta nosotros, es que ella, no obstante su carácter absurdo, es irreprochablemente precisa. Y es tal precisión en el absurdo la que, haciéndola

concordar con el espíritu humano, le confiere todo su valor e inmortalidad.

Precisa e injustificable, no verificable además. Con el sello sobre lo real fijado por el soberano espíritu del poeta. Esos dedos de no sabemos cuál mujer, de la que por lo demás no se habla, esparcidos y arrojados al orden del sol en trance de quitar a la tierra los velos de la noche. Esa noche de la que el otro, a su vez, se apodera en el momento del poniente, y que suavemente hace andar como un largo sudario que se arrastra hacia el oriente. Supremo y definitivo absurdo. Y sin embargo, suprema sinceridad en los antípodas del engaño.

* * *

NO OBSTANTE, el poeta no ve las cosas de un modo distinto al de los demás hombres. El no podría ir adelante en la calle. Pero es aquel que, cuando quiere expresarse, y utiliza las cosas para hacerlo, descubre entre ellas conexiones inauditas que, en la inacción, ni siquiera puede sospechar, lo que por lo demás lo conduce un día a escribir tan sólo con el objeto, apenas inconfesado, de descubrir esas maravillosas conexiones. Entonces, claro está, ya no queréis dejarlo vivir.

En resumidas cuentas, ¿qué se le pidió al poeta hasta hoy? Nada menos que vaciar el fondo de su más secreto cajón. ¿Dónde exigió usted que tuviera su fuente ese líquido que perlaba la frente de la víctima? En los últimos estratos del subsuelo, el alma, para decir con una sola palabra su sensibilidad y su inteligencia, su corazón y su espíritu, los medios más raros de expresar sus reacciones en contacto con lo real. Y he aquí que lo real se yergue de una sola vez en un acontecimiento de proporciones inconmensurables y formas horribles, de un horror que petrifica. ¿No quiere usted admitir que la brutal irrupción de ese monstruo en una conciencia más aguda que otras haya realizado en ella un verdadero saqueo? El equilibrio interior del poeta, solitario por definición, está en ruinas, y arrasado el bastión sin grandes trincheras defensivas. El

poeta murió, la poesía no dejó rastros. Porque, en fin, sentiré curiosidad para ir a contemplar de cerca a aquel que pretenda haber considerado bajo el ángulo poético las cosas que se desarrollaron en todo ese tiempo. No, un hombre realmente en peligro no reacciona como escritor. Digo incluso que un hombre cuya conciencia sea aplastada bajo el peso de la desgracia y la ignominia, por poco que se le haya amputado toda sensibilidad, se deja fácilmente sumergir por su miseria humana. Tal vez los grandes dolores no sean enteramente mudos. Sin embargo, podría ocurrir que lo sean. Cuando el escritor, acorralado por un instante en este caso, siente que el aliento y la palabra vuelven a subirle por dentro, es que ya se abrió paso entre los escombros. Volvió a su cubil, recobró sus herramientas, que hace girar lentamente, con delectación, entre sus dedos. Superó su estupor. Desde ese momento, lo mejor que podemos pedirle es que el sonido de su voz concuerde a partir de ahora con la importancia y gravedad del acontecimiento que acaba de vivir. Y quizá valga la pena esperarlo un poco. Porque, hay que decirlo, el poeta se libera en la medida en que el hombre se compromete, y el hombre liberado permite que el poeta se comprometa.

Está bien que el poeta vaya a la barricada —es mejor que bien—, pero no puede ir a la barricada y cantarla a la vez. Es necesario que la cante primero o después. Primero es más prudente, lo cual vuelve a implicar que mientras más comprometido esté el hombre, menos lo está el poeta.

No, no hay poesía en la naturaleza, pero ella es el sello particular, la indeleble impronta que el hombre impone a las cosas —una suprema marca de fábrica—, un sello de nobleza y de propiedad.

Es el soberano embargo del hombre sobre las cosas de la creación. En sí, dentro de lo real, no es nada. Sólo puede figurar, con cierto derecho de pretensión, en ese justo cielo que el hombre se ha forjado, para sus necesidades, tal vez impugnables, pero superiores, en la cima, en la extrema punta de lo real.

LA FUNCION POETICA *

¿HAY EN el mundo una palabra más cargada de sentido y prestigio que la de poesía? ¿Existe, por el contrario, alguna otra que sea más fácilmente puesta en irrisión y desconocida —tan a menudo empleada y tan mal definida? Por lo general, es la palabra, son las palabras las que sirven para significar, para definir a las cosas — para liberarlas de su peso, para volverlas livianas, móviles y maleables por medio del espíritu. Ahora bien, en lo relativo a ésta, parece como si se hubiera encargado a la cosa del cuidado que incumbía a la palabra. Decimos que tal o cual cosa es poética. Y creemos entendernos. Pero pronto percibimos que no nos entendemos tan bien si tratamos de precisar por qué y cómo tal o cual cosa es poética o no. Y acaso, sencillamente, porque, en primer término, colocamos allí donde no está la cosa que pretendemos designar.

La poesía no está en las cosas —de la manera como el color y el olor están en la rosa y emanan de ella—, está únicamente en el hombre, y es él quien carga de ella a las cosas, al servirse de éstas para expresarse. Es una necesidad y una facultad, una necesidad de la condición humana — una de las más determinantes de su destino. Es una facultad de sentir y un modo de pensar.

---

* *Mercure de France*, Nº 1040, 1, —IV— 1950, pp. 584-592.

Todo el mundo sabe, todo el mundo comprende que un poeta no piensa de la misma manera que un filósofo, un matemático, un sabio. O sea que, para él, las cosas tienen, dentro de lo real, otro valor y que su sensibilidad y su espíritu reaccionan, en contacto con ellas, de una manera enteramente distinta. Hay tantas maneras de estar en el mundo como categorías de sensibilidades y orientaciones de espíritu.

Lo propio del poeta es pensar y pensarse en imágenes — apreciar las cosas en la medida en que puedan prestarse a la formación de imágenes, las cuales constituyen su particular medio de expresión. Su mayor facultad es discernir, en las cosas, vinculaciones justas pero no evidentes que, en una violenta aproximación, serán susceptibles de producir, gracias a un acorde imprevisto, una emoción que el espectáculo de las cosas mismas no sería capaz de darnos. Y es debido a esta revelación de un secreto vínculo entre las cosas, respecto a las cuales comprobamos que sólo teníamos hasta entonces un imperfecto conocimiento, como se obtiene la emoción específicamente poética.

Emoción tanto más intensa, profunda y durable cuanto no sólo conmueve la sensibilidad sino requiere, en una medida por lo menos igual, la connivencia del espíritu.

Lo que, si bien se opone diametralmente a la concepción de *la poesía* como vago estado de alma sentimental, no siempre quiere decir que los sentimientos no tienen nada que ver con la poesía, sino, antes bien, que la función del poeta no es en modo alguno explotar aquellos que todo el mundo experimenta en carne viva, sino aportarlos y suscitarlos nuevos — y enriquecer por tanto el campo de la sensibilidad y la conciencia humana, dentro de una constante renovación de los aspectos de la realidad.

Pues lo que se olvida, cuando se reprochan las innovaciones de la poesía actual, que chocan y escandalizan, es que ella obedece simplemente a las exigencias de su función — que todo lo que está vivo debe renovarse para seguir viviendo y que muere lo que no se renueva. Todos estamos de acuerdo en que Villon es admirable, pero a

nadie se le ocurriría afirmar que nunca hemos debido dejar de escribir como escribía Villon.

Pero hay más: si la poesía cambia de forma y aspecto — si, en cada época, modifica sus medios de expresión para vivir, para no ser una mera repetición de fórmulas, siempre e inútilmente las mismas, es que ella también cumple otra función, mucho más vasta e importante, y que es, con mucha exactitud, la prueba de su necesidad y la explicación, la justificación de su carácter perenne a través de todas las aparentes transformaciones del destino del hombre. Es que ella sigue siendo siempre la misma ayuda, la misma arma al servicio del hombre para conjurar, ayudarlo a sostener y soportar el peso de este implacable sino. No obstante, si en la poesía hay algo que cambia constantemente y no se puede permitir no cambiar — hay también algo que es constante y no cambia — el misterioso mecanismo por el cual el espíritu concluye en la imagen. La facultad de captar, en objetos absolutamente independientes entre sí, apartados por naturaleza y que, en lo sensible, nada parece deber acercar nunca, elementos que concuerdan con harta precisión en el espíritu para crear un tercer término constitutivo de esta nueva realidad intelectual, apta para satisfacer al mismo tiempo la sensibilidad, que por sí sola ni siquiera hubiese sido capaz de discernirla — pues bien, es tal facultad primitiva la que se requiere esclarecer para extraer aquello que consideramos poesía, función o sentimiento poético. Así, llegaremos a comprobar que la poesía, al revés de lo que muchos creen, no es algo superfluo, un lujo, el amable y contingente producto de una forma cualquiera de civilización, que podría desaparecer un día para ser reemplazada por algún pasatiempo más serio.

