

Xosé Azar
Poética formal

P)	+ .
		+
T		≠ >≠ agonía
		>≠
S	= acabamiento.	
	<=	

Machado XXXII.

“Yo canto la gloria de las formas”
Kabir 120

Nota:

Como 'banco de pruebas' de esta obra, fue publicada en 1910 *Rosalía erótica y existencial*; ahora, en 2012, hechas las correcciones que su 'rodaje' hizo ver como necesarias, me pongo a la tarea de la redacción definitiva de la *Poética formal*, e intentaré que se haga una 2ª edición de esa otra obra, ahora con el título de *Rosalía Castro desde una poética integral*, que sigue siendo la demostración de ésta. Mientras, puede consultarse en www.xoseazar.es.

Índice

Capítulo I: Categorías de la intuición poética.	11
§ 1. Esencia y estancia	13
§ 2. Categorías de la esencia	21
§ 3. Categorías de la intuición poética	33
§ 4. Ayuntanza	51
Capítulo II: El sentido poético	61
§ 5. Aproximación	63
§ 6. Intuición onírica	81
§ 7. Intuición irrisoria.	125
§ 8. Retórica.	139
§ 9. La poética de Gracián.	153
Capítulo III: Formas y movimiento	177
§ 10. A) Asentido	179
§ 10 A) Contrasentido	185
§ 10 B) Consentido.	191
§ 10 C) Disentido	197
§ 11. B) Ensentido	203
§ 11 A) Sosentido	209
§ 11 B. Resentido	215
§ 11 C) Sinsentido	223
§ 11 D) Aensentido.	229
§ 12. Sobresentido	241
§ 12 B. Antesentido	255
§ 12 C) Entresentido	261
§ 12 D) Trasentido	267
Capítulo IV: Creación y composición	273
§ 13. Movimiento. Fases	275
§ 14. Género poético	295
§ 15. Sentiente. La Estilística de Dámaso Alonso.	313
Capítulo IV: Creación y composición	323
§ 16. Belleza y sublimidad.	325
§ 17. Materia y forma.	351
§ 18. Fondo y forma.	377
§ 19. Composición y definición	391
Epílogo. Conclusión.	413
Autores que nos han ayudado en esta obra.	417

Capítulo I:
Categorías de la intuición poética.