No me asombraría que algunos incluso la consideren una simple manifestación de necedad de la que los hombres deberían, no sólo abstenerse, sino curarse — lo que al fin les permitiría abordar más seriamente y asumir mejor los brutalmente afirmativos datos de lo real. Asombra más comprobar que entre los partidarios de tal concepción

figuran, aun cuando no se atrevan a confesarlo abiertamente, hombres notables que, por lo demás, consagran su vida entera, y casi exclusivamente las preocupaciones de su espíritu, a una actividad muy próxima a este modo de ser y pensar. No, la poesía no es esa cosa inútil y gratuita de la que fácilmente podríamos privarnos — está en el comienzo del hombre, hunde sus raíces en su sino. Ahora bien, el sino surge del instinto y en éste empieza todo el desarrollo de cada especie — y es así como vuela el pájaro y se arrastra la serpiente. La poesía es un instinto del hombre que se halla precisamente entre la reptación y el vuelo — su instinto de crear — de elevarse por encima de su condición, que lo ata a la tierra, pero sólo por la punta del pie. Sin duda, tal instinto creador se expresa primero mediante actos enteramente utilitarios —alimentarse, defenderse, abrigarse—, pero, muy pronto, mediante actos más libres, el ejercicio del pensamiento, aparentemente cada vez más gratuitos. Digo sólo aparentemente, pues no en el mundo hay nada absolutamente gratuito.

Y si no faltan, en nuestros días, quienes consideren a la poesía como una actividad inútil o frívola, ellos se engañan. Ella sigue estando tan ligada al destino del hombre como nunca lo estuvo — ella lo sirve, él se sirve de ella, ella sigue preservándolo de lo real tal como es.

* * *

LA POESIA tiene su fuente en ese doloroso punto de contacto entre lo real externo y la conciencia humana — en ese punto en que el hombre se siente desolado al comprobar que su conciencia es superior a las cosas —que no la tienen— y que es en gran parte esclava de esas cosas. Para destronar esas cosas a favor de su conciencia, las nombra — y, al nombrarlas, se apodera de ellas y las domina. Pero sólo se apodera de ellas y las domina nombrándolas como quiera y plegándolas a su voluntad para expresar la superior realidad de su mundo interior.

Su mundo es él. Al expresar ese mundo que, por las palabras empleadas a su arbitrio, llega a insertar en la rea-

lidad exterior, se inserta a sí mismo conforme al modo que escogió y se impone entre las otras cosas como quiera, como pueda, según una tendencia que le es personal y lo libera de esa servidumbre que allí lo había insertado por tendencia fatal. Por tal motivo, la evidencia nos muestra que el poeta, el artista en general, el creador de cualquier género terminan existiendo mucho más en su obra, ante sus propios ojos y los de sus semejantes, que en sí mismos. Proyectaron afuera su ser verdadero, su ser esencial, el que cuenta y los trasciende.

* * *

EN LA naturaleza no hay imágenes. La imagen es propia del hombre, porque sólo es imagen debido a la conciencia que él tiene de ella. El contenido normal del pensamiento es abstracto, informe y borroso. La operación por medio de la cual se forma la imagen es un acto de atención voluntaria. El poeta, el espíritu del poeta es una verdadera fábrica de imágenes, y como lo que nos interesa no es el empleo utilitario y material que hace de las cosas, sino el modo como su espíritu las aprehende y aquello en que es capaz de convertirlas —es a él a quien queremos juzgar de acuerdo con el resultado de tal conversión — y es él quien nos da la sensación de un nuevo acuerdo entre nosotros y las cosas que, sin él, no habríamos percibido.

Las cosas son lo que son, sin duda, y si se trata del uso que podemos hacer de ellas o de la visión directa que de ellas podamos tener, no es absolutamente indispensable que las cambiemos. Pero si pasamos de la visión a la expresión, de la percepción a la manifestación del efecto producido en nosotros, todo se transforma — y es a partir de entonces que podemos definir el acto poético. Ahora bien, el don poético consiste expresamente en no tomar y devolver las cosas tal como son —sino tal como aparentemente no son—, en hacer con ellas cosas que por dentro no sean en absoluto lo que son por fuera, en su propio dominio, sino tal como sean mejor captadas y más parti-

cularmente, más exclusivamente adaptadas al dominio de lo real interno — que es el del hombre, que sólo él tiene el temible privilegio de conocer, pero que sólo conoce —aunque muy mal— por la más extensa y perseverante confrontación con lo real externo. El movimiento poético es, pues, ese temerario intento de transformar las cosas del mundo exterior, que tal como son seguirían siendo extrañas para nosotros, en cosas más completamente asimilables y que podamos integrar lo más íntimamente posible. Dentro de ese movimiento, nos vinculamos más a las cosas y las acercamos a nosotros. Tal comunión está, más que en cualquier otra fase de la operación poética, dentro de la misteriosa formación de la imagen que entonces ocurre. Cierto, en poesía sólo existe la imagen. Un poema no está compuesto exclusivamente de imágenes, aun cuando en sí mismo constituya, en definitiva, una imagen compleja, inscrita, una vez establecida, como objeto autónomo en la realidad. Pero la imagen es, por excelencia, el medio de apropiarse lo real, con vistas a reducirlo a proporciones plenamente asimilables a las facultades del hombre. Ella es el acto mágico de transmutar lo real externo en real interno, sin el cual el hombre no habría podido allanar nunca el inconcebible obstáculo que la naturaleza le ponía por delante.

El poeta es un transformador de potencias — la poesía es lo real humanizado, transformado, así como la luz eléctrica es la transformación de una energía temible y mortífera en demasiada alta tensión. El poeta sustituye lo real verdadero por lo real imaginario. Y es el poder, son los medios de elevar ese real imaginario a la potencia de la realidad material, y de excederla transmutándola en valor emotivo, lo que constituye la poesía propiamente dicha.

Sin este poder de sustituir lo real por la imagen que tiene de él, y de establecer su mundo a partir de tal imagen, y no sólo a partir de los datos exactos de lo real, el hombre habría seguido siendo estrechamente su esclavo y su condición no habría podido elevarse por encima de la de otros seres que viven o vegetan a su lado. Esa es la ra-

zón por la cual es necesario ver en la poesía el más alto y eficaz medio de liberación empleado por el hombre para llevar a cabo, pese a las esclavizadoras exigencias de la naturaleza, su fabuloso destino.

* * *

LA SENSIBILIDAD del hombre es, en su orden, única en el mundo — eso lo sabemos, así como sabemos también que, si el sufrimiento y el gozo no son su exclusivo privilegio, se lleva a un incomparable grado de intensidad la calidad de ese sufrimiento y ese gozo, por la conciencia que se le da. Y es harto probable que, si el poder de su imaginación no le hubiese permitido reducirlo todo a imágenes — poder gracias al cual pudo primero obviar, en el plano material, la desproporción de sus medios de ataque y defensa contra los otros animales mejor dotados—, bien habría podido ser aniquilado casi inmediatamente después de aparecer en la superficie terrestre.

Pero es otra defensa la que debió ejercer enseguida. Contra sí mismo. Contra la formidable presión de su propia conciencia frente al espectáculo del inextricable embrollo de las fuerzas naturales, al cual necesitaba, a toda costa, dar un sentido, así como ofrecerse una explicación válida. No era de su especie permanecer a ras del suelo, ínfimo y miserable. Alzó los ojos. De golpe fue a buscar su destino en el cielo. Pobló los bosques impenetrables, los mares infranqueables, con espíritus creados a imagen del suyo. Se formó una compañía selecta con seres cómplices a los que delegó las potencias desconocidas, inexplicables, ciegas, cuyos ultrajes sufría sin poder devolverlos ni vengarlos. Se hizo de amigos superiores o de enemigos implacables. Creó a los dioses, que son una imagen del hombre tal como supo soñarse. Imaginó los medios de volverlos propicios mediante sacrificios cuya eficacia extraía de sus propios recursos espirituales. Así, poco a poco, comprendió a su manera, ordenó, dominó la naturaleza. En ésta ocupó su rango, por cuya conservación nunca pudo dejar

de luchar. Todo esto es comúnmente admitido por las primeras, antiguas edades. Pero lo que quiero decir es que no ha cesado esta obligación que tiene el hombre de hacer frente a las fuerzas opuestas al cumplimiento de su destino, que probablemente nunca cesará y que casi el único medio de que dispone para triunfar en esta lucha es el de la imaginación. Esa es la razón por la cual no es acaso tan arbitrario ni paradojal, como puede parecer, atribuir a los poetas —sea cual fuere el medio expresivo a través del cual se afirman en el arte— el papel más importante en la actividad desplegada por todos los hombres, cada uno en su rango y su nivel, por la conservación, la compostura y la marcha de la humanidad en el mundo. El poeta no es, sin duda, el único creador de imágenes. No es el único hombre que habla, y como el lenguaje es imagen, todos los hombres son en cierta medida, sin darse cuenta, creadores de imágenes — pero es el poeta, precisamente, quien se da cuenta y quiere expresar por medio de la imagen. Es él quien decidió asumir la entera responsabilidad de la función — de ese misterioso mecanismo que transforma una cosa real en otra que no lo es, pero que, en el dominio propio del hombre, adquiere el mágico poder, infinitamente útil, de hacerle más digna de vivir la realidad. Es él quien, sensible a los rigores y al sabor de lo real más que cualquier otro, capta, entre las cosas, los vínculos más justos, más lejanos, más misteriosos.

* * *

SE DIJO antes que todo hombre lleva dentro de sí a un poeta muerto en su juventud a quien sobrevive — diré que todo hombre contiene por lo menos rastros de poesía y que, cuando va hacia las cosas, lo hace gracias a esos rastros de poesía que lleva dentro de sí y con los cuales las atavía, que va hacia ellas con agrado. Porque, habiendo puesto a la poesía en el mundo, el hombre sabe por qué debe mantenerla allí a cualquier precio. Sabe cuán útil es para él, y su instinto y su inteligencia lo preservan de po-

der jamás creer realmente en su inutilidad. Es que ella es el plano donde se libera su conciencia — donde ésta deja de conocerse sólo para interrogarse sin poder justificarse, explicarse. Ella es el estado en que sus facultades se ejercen sin la menor inquietud de estar actuando por algo que no sea actuar —ella es el acto puro— el acto de suprema liberación —el único por medio del cual un hombre, en tanto que poeta, pueda darse profundamente a sí mismo el sentimiento de existir con toda libertad.

* * *

LA CONCIENCIA particulariza al hombre — el grado de conciencia particulariza al poeta. La poesía fue y será siempre el más noble exutorio de la conciencia inquieta dentro del hombre en contacto con la realidad, hostil a su divino sueño de plenitud, dicha y libertad. Dotado de conciencia y privado de poesía, por medio de la cual la descarga y libera expresándose fuera de toda servidumbre, el hombre sólo sería en la tierra el más miserable y peor establecido de los animales.

Podemos tener dificultades para imaginar hasta qué punto fueron rudos los comienzos del hombre sobre la tierra —ya no vivimos en grutas—, ¿pero quién se atrevería a sostener que, al margen de numerosas comodidades puramente materiales, su condición moral lo sea mucho menos hoy?

¿Quién podría decir, especialmente, que la inextinguible necesidad de libertad que él lleva dentro de sí ha podido ser, en cualquier medida, satisfecha? ¿No siente, por el contrario, que los incansables esfuerzos llevados a cabo a todo lo largo de su prodigiosa y fatigosa historia sólo concluyeron enmarañándolo cada vez más en una servidumbre más hipócrita que, no por más compleja y refinada, es menos intolerable?

Así pues, al parecer, la poesía deberá seguir siendo el único punto alto desde donde él aún pueda, y para supremo consuelo de sus miserias, contemplar un horizonte

más claro, más abierto, que le permita no desesperar del todo. Hasta nueva orden —hasta el nuevo y acaso definitivo desorden—, y es en ese término donde hay que ir a buscar el sentido que antaño comportaba el de libertad.

Enero, 1948.

MENOSPRECIO DE LA POSTERIDAD *

El único hombre con quien no pude ni quise rehusar tener un trato cada vez más amplio no conserva hoy ya casi ninguna duda de que roza más de cerca a la realidad por sus pies que gracias a las prestigiosas facultades de su cabeza. Sin duda, no se atrevería a afirmar sin rubor que los pies dirigen la cabeza, pero tampoco pretendería que la cabeza dirige a los pies en forma absoluta. Además, de modo insensible, lo invadió la certidumbre de que la ilusión constituye para él —y para quienes, sin embargo, sólo desde muy lejos se parecen a él— una parte, la más considerable, de lo que generalmente, y sin ninguna justificación probatoria, llamamos lo real. Y todo lo que arriesgue reducir, aun en la más débil medida, el espléndido dominio de la ilusión, lo considera un grave atentado contra el más vasto, el más seguro, el más preciado patrimonio del hombre.

Entre los animales, sólo están siempre tristes aquellos que al parecer no han podido conservar ni la más ínfima creencia en algo que no existe. Algunos gozan el espejismo de una libertad precaria y llena de peligros; otros, de una amistad falaz que les valió una vida menos aleatoria y una innoble servidumbre.

---

* *La Bête noire*, Nº 1, 1 —IV—, 1935.

La parte viva y luminosa del objeto es aquí erigida por la ilusión y el sueño; siniestra y fría, la realidad es sólo la sombra de aquél.

En la actividad creadora, la obsesiva preocupación por la posteridad es sin duda una pueril ingenuidad. En efecto, no encuentro ninguna razón válida para apreciar al público de mañana más que al de hoy.

No obstante, el gusto de la inmortalidad, esa sublime ilusión de las grandes almas, que al parecer desapareció más o menos completamente del mundo de las artes, fue siempre el más poderoso instrumento de la creación artística. Hoy, la ambición de sobrevivirse, aunque fuese un día o dos, ni siquiera parece permitida.

El lector de más tarde, muy probablemente, es apenas una ilusión, desde luego. No existe. Acaso no exista nunca. Su aspecto se oculta, en todo caso, a los esfuerzos de nuestra imaginación, amante de construcciones precisas. Pero, si bien se equivocaba al profetizar que sólo lo comprenderían los lectores de 1940, Stendhal no se engañaba, sin embargo, en su propio prejuicio. Si por un instante volviera a estar entre nosotros, no hallaría en verdad ningún punto de contacto con el más frenético de sus admiradores. En resumen, escribió como para los habitantes de otro planeta. Sois libres de no preferir tal abismo, que incluso lo aparta de quienes se apoderaron, con tanto ardor, de sus despojos, a la promiscuidad que buscan aquellos autores hábiles para establecer de prisa un parejo nivel entre sus dones personales y las múltiples exigencias de una multitud que es temible tan pronto como su promiscuidad no nos permita ya ignorar su olor.

En primer término, alcanzar esa distancia, ese inmenso margen entre el creador y el lector, ese neto y salubre espacio entre el público y la sensibilidad, de superior vigor pero excesivamente dolorosa, del poeta — esa fortificación, por último, en la que Baudelaire veía la mayor ventaja de la gloria. Lo que se comprende mejor si admitimos que no se puede tratar nunca, y sea cual fuere la forma expresiva, sino de un auténtico poeta — cuando la herramienta

no sirve ya de nada — cuando la pluma no es ya herramienta sino la prolongación de los nervios al servicio del corazón y el espíritu.

Es harto evidente que el artista no tiene por qué darle a su época lo que le presta. Si es grande, comprende que su verdadera misión consiste en transmitirle al futuro lo que le permita realizar y le exija perpetuar el presente.