§ 1. Esencia y estancia

La forma poética, como la vida toda, es una relación que tiene una especie de luz, un 'no sé qué' (Feijóo), una 'callida iunctura' (Horacio) que Gracián llama 'concepto', y además: "Por robador del gusto le llamaron garabato; por imperceptible, donaire; por lo alentado, brío; por lo galán, despejo; por lo fácil, desenfado. Que todos estos nombre le han buscado el deseo y la dificultad de declararle" (d. XIII). Es el milagro de la forma, algo entre claridad y gracia, que iremos dilucidando a lo largo de esta obra; en donde se halla hace leve la expresión y tiene una gama amplia que va desde la poesía al humor, por eso Gracián le dice también "agudeza"; es una de las dos cualidades de la forma, la otra es el movimiento. Nosotros le llamamos en *Vida* (28), 'estancia'; procedente del otro verbo copulativo que tiene nuestro idioma, intentando así sacarle partido filosófico a esa dualidad como hacen los alemanes con sus verbos *sein* y *wesen*. En la obra antedicha la diferenciamos de la *estasis*, como de su opuesta, procedente, sin embargo del mismo verbo "estar", que tiene aquí más el significado del *sto* latino y el *hístemi* griego (que implican inmovilidad, así en 'estadizo', 'estantío', 'estatismo', 'estantigua'), que del 'estar' que buscamos. Para nosotros este verbo tiene los significados de inminencia ('estar al caer'), 'disposición' ('estar a la que salta', 'estar en todo'), 'compañía' ('estar por alguien', 'estar a matar') 'ocupación' ('estar de parto'); 'sentimiento' (estar triste'). En general habla de vivencia y realidad, que lo separan del verbo 'ser', que pertenece más al entendimiento. Se dice que 'ser' se refiere a las cualidades permanentes y 'estar' a las transitorias: 'soy enfermo' y 'estoy enfermo'; pero sin embargo: 'estoy muerto'. 'Estar' está más en la sensibilidad y la concreción: 'el agua está fría', la he tocado: sensación; en cambio 'el agua es fría' no es más que un juicio; 'soy enfermo' es una mera esencia, en cambio 'estoy enfermo', es algo real y concreto; la mayor vitalidad de 'estar': 'a mi no me importa qué seas, me importa que estés conmigo, y que estemos bien juntos; lo que seas es asunto tuyo'. El ente 'es'; el estante 'está'; la intelección se contenta con el ser; la intuición quiere el 'estar', que precisamente consiste en hacer estante lo que no es más que ente. Puede decirse que 'está' lo sensible y también lo cognoscible; no puede decirse que esté lo espontáneo ni lo conscientivo, pues al mirar para mí mismo desaparece el entorno (estasis); podríamos decir: 'entonces estoy yo'; pero yo no puedo estar para mí como está ese árbol. El árbol está conmigo o ante mí, pero yo no ; conmigo sólo puedo ser algo; la conciencia es estasis, no estancia. No hay estancia en el éxtasis ni en la estasis, en el espíritu ni en la conciencia, que son los dos extremos; en medio triunfan la (pr)estancia del arte y la (pr)esencia de la praxis. Ser es ser A, B, etc.: la esencia es representativa y concientiva: soy sólo cuando me concienocio; lo otro está. Así había que conjugar este verbo:

Yo soy

Tú estás

Él es;

Nosotros somos o estamos

Vosotros estais

Ellos son.

'Estar' es el verbo de la prestancia; la esencia logra la presencia ayudado por ella, pero es casi siempre fantasmal: veo este pino y digo despreciativamente: 'un árbol' porque sólo me fijo en el concepto general. En la intuición no hay ser: 'esto con esto' 'esto que sigue a esto' o 'esto que me recuerda esto': no hay 'ser' por ninguna parte, porque este verbo no se había inventado aún cuando la intuición reinaba: la estancia es antes que la esencia. 'El castaño sobre la huerta junto al río' puede ser considerado como determinación (intelección) o como forma (intuición); en el primer caso se trata de esencias (nivel de la distinción) y en el segundo de presencia (praxis) o prestancia (arte) (nivel de la claridad). La estancia, resultado de la intuición, es mayor en los infantes que en los adultos, porque estos buscan resultados y gustan de razonamientos y aquellos se quedan más en la propia acción/pasión. La estancia, que es un modo de ser diferente del esencial, puede alcanzar a ser prestancia; a Zubiri, que sabía mucho de la esencia, se le escapó totalmente. Las artes plásticas no se tratan con el espacio representativo, unas cosas bailan con otras en unas relaciones inmanentes; de ello me di cuenta por primera vez en la Escuela de Artes compostelana, cuando Asorey me enseñaba a modelar: unos correlatos juegan con otros para constituir formas, buscando relaciones prestantes. Lo amoral es más estante, porque está libre de la esencia moral, todavía más opresiva que la representativa; por eso el arte y la moda andan frecuentemente por esos territorios libertarios. "Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver lo que no percibimos naturalmente. Esos hombres son los artistas", que nos sacan de "la visión pálida y descolorida que tenemos habitualmente de las cosas" (Bergson *Pens* 125); porque estamos sumergidos en lo utilitario. Los malos artistas se valen del sensacionalismo para conseguir una pseudo estancia: terror, sorpresa, sexo. Y la poesía del Formalismo se ha dedicado a buscar desafortunadamente lo nuevo, en lugar de lo hondo. También la búsqueda del prestigio por la exaltación, los altares mayores, los títulos, el boato; en el hechizamiento se me lleva a la exaltación mediante ceremonias, adornos: todo ello no es más que falsa estancia, pues la verdadera puede ser mucho más sencilla, por más auténtica. Todo es nuevo si yo soy nuevo cada día, como en la infancia. Tampoco se puede confundir con la fascinación: "El mundo de las explicaciones y razones no es el de la existencia. Un círculo no es absurdo: se explica por la rotación de un segmento de recta en torno de sus extremos. Pero además un círculo no existe. Aquella raíz, por el contrario, existía en la medida que yo no podía explicarla. Nudosa, inerte, sin nombre, me fascinaba, me llenaba los ojos, me conducía sin cesar a su propia existencia" (Sartre *Náusea* 147); se trata de vivencias logradas a través de la droga, que nada tienen que ver con la estancia formal relacional, que es el objetivo del arte ya en Gracián: "Sobre todo el *hacer parecer las cosas*, que es el arte de las artes" (*Crit* 90). "Lo que constituye la esencia de lo bello no es la aparición de algo perfecto... sino el hecho de que 'aparezca'" (Hartmann 92). Pero hay en este teórico un desconocimiento de la forma, pues el aparecer es verdad que es esencial en el arte (aunque nosotros preferimos el "estar", que no necesita de tanta prosopopeya), pero no a cualquier precio. También Heidegger valora la prestancia: "El poeta habla siempre como si el ente se expresara y hablara por primera vez" (*Introd met* 64); porque sabe que el concepto está gastado, es viejo, necesita otro medio: la forma, que nos da la estancia. Pero este filósofo la confunde con la materia:

"Bien es verdad que el escultor usa la piedra, como con ella procede también a su manera el albañil. Pero no gasta la piedra. Hasta cierto punto, eso sucede

solamente allí donde la obra fracasa. Sin duda usa también el pintor la materia colorante, pero de suerte que el color no se consuma sino que así luzca. Sin duda usa el poeta la palabra, pero no como tiene que gastar las palabras los que hablan y escriben a la manera ordinaria, sino de suerte que propiamente entonces la palabra pase a ser y permanezca realmente palabra" (*Sendas* 39).

Sin los conceptos de forma y de fondo no se puede entender el arte; aquí se echan de menos los dos, pues la materia no es más que medio para la forma, al contrario de lo que dice Heidegger, tiene que pasar a un segundo lugar convertida en forma, pues cuanto menos está una más estará la otra. Si desapareciera completamente transformada en forma y en fondo, de tal manera que sólo hubiese fondo formado el arte sería el mayor posible. Y curiosamente, corroborando lo que nosotros decimos, el filósofo alemán se contradice valiéndose de una forma en la que se contrapone, reiterando lo uno y lo otro:

- a. El escultor no gasta la piedra /+/ el albañil, sí;
- b. El pintor no gasta el color /+/ que luce en el cuadro;
- c. El poeta no gasta la palabra /+/ los demás sí

Heidegger es también el filósofo de la verdad como "desocultamiento de lo existente" (*Sendas* 47), y nosotros estamos de acuerdo, pero no de lo existente, sino del fondo. La forma desoculta el fondo, no lo representa, nos lo da, pero no del todo, tan sólo nos lo desoculta, así trabajan tanto el soñar como el arte.

"Tómese el autorretrato del viejo Rembrandt: un hombre muy común con una mirada peculiar; no es fácil llegar más allá. Pero algo puede notarse: un estar trazado, *un algo ominoso sobre todo, de grandeza trágica, como si en el rostro se reflejara toda la suerte humana*. Y se nos anuncia que algo nuestro está allí" (Hartmann 535).