Es muy limitada la ambición que se atiene a la conquista, rápida y momentánea, aun del éxito más estallante. No nos parece ilegítima para el talento de baja calidad, al que ningún esfuerzo, vanamente heroico, podría elevar por sobre las crestas de la multitud. Ella le devuelve enseguida lo que recibe de él, y recíprocamente, un minuto después, todo se extingue. Mejor aún la comprendemos en aquellos hombres cuyo valor radica enteramente en la energía que los impulsa a realizar hazañas, por lo demás perfectamente admirables, pero que nunca les valdrán sino una gran popularidad efímera; por ejemplo, todos los gladiadores que animan los vastos ruedos del aire, o más abajo, las pistas de más sobrias proporciones. Allí, el riesgo que se corre, el peligro siempre inmediato, justifican ampliamente el deseo del pago al contado del éxito. Sólo que al permitir esa fulminante reciprocidad entre el acto prodigioso y su pago sin demora, nuestro tiempo, rápidamente, volvió más numerosas pero también más inválidas las alas del espíritu.

Cierto, un autor, sobre todo si es joven, bien puede, en su angustia, buscar a tientas en la oscuridad el mayor número posible de amigos, pero no tiene el derecho de bajar hasta la acera de la calle para reclutar transeúntes.

El autor en busca desenfrenada de lector es profundamente despreciable. Si el encuentro tiene que producirse algún día, que lo sea porque el lector dio todos los pasos.

Lo que es sobre todo escandaloso, hoy, es la desconcertante cantidad de autores que no temen los odiosos contactos del minorista con su clientela.

Se envanecen con el favor —que es un juicio— del gran número. Ahora bien, más que de todo, desconfío del juicio que sustente, respecto a un solo tema, el gran número.

El juicio del gran número sólo es válido para el conjunto de las cosas; o sea que, en montón, es inevitable que triunfe la fuerza de la masa. La masa se vale incluso de lo excepcional, que primero está contra ella y contra lo que ella es, asumiéndolo luego para, en definitiva, acrecentar su fuerza.

No obstante, lo extraño, y que además podría ser reconfortante, es que la gloria —la verdadera gloria— nunca la confiere el favor del gran público.

No podría haber modestia, claro está, cuando se trata de hombres cuyo ardor e impulso deben hallar su principal instrumento en la obligación de elevarse siempre por encima de los demás y, sobre todo, de sí mismo.

Casi nunca la grandeza de un artista le apareció y gustó a la masa de su época. Sólo mucho después la masa se interesó, por lo demás para sacarle partido, en precisar y glorificar la extraordinaria amplitud de sus dimensiones.

En lo que concierne particularmente al poeta —no puede escapar a su muy peligroso destino e intentar conmover erigiendo fachadas de yeso. Para que valga, es aún el más íntimo, el más secreto, hasta el más oscuro escondrijo de la morada, el que debe rendir a la evidencia. Podemos imaginar la preocupación, el arte, la prudencia que deberá desplegar para llevar a cabo honrosamente su tarea, por poco que haya sabido conservar ese esencial pudor cuyo prolongado olvido acarrearía fatalmente su caducidad.

El riesgo del poeta está en que anticipa, cuando actúa como tal, lo que le es más preciado, y en que el menor gesto de torpeza puede volvérsele enseguida, y demasiado tarde, odioso.

A pesar de esa inalterable juventud firmemente decidida, al parecer, a no abandonarnos nunca, hemos asistido ya a muchas partidas de jóvenes competidores. Partieron tan temprano, tan pronto, con tal impulso —los ojos cerrados, tensa la voluntad—, que enseguida llegaron y aun volvieron, que se perdieron, como gotas de agua hirviendo, en la arena.

No obstante, se les había dado un conmovedor ejemplo de la ventaja que puede haber a veces andando con un poco menos de impaciencia. Expresamente para ellos, en cierto modo, se había promovido a la vida gloriosa a un autor que ya había pasado en las catacumbas del olvido los menos verdes y más fecundos años de su edad. Por una excelente racha de suerte, en muy poco tiempo, lo habían vuelto Incontestable. Es verdad que, como contrapartida, en la misma temporada, se empavesaba a muchos otros que habrían perdido demasiado esperando.

En cuanto a mí, que ya no escribo —que nunca escribí sino para quienes casi no tenían el ocio de oírme— que aborrezco el fácil tuteo tanto como la familiaridad intelectual y física, sólo podría, pese al freno cruel que sojuzga mi orgullo desde hace mucho tiempo, hallar atmósfera respirable estando solo o, por momentos, en el trato de algunos espíritus que, aun cuando tengan la más justa y alta idea de sí mismos, consientan no perder nunca el sentido extremadamente preciso del vínculo que, a pesar de todo, podría existir entre su tamaño, inconmensurable, y el mío.

POESIA APARTE

JAQUE AL POETA *

Por cuanto la relativa calma que reinaba sobre las olas no me permitía ya tener en mano algo distinto a un lapicillo, dejé caer a los temas extraños la preocupación por la navegación nocturna, las preocupaciones de policía de a bordo. A través de los rayos de la noche, entre las centelleantes líneas de las ondas, descifré el sentido de las confusas palabras que, desde alta mar, venían hasta mí. Poco a poco, la oscuridad, que inicialmente aislaba al navío, iba dividiéndose, removiendo suavemente y sin ruido una pululante masa de formas. Y de repente vi venir hacia mí, no sin una sorpresa bastante viva y también, quizás, a flor de piel, un imperceptible temblor de miedo, a una de ellas —la más blanca, la mayor, la más delgada. Se desplazaba ligeramente bajo el viento, se liberaba de la sombra como un hombre.

Una pupila vacía me mira, una voz sin timbre cuyo sonido sólo se produce en las siempre vibrantes fibras del espíritu, asciende del abismo. Sobre el puente, ningún ruido distinto al de la lírica vibración de los aparejos y el penoso chirrido de los cordajes. La conversación, no sé por qué sentimiento de temor ante las tinieblas o de respeto por la adusta majestad del decorado, se prosigue en un ángulo de sombra más densa, en voz muy baja. El sol pasó bajo la línea hace ya mucho tiempo. No es esta noche la que me inquieta,

* *La Bête noire*, Nº 5, 1-X-1935.

pero creo que, tras un horizonte formado únicamente por la aproximación de dos ideas contradictorias de mi pensamiento, hay algo que se acuesta y que muere, y que no tan pronto veremos subir otra vez en una aurora. Por mi parte, atravesé hace demasiados días los límites del tiempo, salí al fin del marco de la crueldad, el placer y el sufrimiento, jugué todas las cartas marcadas de mi suerte. Arruiné mi carne luchando contra todas las apariencias de la vida, advirtiendo las señales de la eterna decadencia en la deslumbrante blancura del amor. Pues, en el fondo, ¿en qué momento el hombre es más amante de la vida? ¿Cuándo sube o cuando declina? Creo que no hay diferencia entre el movimiento de ascenso y el de caída, en las artes; sólo la que existe entre las alternativas de intensidad en los violentos remolinos de la tempestad. El mundo, después de todo, es una cosa muy vieja que sólo exige, según todas las evidencias, durar. El arte también.

¿En qué momento se muestra el artista más amante de su arte? ¿Cuando se sirve de él con inocencia e ingenuidad, o cuando lo ejecuta con excesiva clarividencia? ¿Y en cuál señal podemos percibir que decae una actividad cualquiera del espíritu, si no es en la suma de amor, interés y vigor que anima las facultades de quienes se entregan a ella? En el momento en que el espíritu del artista se vuelve más fuertemente hacia lo esencial del asunto, cuando sólo quiere vérselas con las leyes y normas profundas que rigen su arte, ¿podemos decir que está al final de la cuerda o en el despuntar de una nueva partida —que está preparándola? Tal vez en todas las épocas ha habido, al lado de cosas que debían durar, rastros de agotamiento y usura. No hay despliegue de energía sin merma. Cuando una época habla de su propia decadencia posible, hace mucho que su suerte fue echada y, al fin de cuentas, los períodos de decadencia en lo relativo a la actividad del espíritu son más largos que los de progreso, y las obras que acumulan, si no llevan en sí todos los gérmenes que configuran el gran valor de las obras primitivas, es que son la expansión, el fruto casi demasiado

maduro de aquéllas, más fecundas y menos completas, que las precedieron.

Lo propio de un arte nuevo, fecundo, es aportar, dentro de aquellas obras que produce, muchas más promesas y posibilidades que medios exhaustos, una verdadera culminación. Un arte que llega hasta las extremas posibilidades de sus medios, que alcanza la suprema punta de sus límites, es un arte de expansión; su fuerza se manifiesta por la opulencia y abundancia de las obras, por la mayor riqueza exterior. La fuerza de un arte promisorio, y cuyas manifestaciones parecen generalmente demasiado sobrias, radica en la concentración y unidad del espíritu que no engendra. No es el aspecto material de las obras, su número ni sus dimensiones lo que caracteriza el estado de ascensión o caída —es la calidad, la virtud y el poder de irradiación del espíritu de donde proceden. Es una justa y maravillosa conexión entre los medios espirituales y materiales de que dispone el artista y los sentimientos que debe expresar. El foco sólo se proyecta entonces en el plano del arte, más allá de la vida. Este más allá de la vida es el plano de transfiguración estética de la vida. No social ni religioso. Las obras de intenciones sociales y morales se marchitan más rápido que frágiles decorados, y en aquellas cuyo tema religioso les hizo merecer por mucho tiempo la gloria, si tal tema hubiese constituido, en efecto, la única razón de ser y el único valor, los espíritus desprovistos de todo sentido religioso no reconocerían hoy su grandeza. Ahora bien, es en relación con ellos que han conservado más intacto su prestigio.

La unidad de espíritu estético es el eje, la armazón, el centro magnético, el indispensable sustento de los esfuerzos individuales hacia la mayor diversidad posible —en lo exterior. Mientras mayor sea la unidad de espíritu, con mayor vigor y seguridad se manifestará en las obras el esfuerzo individual, y el temperamento hallará mejor la palanca y el apoyo necesarios a la creación de obras conmovedoras y fuertes. Sin unidad, sin principios, sin normas, por supuesto personales y no comunes, no formuladas, no frías ni rígidas —la producción equivale a una acumulación de escom-

bros. Sin esta honda y viviente unidad, más fácil es la aparente originalidad y menos consistente es el fondo. Pero basta de hablar sobre arte. El viento cambió. La sombra de voz llameante, que manteníase inmóvil en la barandilla, rectificó insensiblemente la deriva. Y, sin duda, porque ni siquiera se me había ocurrido preguntar hacia cuál dirección nos empujaba la aventura, ni por qué la habíamos intentado, el piloto sintió, por propia iniciativa, la necesidad de decirme:

—Vamos a todas partes y a ninguna.

Y aun cuando no hayáis tenido la curiosidad, empero bastante legítima, de saber qué clase de flete transportamos en el fondo de la bodega, no veo ninguna necesidad de ocultaros, ya que estáis con nosotros, que a bordo de este navío nos entregamos al tráfico clandestino de pensamientos. Esa es la razón por la cual navegamos con todas las luces apagadas, y también por la cual nos llaman poetas en los hostiles apostaderos de la costa. Las ideas de los poetas, ya lo sabéis, no son de fácil trato. En ellos se encuentran demasiado raramente en estado puro. O sea que su pensamiento está tan ligado a los sentidos que se requiere mucha mano de obra para liberarlo de todo lo que expresan. Sólo se esclarece por medio de una circunstancia que, de modo fortuito, nos pone en un estado interior análogo a aquel en que estaba el poeta cuando su sensibilidad registraba lo que, más tarde, escribió. Su proposición viene a arrojarnos entonces en un nuevo estado de receptividad más intensa y nos permite exhalar, porque la hacemos nuestra, aquello que nosotros mismos sentíamos sin hallar la fórmula que nos sirviera de fácil exutorio a un sentimiento más o menos opresivo. A veces comprobamos así que la forma del pensamiento poético contiene un poder de explosión aun más completo y grande que el de la esclarecida razón.

El filósofo, el psicólogo, el moralista tienen ideas puras, tan puras como sus intenciones. Cuando no las tienen, observan en el mundo tendencias, manifestaciones que se las dan; en cuanto al poeta, no tiene ideas, nada observa, duerme, se pasea, desempeña a mansalva, y siempre desempeñó,

en todos los mundos, un papel vergonzoso. Quienquiera, cualquiera, vale más vivo que muerto. Sólo un gran poeta es más importante muerto que vivo. ¡El poeta! Se trata, en síntesis, de una especie de insecto, apenas nocivo, mucho más notorio por el brillo y la amplitud de sus alas que por la fragilidad de sus miembros, y que, al parecer, está llamado a desaparecer en el más corto plazo. No es de hoy que se haya tratado de sustraerle, aquí o allá, el derecho de asilo. Pero, expulsado del Estado, el poeta se había vengado invadiendo el Universo. No hace mucho aún, en la vida social, se le dejaba el empleo, tan privilegiado como ingrato, que tienen en la cocina ciertos utensilios, irrompibles las más veces, molestos como todo, pero respecto de los cuales uno se da cuenta alguna vez, en uno, dos, tres casos, y aun más, que son de primordial utilidad en un momento determinado. Allí el poeta vivía apaciblemente, inútil como un látigo de huevos, humilde como el polvo que cambia de lugar según el soplo del viento, en los intersticios de los días y las revistas de gran tiraje. Pero una vez muertos, la gente se apodera brutalmente de uno o dos por generación, para colocarlos dondequiera —los periódicos, las revistas, los libros, los discursos académicos y revolucionarios, siempre en la cresta de las olas —como las del mar al mecer frenéticamente pabellones y cadáveres. Por lo demás, la poesía no está en juego, sino el poeta. La poesía es sagrada, el poeta es infamado, naturalmente. Por lo tanto, el poeta desaparece, la poesía permanece. La poesía es todo, incluso está en todas partes —la pintura, la música, el cine, la aviación; sin embargo, la más potente la fabrican las usinas Ford. Suprimido el poeta, será la sociedad, a partir de entonces, la que produzca su propia poesía. Será social, regular, colectiva, cotidiana, y la radio la propalará a horario fijo por los cuatro rincones del mundo, todas las noches. O inclusive será religiosa, moral, conformista y libre, con esa libertad teológica derivada del precepto según el cual Dios no quiere la muerte del pecador sino su conversión. Pero si no se convierte, que se muera. ¡Pues bien!, no. No se le puede pedir al poeta que se siente antes de emprender su obra y se diga, etc.

Para construir su castillo feérico, del que no puede saber en absoluto, antes de comenzar, si será la choza más miserable, arrojará primero hacia el cielo una teja, que se mantendrá o no. Y si al fin, por milagro, ocurre que un techo brille ante sus ojos deslumbrados, bajo el sol y la noche, entonces sentirá crecer paredes, y si le llega el día de poder cavar fundaciones, ello siempre será, y tanto como posible, en la arena. Porque la poesía, en el fondo, es sólo eso, arena. Una arena, es cierto, transmutable, por ventura, en cristal. Y el desierto también es sólo arena —cielo y arena. Y las más mediocres vocaciones no son las que se contentan, restañando su sed de absoluto, con esa alucinante profusión de cielo y arena. Pero, de todos modos, y a cualquier precio, se quiere que el poeta sirva. Y yo digo que primero es necesario, en la penuria mayor por donde comienza, pues no hay carrera en el mundo donde sea mayor la penuria del comienzo, que el poeta sirva.

Sin embargo, el poeta siempre sirvió —muy involuntariamente, por lo demás, hay que decirlo. Pero sirvió más que no importa a quién, más que no importa qué. Sirvió diciendo lo que ama, y diciendo lo que no ama. Por su alegría y su desesperación. Por su amor y su odio. Su excesiva sensibilidad, cuyos terribles inconvenientes sólo él tolera, la prodiga en el mundo, al cual, por su parte, le complace extraer de ella un goce delicado. El mundo se apodera de sus obras más potentes, de aquellas que tienen grandes oportunidades de contener la mayor suma de sufrimiento —se apodera de sus ideas, de sus sentimientos particulares para ayudarse, en masa, a crecer. A una poesía social no se la considera mucho que digamos, sino conforme al Estado establecido. Tampoco es posible que allí tenga lugar la rebelión, sea cual fuere su forma, ninguna señal de descontento, ningún disgusto —aun cuando se expresen de un modo distinto al individual, estos sentimientos se volverían un peligro demasiado inmediato para la sociedad, que no los toleraría. Así pues, la poesía no tendría más función que la de entonar alabanzas, celebrar la armonía. No es posible soñar un medio más insípido de suicidio. Y la ávida búsqueda de la perfección por

ciertas naturalezas condenadas a luchar en el mundo de lo imperfecto, ¿no es la raíz maestra de la poesía y aun, para decir más, de todo el arte?