Podemos llamar 'substancia' (con 'b') al fondo de la estancia. La 'creación de la nada' es lo contrario de la artística, que parte de un fondo mediante una materia: creación substancial. En nuestro caso la materia son las significaciones del lenguaje, que el poeta estancia, es decir, pone de manera que adquiera prestancia expresando un fondo. Una estancia: este árbol con sus ramas agitadas por el viento, cuando el sentimiento la aviva se convierte en prestancia. La substancia es el fondo de la estancia; una estancia con un 'sub' que la vitaliza y se convierte en prestancia. Si sólo es una relación sin una raíz que le de vida, que le permita subsistir, no será más que una forma vacía, espectral, fantasmagoría; tal el Formalismo, que parecía que era algo y no es más que humo, entelequias, mera apariencia, así también son la mayoría de los poemas de la modernidad, que nadie lee, que nadie ha sentido jamás, filigrana, bonitura, sin meollo; pero no sólo de ahora, todo el arte está plagado de seguidas y rondeles tejidos más o menos hábilmente, pero que sólo tienen versificación. Gracián nos habla de los procesos contrario de dessubstanciación y de substanciación (él sin "b"):

- A. "Llegaron a la fuente de la gran sed, tan nombrada como deseada de todos los fatigados viandante... Pero donde mostró su eficacia el licor pestilencial fue en aquellos que bebieron de él, porque al mismo punto que lo tragarón ¡cosa lastimosa, pero cierta! Todo el interior se les revolvió y mudó, de suerte que no les quedó aquella *sustancia* verdadera, que antes

tenían, sino que quedaron llenos de aire, rebutidos de borra, hombres de burla, todo mentira y embeleco. Los corazones se les volvieron de corcho, sin jugo de humanidad no valor de personas (...) Y todos ellos engaño de engaños y todo vanidad" (*Crit 1 7, 95*).

La gran sed no se calmaba en la gran fuente, pues convertía en maniqués a los bebedores, dejando de tener sed, que es la substancia verdadera.

Nuestra substancia es el (des)entrañamiento, que nos hace creadores.

Hombres substanciales tendrían que ser los entraños e insustanciales los extraños, pero todos somos desentraños, por lo tanto nuestra substancia es la sed, que es nuestro mal y nuestro bien: lo que nos hace poetas, entre otras cosas: la gran fuente tiene que ser el arte el eros y la religión.

Estanciar una substancia en convertirla en forma.

Substancia y estancia están en razón directa: cuando más substancia más estancia.

Cuando se estancia una substancia honda y verdadera: esto es la poesía.

Si un pintor se pone a hacer el mar se está pintando a sí mismo, el mar no es más que medio, de lo contrario no será más que un fotógrafo, y aun la fotografía también lo intenta. Y el que ve después tu mar se verá también él a sí mismo.

En poesía la materia no es más que medio; fin, la substancia.

Estanciar una substancia, eso es el arte vital; el formalismo, mera apariencia insustancial.

Es igual modelar escribiendo que poetar modelando: substanciar una estancia, estanciar una substancia.

Cuando el arte pierde la substancia, se convierte en mera apariencia insustancial; cuando tampoco hay estancia: la pesadez de la materia amorfa.

Necesitamos una materia para, mediante ella, expresarnos: formas que intentan captar el trasfondo.

¿Creación de la nada? ¿Nada de materia, sólo substancia y estancia, sin nada intermediaaria, la pasión misma del creador alcanzándonos?

A la forma le llega la vida por la substancia, arte substancial, arte vital.

El secreto de la estancia de la estancia es la substancia.

¿La substancia está debajo de la estancia? Se 'desoculta' en la estancia, que es su desocultadora.

La estancia es claridad y gracia; con ella la substancia que estaba soterrada, canta.

Estancia y substancia juntas: el arte como una relación formal que expresa un sentimiento:

"He visto una cosa muy serena y muy bella el otro día, una muchacha de tez café con leche -si recuerdo bien-, cabellos cenicientos, ojos grises, corpiño de indiana rosa pálido, bajo lo cual se veían los senos derechos, duros, pequeños. Esto *contra* el verdor esmeralda de las higueras" (Van Gogh 246).

Sin nada quieto, muerto dentro: arte substancial por relacional.

¿La substancia es sólo la emoción del creador? Es la entraña, la realidad más profunda del arte.

Con el arte substancial o vital la belleza es lo mismo que la verdad.

Nuestro axioma: no hay estancia sin substancia.

Abogamos, pues, por una poesía substancial, que no sustancialista. Los sustantes en nuestro arte, tanto si son sensaciones como sentimientos u objetos, llegan al poema por las significaciones del lenguaje, que es la arcilla con la que modelamos el poema: representaciones, esencias. Todo lo que 'es' es una esencia: caballo, temor, caricia. Las esencias adquieren prestancia en la relación, entonces el ser se supedita al estar. Son los sustantes la materia de nuestro arte. Relacionando sustancias o esencias alcanzo una substancia, que necesariamente ha de ser también una representación o sustancia. Pero eso no sería el poema mismo, que se queda en la vivencia, que no sale de la intuición; sería sólo su representación. El poema está compuesto de esencias pero en el juego de las estancias o imágenes. Las sustancias no se pierden, son los contenidos necesarios para la expresión poética, pero se las hace pasar del sentido mundano al poético. Estoy contemplando un edificio de ladrillo en un jardín y la combinación de ambos es grata; que una cosa sea 'edificio' y la otra 'jardín' es secundario, pero necesario. La estancia supone las sustancias, vale decir, las supera conservándolas; esta conseración es el *aufheben* hegeliano; la sustancia tan importante en el deísmo aquí se convierte en secundaria, pues no es más que un componente de la estancia que es relacional. El arte repudia la sustancia única masculinista y busca siempre la relación receptiva femenina. A veces veo dos o más sustantes y no soy capaz de formarlos: generalmente la substancia hace la estancia, pero también puede suceder al revés. La estancia generalmente lo admite todo, no es tan exigente como la representación, sólo pone una condición: expresar una substancia. Podríamos pensar que Dios no es, porque no existe; o bien que, aun así es, un contenido de mi mente. A mí no me importa su ser, quiero su estar, aunque no sea, como camino del espíritu. "Soy el que estoy", "estoy, pero no soy": así querría yo a mi deidad. Estamos ya ahítos de ser, por eso intentemos salir de él, en cambio, antes la filosofía lo defendía como su bien máspreciado:

"No separará lo ente de estar unido a lo ente ni dispersándolo totalmente por todas parte según el orden del mundo ni reuniéndolo" (Parménides, en Kirk 385).

Pero la estancia lo contradice, pues precisamente el arte de la poesía juega con lo ente dispersándolo o reuniéndolo. Y Platón sigue a Parménides, que dijo también que "no se puede decir ni pensar lo que no es" (28B), habla de "La tiniebla del no ser" (Sofista 234a), al estilo de san Juan de la Cruz, aunque no desde luego en el mismo sentido. El espíritu busca la tiniebla y rechaza el ser; el arte en cambio lo necesita como medio. En el siguiente diálogo representista nosotros nos pondremos del lado del interlocutor:

Sóc.: Por consiguiente, quien ve una cosa ve algo que es.

Teet.: Evidentemente (De ninguna manera: puedo estar contemplando o intuyendo sin el "ser A" o "ser B" importunos)

Sóc.: Y, por tanto, quien oye algo oye una cosa y algo que es.

Teet.: Sí. (No; la música, por ejemplo, la oyes sin el ser, que la pararía).

Sóc.: Y, entonces, tratándose de una cosa, quien la toca, toca algo y algo que es.

Teet.: Efectivamente (De ninguna manera: en la sensación no hay ser; en el abrazo, etc.)

Sóc.: Por consiguiente, el opinar, ¿no opina sobre una cosa?