Sin duda alguna, sólo puede haber fuente poética si es individual e irreductiblemente inconforme. La facultad poética es ante todo un don de captar vínculos analógicos entre las cosas. Los vínculos más ocultos, que menos parecen existir, se manifiestan misteriosamente a las naturalezas poéticas más receptivas, más penetrables, más adivinadoras. Con los vínculos que parecen inexistentes a los hombres el poeta trenza guirnaldas, de las que luego se sirven los hombres para alegrar la tristeza de su propia morada. El poeta, cuyos sentidos adquirieron una agudeza que no deja de ser peligrosa, y el espíritu un sesgo que no lo vuelve particularmente ágil a las más lucrativas acrobacias de la existencia, parece crear esos vínculos ocultos, imperceptibles. En efecto, los inventa, en el sentido de que los descubre, los revela, los hace evidentes allí donde nadie sino él hubiera sido capaz de percibirlos. La poesía es el hombre mismo, el poeta. Y lo que más me interesa en la poesía, digo yo, es el poeta. Odio al autor cuya obra encuentro odiosa y, en la medida en que amo la obra, amo a su autor, amo al hombre, aun cuando nunca lo encuentre ni me le acerque. Lo que equivale a reconocer en seguida, por lo demás, que yendo en tal dirección nunca arriesgamos encontrarnos con mucha gente. Si se trata de la novela, por lo contrario, no hay nada que me sea más indiferente que su autor; sea excelente o execrable, sólo la obra me ocupa o importa; el autor se presenta ante mis ojos como si no existiera enteramente. Nada, estamos de acuerdo, más contrario a la poesía que la literatura, pero porque no hay nada más salvajemente individual que la poesía. En poesía no podría haber ni siquiera confraternidad. Nada más fácil además, y peligroso para un crítico que carezca de fibra poética, que equivocarse, tomar por poeta superior a un literato sensible e inteligente que, habiendo sorprendido en casi toda su profundidad al secreto poético, podría, remedándolo, engañar. En verdad que no hace falta menos que ser uno mismo poeta para poseer la

única clave que permita descubrir si la obra sale de buena veta, si la pepita fue extraída de un filón o el lingote de la retorta de un alquimista apenas talentoso. Se le quiere asignar a la poesía fuentes y objetivos que no tiene, que no podría tener —fuente divina, objetivo divino—, fuente social, objetivo social. La poesía es poesía, libre, y sólo eso, o ella no es, o deja de ser, y sin la menor sospecha de preocupación moral. No puede ser un absoluto en la forma exterior y la substancia, pero lo es en el misterio de su fuente y en su naturaleza bruta. Quien suministra la materia de que está hecha es el contenido del hombre del cual mana; su forma depende de la formación intelectual, moral y sensible de quien la destila. Si la poesía es el hombre, no es, sin embargo, todo el hombre, sino el lado más íntimo, más verdadero, sin duda más elevado, y también el profundo, del hombre que nació poeta; lo que menos puede librar y concebir por cualquier otro acto de la vida corriente. Lo que, a sus propios ojos, lo hace más diferente de los demás hombres. Lo que más necesita comunicar porque siente que es lo más preciado que lleva en sí, lo más singularmente significativo y auténtico, y lo que a la vez teme más comunicar, por pudor o por temor de divulgar a destiempo lo que exige permanecer más secreto en la personalidad —quiero decir el trasfondo de la sensibilidad, puesto al desnudo por equivocación en un instante dado. El poeta tendría, pues, suficientes motivos para desesperar, ya que puede considerar a su acto como fatalmente destinado al fracaso, por poca conciencia que tenga de que lo que debe comunicar es nada menos que lo incomunicable. Acertar en la forma —es la única tabla de salvación con que pueda contar—, la forma gracias a la cual, mediante lo que se requiere de compromiso y equívoco, los hombres fingen llegar a entenderse —en la más imperfecta de las comuniones.

PRESENTE DEL POETA

A LA POSTERIDAD *

AL CABO de cierto número de reflexiones, en resumen bastante ociosas, sobre la ambición, esa pasión que impulsa a los humanos a realizar todos los actos más o menos asombrosos, admirables o repugnantes que los caracterizan, que los agita en gestos enteramente distintos a los de los animales, éstos a veces de aspecto perfectamente estúpido, pero con más frecuencia de una actitud tan noblemente indiferente, y la más apropiada para hacernos considerar que no es el tiempo el que se desarrolla ante nosotros, sino nosotros los que, por un momento, llegamos a girar en el espacio; que haya una cosa que se gaste y otra que no se gaste, me preguntaba en qué medida un autor, al cual roe la necesidad de advertirle al mundo que quiso y pudo al fin abrir su propio hueco en el presente, se sorprendería si su obra, al caer levemente en la corriente, provocara en ésta los estrepitosos efectos de una bomba. Yo me inclinaba más bien a opinar que él se habría asombrado más razonablemente, pues podemos estar seguros de que, en todo caso, sólo piensa al darla en el dinamismo de efecto inmediato que su obra supuestamente contiene, y más bien lo ofenderíamos invitándolo a considerar el incalculable número de obras que podríamos llamar demoradas cuya belleza y fuerza sólo se han dejado develar con harta lentitud, a través de sucesivas generaciones y por razones eminentemente contradictorias,

* *Verve*, vol. I, Nº 2, marzo-junio 1938, p. 13.

es decir, obras que retenían en su red bastante misterio para no ser accesibles, sino con mucha dificultad, a los meros custodios del presente —en una palabra, obras que comporten, entre sus elementos constitutidos visibles, bastante blanco, bastante margen para que las siguientes generaciones puedan venir a depositar, sin nunca debilitar ni alterar profundamente la pureza y el valor de su estructura original, tanta y aun más sustancia que la que ellas mismas puedan extraerles. Porque una obra que dura sin envejecer, que crece durando, es una obra en la que colaboran todos los que pretenden amarla, comprenderla, comentarla y esparcirla ampliándola con una leyenda que, por lo demás, la deforma la mayor parte del tiempo.

Y fue en ese momento cuando me llegó, dentro de un marco de vasta soledad en el que las palabras adquieren otro sentido, otro sonido, con la primera página rayada por una dedicatoria cimbreante como un desafío, su libro.

¿Y quiere usted esta vez, a cualquier precio, una respuesta? Después de todo, ¿por qué no? Pero, no obstante, ¿una respuesta a qué? Un libro no es una pregunta. Yo creía mucho más bien que era, precisamente, una respuesta. La respuesta que quien lo escribió se dio a sí mismo, o dio a la pregunta que lo formula la vida, lo que en el fondo es igual, porque la vida, en tal sentido, somos nosotros mismos. Respuesta muy insuficiente siempre, por lo demás, y muy sucinta, porque la pregunta es mucho más compleja. Y, para decirle toda la verdad, debo confesar que después de haber leído el prólogo con que usted creyó conveniente hacer preceder sus poemas, no he encontrado una palabra más que añadir. No es culpa mía, el prologuista lo dijo todo —y muy bien dicho. Entonces, ya que tanto hice por colocarme allí, voy a hacerle, si eso no lo contraría demasiado, una importante confidencia.

Considerada como género literario, la Poesía siempre me aburrió prodigiosamente, y en ciertas circunstancias incluso, cada vez que la tocaron en falso, me repugnó un poco. Nunca pude leer a los Poetas, a quienes juzgo, tomados en bloque, los más molestos de todos los roedores que rascan papel.

Si queremos juzgarla desde el punto de vista particular, considero la escritura poética un vicio inherente a una personalidad más o menos atractiva lo mismo que la ebriedad, la homosexualidad secreta, la desordenada pasión del juego o, en otro orden de desarreglo, la epilepsia y el *delirium tremens*. Podemos, sin duda, publicar libros —el vicio no sería completo si no se publicaran libros, aun cuando sólo los nostremos a escondidas, en la sombra del pasillo, como aquellos a quienes sólo les gusta hacer el amor entre dos puertas— pero luego hay que saber esperar, esperar, esperar; esperar que el viento haya abatido todas las hojas muertas. Entonces, maravillando a veces la indócil memoria de los hombres, puede quedar un cielo de dura tempestad sobrevolando farallones, erigidos como dientes al borde de una boca de espuma; o el desolado gemido de un animal nocturno reventando de tedio en la centelleante soledad del desierto; o un cielo auroral de vertiginosa limpidez sobre el mar. Por ese precio, Mallarmé aceptó llevar hasta el fin una existencia de una modestia y mediocridad tan espantosas que, puesto a considerarla, al espíritu menos ávido de extravagancias le repugna complacerse en ello, aun cuando sólo sea por un instante. No siendo lo que menos sofoca el perfume de incienso que ardía en la Calle Roma *.