Teec.: Necesariamente. (O sobre un sentimiento, que lo vivo sin que el ser me coarte, etc.)

Sóc.: Pero el que opina sobre una cosa, ¿no opina sobre algo que es?

Teet.: Sí, estoy de acuerdo (Yo no: la poesía no busca el “ser A”, “ser B”, etc., sino la expresión de un sentimiento, y aquí estamos opinando sobre ella) (Teet 189b).

Es verdad que no se puede conocer lo que no es (*Rep* 476e), pero no solamente conocemos, también sentimos y contemplamos, y la intuición, es verdad que se vale del ser, pero solo como material. Cuando el ser toma el mando el poema naufraga:

“El peligro que puede correr este joven –dice Machado de M. Villa– es el del conceptismo. Hay en el imágenes que responden a *intuiciones vivas*; pero otras son coberturas de conceptos” (Complementarios 1160).

La representación es peso muerto sin el avivamiento de la intuición. “Son cobertura de conceptos”, quiere decir que no son estancia, que son esencias disfrazadas.

Estamos presos del ser; cuando aparece una intención la estancia vuela, como un ave; lo plácidamente disperso se coloca en orden, como una fila de soldados. Incluso cuando vas por el campo te vienen también adecuaciones para conseguir objetos, como de costumbre, y hacerte tu sujeto y petrificarte en conciencia; la intuición, en cambio, libera; la esencia y la estancia están en razón inversa; salimos de el y nos plenificamos con la estética (moda, decoración, etc.) y con el arte. Es una pena, pero es así, pues generalmente no habitamos más que en la esencia, apenas llegamos a la presencia. Moramos en la penumbra, sin la gloria de la estancia. Pero Descartes la reclama como verdad:

“Aun cuando esto no se pudiese probar de ningún modo, de tal manera la naturaleza lo ha impuesto en todos los espíritus, que siempre que percibimos algo *claramente* asentimos a ello de modo espontáneo y de ninguna manera podemos dudar de que sea verdadero” (*PF* 329).

“Las cosas que concebimos *muy clara y muy distintamente* son todas verdaderas” (*Disc del Mét* 61 y *Med Met* 214)

Es la verdad de la prestancia, que atañe al todo (claridad) y las partes (distinción) y por lo tanto también a su relación; es la verdad de la intuición. No se trata como siempre se ha dicho de la verdad como adecuación, con lo cual la claridad se enturbia con una esencia mandona. La verdad como claridad y distinción y como desocultamiento: en ambos casos se rechaza la adecuación secular; no hace falta para nada el “es”, la prestancia es el criterio y en lugar de representación, intuición; mundo del arte. Pero nos falta la substancia; nos quedamos en la mitad, como en el arte formalista. En Heidegger tenemos la verdad como desocultamiento, que podemos entender como la substancia o fondo, pero él es bien explícito en su afirmación de que se trata meramente del ser:

“Puesto que *el ser, fysis*, consiste en el aparecer o el ofrecer aspectos y apareceres, está esencialmente, y con ello necesaria y constantemente, en

la posibilidad de tener un aspecto que encubra y oculte lo que *el ente* es en verdad, es decir, su estado de desocultamiento” (*Introd* 142). “*El ser* entendido como estado de desocultamiento” (143)