Complotando su partida, Rimbaud dio un solo talonazo en el barro del arroyo. Pero el choque fue tan rudo, la huella tan profunda, que las salpicaduras surtieron bastante alto como para sólo recaer en lluvia de diamantes.

En cuanto a Baudelaire, vivió el más normal de los destinos poéticos modernos —por lo demás, lo inauguró todo, dentro de lo *Moderno*—, o sea que, durante toda su vida, soñó con escribir novelas, piezas de teatro, ser alguien en fin. No pudo hacerlo. Sólo que, de paso, inventó por casualidad algo que aún hoy, por irrisión, denominamos crítica de arte —y olvidó, sobre la cómoda, en la habitación del

---

* Alude a la calle donde estuvo la vivienda de Mallarmé, a las reuniones que en ésta se efectuaban, cada martes, a partir de 1884, y, en fin, al culto ferviente que en ellas rendían al *Maitre* sus asiduos discípulos. *(N del T)*.

hotel donde transcurrió su ultima noche, un libro. Lo que se llama un libro. Es decir, una de esas obras magnéticas que las siguientes generaciones ni siquiera necesitarán abrir para saber de qué se trata. Pero los poetas de los pisos inferiores tienen prisa. Prisa porque saben muy bien que no dejarán libros que hayan sido ya leídos antes de ser abiertos; porque bien saben que el tiempo nunca los pondrá, a mansalva, en el único lugar donde pueda vivir y respirar a sus anchas un gran fantasma —entre los marinos temblores del océano, las negras iras del viento y la desdeñosa majestad de las nubes. Pero por eso mismo no están conformes con ser arrollados por la posteridad. No quisieran dejarla morder, cuando ya no estén, sobre nada más sustancioso que las deudas. Apuntan con animosidad para exprimir hasta el último centavo de su cuenta corriente con respecto a la Gloria.

Y como temiendo que el público no comprenda muy claramente a qué se debe, en el fondo, el extraordinario ardor de este curioso tumulto, consienten, sin que se les ruegue, en dejar los hartos malsanos bastidores del teatro para ir a remedar los gestos de su extraño amor ante las más netamente reveladoras luces de las candilejas.

Pero cuando se apaguen esas candilejas que ellos mismos encendían; cuando se haya ido ese público al cual podían hablarle ellos mismos; cuando, por último, el hecho de estar muertos les impida seguir hablando, no quedará nada —nada sino una fría sala de teatro, vacía y negra, donde tantos falsos vivientes habrán abandonado, al alejarse, un vago olor a cadáver.

PARA TERMINAR CON LA POESIA *

Casi tan hábil como frágil, el poeta tendió su tela de araña sobre toda la extensión del inmenso horizonte —y sin embargo, él no es la araña sino la mosca.

Si la poesía se aviene demasiado con la oreja, no alcanza ni siquiera al espíritu —si gravita más sobre el espíritu, es por haber perdido todas las plumas de sus alas. La oreja es el hueco de la cerradura de la puerta que se abre sobre el corazón.

Hay pocos gestos humanos verdaderos que cuentan y muchos otros falsos que no cuentan. La verdadera poesía es un gesto que cuenta, la falsa un gesto que no cuenta.

Así como hay hulla negra y hulla blanca, hay poesía blanca y poesía negra —siendo la primera una acumulación y la otra una concentración de materia—, ambas productoras de energía y fuerza. El resto, que se vierte gota a gota, o se dispersa en la superficie minuto tras minuto, no cuenta.

Una fuerte expresión poética es a veces el surtidor brutal, imprevisto, de una sensación grabada años atrás.

La poesía es amor desmesurado de la vida. La necesidad de expresar tal amor —el sentimiento de impotencia para expresar tal amor— la transformación, en fin, de ese amor, de esa necesidad de expresarlo, de ese sentimiento de impotencia, en algo muy distinto llamado poema —el milagro— tan lejos de la realidad.

---

* *Verve*, vol. I, Nº 3, junio 1938, p. 10.

Quiero afirmar que la vida es, primero y siempre, todo. Que el arte es tan sólo un reflejo más o menos prestigioso —una ilusión; que sólo puede ser una estafa— que, en el mejor de los casos, es un adorno y no puede admitir esos *concetti* de esteta según los cuales el verdadero poeta es quien primero suscita el amor de los versos —si una extraordinaria sensibilidad no lo cargó prematuramente con la oscura y fatal necesidad de llegar, por los medios más inapropiados y desesperantes, a las fuentes mismas de la vida.

Es cierto, sin embargo, que el poeta naciente va primero hacia la obra de arte —y es justo. Va hacia ella a conocer la emoción expresada —transformada pero expresada— y habrá comprendido el oficio cuando perciba que toda emoción, para ser expresada, requiere ser transformada. Pero también es cierto, y acaso no sea vano decirlo otra vez, que si no tiene dentro de sí la materia o, por lo menos, si no tiene poder para mantener el poderoso contacto con la vida —si no está en comunión tal vez dolorosa pero profundamente íntima con ella, si no es un crisol donde vayan a fundirse todas las sensaciones que pueda dar la vida, dará un traspié en el umbral de la expresión y su pluma nunca trazará otra cosa que líneas de ceniza sobre una hoja de papel.

Pequeños o grandes acumuladores, son la carga y la descarga las que cuentan.

La poesía que es tan sólo el amor de la poesía, no es más que contra-chapeado.

Desgraciado el poeta que sólo haya aprendido a amar la puesta del sol en los libros. Habría confundido la poesía con la ambición de publicar libros. La puesta de sol está allí para todo el mundo. Son innumerables quienes la gozan a mil leguas de la idea de publicar libros. Emociones de esta índole sólo en algunos suscitarán una fuerza capaz de culminar en la publicación del libro. De todos los jóvenes intelectuales que trataron primero de expresarse en verso, ¿cuántos quedan para consagrar su vida a escribirlos? ¿No es eso la prueba más evidente de que los había engañado su amor por los versos? Habían confundido poesía, vida y literatura.

Y, por lo demás, prefiero a quienes, aun al partir, prefieren dar sus miradas al sol que sale.

Ciertas extravagancias poéticas me hacen pensar en lo que serían unos perros amaestrados que se vuelven rabiosos. Rabiosos quizá, pero en todo caso amaestrados.

Excepto el polvo, todo lo que se quiera en poesía. Ahora bien, la más asombrosa podredumbre es tan sólo polvo muy cercano.

Aun bajo la vehemencia declamatoria, tratad de discernir la vida, pues ella está allí acaso como, bajo las sombrías gesticulaciones de la demencia, sigue estando, aunque en atroz decadencia, la vida.

La pretensión de crear es en arte una bella manifestación de orgullo, la más alta, sin duda, de que el hombre sea capaz. Pero, en el fondo, el acto es, con mucho, más modesto. El hombre nunca crea. Absorbe y evacúa; y, la mayor parte del tiempo, aun eso le falla.

Lo que se exige a nuestra época es, en el fondo, que dé al fin un gran poeta al que se pueda elogiar o censurar por poseer muchas cualidades y defectos literarios, y algunos dones poéticos por añadidura. La gente está harta de la poesía y sin duda tiene razón. Pero quizá los poetas tampoco se equivoquen al no tener en cuenta a quienes demuestran tener tan escasas cualidades para juzgarlos.

Críticos, desolados por no hallar poetas dignos de vuestra época, dejad dormir a la poesía. Ella se despertará de vuestro sueño cuando dejéis de estar allí.

EL POETA SECRETO Y EL MUNDO EXTERIOR *

La poesía no está en el objeto, está en el sujeto. No es el objeto el que actúa, es el sujeto. No es el objeto el que varía, sino el sujeto. No es el objeto el que comunica la emoción, es en el sujeto donde ella se forma y es él quien la expresa tras haberla traicionado y transformado tanto que ella deja de tener algo en común con el objeto, de donde parecía provenir, y que sólo el sujeto constituye su fuente.

El objeto es la realidad precisa. El tránsito del objeto al sujeto tiene lugar al desvanecerse toda realidad. Es un despuntar de vínculos. Ahora bien, la percepción y la elección de vínculos varían de sujeto a sujeto. Quizá en el mundo no haya dos que le asignen exactamente el mismo valor a los mismos vínculos entre ellos y el objeto, entre dos o varios objetos.

No hay objeto poético (escena, paisaje, palabra o conjunto de palabras), hay un sujeto que piensa y que, por estar constituido de cierta manera, siente dentro de sí nacer y desarrollarse una emoción que sólo tiene de poética la reacción producida dentro de sí mismo.

Es notorio que mientras más grande y tendida hacia el objeto sea la sensibilidad, aspirada por el profundo y completo amor del objeto, menos apta es para alcanzarlo o aun acercársele.

---

* *Verve*, vol. I, Nº 4, noviembre 1938, p. 11.

El juego de la percepción de vínculos, que intelectualiza el contacto entre objeto y sujeto, es un ejercicio peligroso —frustra la sensibilidad, que a lo sumo vuelve a cerrarse sobre el vacío. Ella tropieza contra una como invisible red de separación que siempre impide que se junten sujeto y objeto— se aferra a ella como en el interior de una trampa.

Hay un incesante e infranqueable tiro de barrera entre la sensibilidad del poeta y lo real.

La poesía es como un equívoco efluvio de la realidad sobre cuyo origen el sujeto se engaña constantemente.

Delante del mismo objeto, el mismo sujeto es susceptible de variar tantas veces cuantas le sea presentado. ¿Es pues el sujeto quien, representa un valor estable, o el objeto? Y, a partir de allí, ¿dónde situar la poesía, dónde captar la realidad? Sin embargo, si éstas sólo radican en los vínculos, y sólo el sujeto los percibe, sigue siendo él quien constituya toda la poesía y toda la realidad. Pero sólo saliendo del mundo de los vínculos corremos el albur de hallar a esta última. Y acaso tan sólo la aprehenden y saborean quienes se dejan invadir por ella sin buscarla.

El valor de la forma no proviene del oficio. No es nunca fuera donde un ser o una obra conllevan lo que los hace vivir. Lo que le da su forma a un cuerpo, es lo que está dentro de la piel. Lo que le da la forma a una obra es la sustancia de que está henchida, y lo que le da el sabor es la cualidad de tal sustancia. El oficio poético nada aporta a la grandeza. Es de notar, por lo demás, que la debilidad, una especie de brillante mediocridad, aparece pronto dondequiera que se advierta el predominio de un hábil oficio.

Los medios creadores, en poesía más aun que en todo arte, deben permanecer como la clave hipotética de un misterio que el propio autor nunca llegará a esclarecer del todo. Cada vez que se disipa este misterio, sea en la jerarquía del genio o en la del talento, hay una flexión de un incalculable número de grados. Los medios del genio siempre permanecen impenetrables, los del talento se dejan develar poco a poco.

Todo lo que toca un verdadero poeta se convierte, tarde o temprano, en poesía.

No es al comienzo cuando podemos juzgar el valor poética de una emoción, sino al llegar —cuando culminó en la obra, cuando se anula la misma primitiva emoción.

En su tiempo, el poeta aparece como un ser excepcionalmente dotado y, más aún, considerado bajo otro ángulo, como un inválido irremediablemente inadaptable a las exigencias prácticas de la realidad. Es que el don es, en él, la consecuencia de un desequilibrio, un tanto monstruoso, entre sus medios de acción, casi nulos, en lo exterior y el poder de sus medios de acción en lo interior. Porque el movimiento poético es un acto, un acto exclusivamente interior y secreto. El poeta no se justifica en su función, por lo demás de una perfecta inutilidad, sino mediante su obra. Y la misma obra de arte no tiene mejor ni más humana justificación que ser, en su grado más alto, la realización particular y necesaria de una personalidad. Siendo el objetivo primordial de una obra demostrar primero a quien la hizo que ella, para él, era el verdadero, el único medio de conducir su ser al *summum* de poder y de perfección en lo concreto. Mucho más sombrío de decir es que el acto del poeta no tiene alcance inmediato, fuera del plano donde él mismo se encuentra situado. Sólo con un inmenso retraso se afirma su utilidad general. Pero todo el resto del tiempo, no es con tenue coraje como podrá, hacia y contra todos, recorrerlo.

Sería perfectamente grotesco que un insignificante reporterillo de manifestaciones artísticas, perdiendo de repente la noción de su carencia de valor, se sintiera afectado por una expresión que, lanzada muy por encima de él, estaría dirigida a la alta crítica. Hay que saber dejar cada cosa en su puesto. Por eso no me tomaré la libertad de equiparar a la poesía con una cualquiera de esas artes prósperas que sólo de muy lejos se le asemejan y que tanto le pidieron prestado. Es que aquí, mucho menos que en otra parte, precisamente, *la mano que escribe vale lo mismo que la mano que empuña el arado.* Es también que la congénita invalidez de que antes hablaba, hecha de un desequilibrio en la fuer-

za y la sensibilidad, le prohíbe, bajo pena de caer, inclinarse. Debe exigir que asciendan hasta él quienes quieran abordarlo. Debe prever que los otros lo ignoran. Por lo demás, nada hizo para servirnos. Sin embargo, lo bueno que haya en él se le quitará más tarde, y sin que medie pago alguno. Más tarde, cuando, estando muerto, aun los asnos se mezclen para rendirle un homenaje infinitamente más injurioso que lo que hubiera sido, estando vivo, la patada de ellos mismos.

INDICE

Nota del Editor 7
Sobre el Cubismo 9
Ensayo de Estética Literaria 13
La Emoción 19
La Imagen 25
Sintaxis 27
Self Defense 29
El Cubismo, Poesía Plástica 41
La Estética y el Espíritu 45
Esa Emoción llamada Poesía 55
Circunstancias de la Poesía 69
La Función Poética 77
Menosprecio de la Posteridad 87
Poesía Aparte / Jaque al Poeta 93
Presente del Poeta a la Posteridad 101
Para terminar con la Poesía 105
El Poeta Secreto y el Mundo Exterior 109

ESTE LIBRO SE TERMINO DE
IMPRIMIR EL 6 DE OCTUBRE
DE MIL NOVECIENTOS SETENTA
Y SIETE EN LAS PRENSAS
VENEZOLANAS DE EDITORIAL
ARTE, EN LA CIUDAD DE
CARACAS

Pierre Reverdy / ESCRITOS PARA UNA POETICA

Si bien alguna vez pensó en hacerlos más accesibles al público, Pierre Reverdy (1889-1960) nunca reunió en libro sus escritos de madurez sobre el arte y la poesía, así como tampoco sus primeros ensayos y artículos. En consecuencia, este volumen es una selección basada en dos compilaciones que preparó Etienne-Alain Hubert, bajo la supervisión y autorización del "Comité Reverdy", y que se publicaron bajo el sello de "Flammarion" (París), en 1974 y 1975, respectivamente: *Cette émotion appelée poésie: Écrits sur la poésie* (1932-1960) y *Nord-Sud. Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926). Nuestra selección y traducción ha sido revisada y aprobada también por el mismo "Comité Reverdy".

Por primera vez se publica en castellano un volumen completo de Reverdy. Es un hecho de suma importancia, sobre todo hoy cuando se está revalorizando tanto a los llamados movimientos de vanguardia. Reverdy ha sido, en verdad, uno de los ejes de la poesía y de la estética de nuestro tiempo. Una obra y una conciencia, una sensibilidad y una inteligencia. Supo aliar lo que sólo logran aliar pocos artistas: su creación va a la par con la meditación sobre esa creación, hasta el punto de que su meditación se vuelve también creadora, igualmente intensa, destellante.
El sueño y el pensamiento no fueron para él sino dos aspectos de una misma actividad central del espíritu. "El sueño y el pensamiento —escribía— son el lado diferente de una misma cosa, el haz y el envés; el sueño constituye el lado donde la trama es más rica pero más suelta; el pensamiento, el lado donde la trama es más sobria pero más ceñida".

Próximamente aparecerá también, bajo nuestro sello, una *Antología poética* de Reverdy, que abarca todos los momentos de su creación.

Monte Avila Editores