Nuestro gozo en un pozo, puesto que el ser lo arrasa todo, incluso *fysis*, que no es aparecer, es nacer, que es una cosa muy diferente; no sólo a la existencia: también el crear es un nacimiento, también *fysis*, pero de eso ya hemos hablado suficientemente en *Vida y Fondo*. Heidegger vive de apariencias, por eso le importa tanto el lenguaje, que es para él el dador del aparecer de los entes. Pero lo que a nosotros nos interesa es su “desocultamiento”, que interpretándolo a nuestro modo, es la substancia del arte, porque lo acerca a Freud y a la “sustancia” graciana. Parece que hay una contradicción en nuestra obra entre la estancia y la valoración del desocultamiento; pero es que la estancia se refiere a la forma y esto otro al fondo, por lo que nuestro desocultamiento es más hondo que el de Heidegger, que solo es desocultamiento del ser, en lenguaje de su maestro Husserl, a fin de cuentas, tan sólo juicio confuso (cf *Lógica formal*). Heidegger se mueve en un círculo vicioso, que es lo que apunta su filosofía de manera vergonzante. El ser hay que superarlo, el ser es cárcel, y ya lo han estado haciendo los artistas, los místicos y los amantes. El ser es el regreso a la moral impositiva y al pecado.

- a. *Una lejana cadena de montañas, bajo el gran cielo...*
- b. Tal cosa “es”
- c. ¿En que consiste el ser?
- d. ¿Cuándo y a quien se le manifiesta? ¿Al viajero, que goza del paisaje, o al labrador, que a partir de éste crea su trabajo diario, o al meteorólogo, que debe dar el boleto con el pronóstico del tiempo? ¿Quién de ellos capta el ser? (*Introd* 72)

a) Se trata de una intuición, no de una representación; de una vivencia, se muestra sobre todo por los dos adjetivos y por los puntos suspensivos. Si fuese verano y yo estuviese en Gredos me valdría de esa relación vivencial para expresar esa lejanía con el anhelo y ese gran cielo como lo materno y entonces tendría los sustantes y la estancia. b) No, las dos esencias “montaña” y “cielo” son medio para expresarme yo; su ser queda reducido al mínimo. c) El ser consiste en que a esas dos realidades relacionadas yo les digo: tú, “montaña”; tú, “cielo”; el ser es adecuación de un esto” a un concepto; degrada una vivencia personal en mundo del sentido común de todos. d) se la manifiesta, naturalmente, a los que hacen de esos entes su trabajo. El viajero ha estanciado y por lo tanto engrandecido algo que ha quedado inservible para el trabajo dicho, para el que sólo se necesitan entes. El viajero no está en el dominio de las esencias, se vale de ellas para relacionándolas, hacerlas estancia, vivencia, gozo, o desesperación. Sin que aparezca por ninguna parte el verbo ser. Si el viajero fuese el labrador o el meteorólogo, después de la emoción de la estancia, tendría que reducirse a las esencias, regresar al mundo, al trabajo, a la cotidianeidad del ser. “El poeta habla siempre como si el ente se expresara y hablara por primera vez” (64). Porque renuncia al viejo ser, al mundo: por eso se halla en la prestancia. El ser es lo viejo: Zubiri lo ha rechazado porque quería la cosa misma, no su ser: nosotros lo rechazamos también porque en el mundo de los entes es donde reina el extrañamiento de la conciencia. En

el arte no solo me libero de ella sino que la hago bailar. Heidegger comienza la obra que comentamos con la famosa pregunta “jerárquicamente primera” (55): “Porque es en general el ente y no más bien la nada”. Se entiende: la nada de ente, de ser; esta pregunta se la hizo también la filosofía antigua. Nosotros sabemos que existen los dos. El ente, que proviene del ser y una nada de ser, o casi nada, en el eros, el arte y sobre todo en el espíritu. Esta pregunta en sentido absoluto tiene una respuesta en *Vida*: es desentrañamiento humano, que deja un espacio entre el infante y la madre y que aquél rellena con el ser mundano; en cambio en no-ser es la plenitud del entrañamiento, que heredan el eros, el arte y el espíritu.

§ 2. Categorías de la esencia

La estancia es antes que la esencia, pues pertenece a la intuición, más antigua en la humanidad que la representación. Es más vital; ¿cómo estás?’ que ‘¿cómo eres?’ o que ‘¿cómo eres!’ Lo primero significa: ‘¿cómo fluyes desde ti mismo?’ o ‘¿cómo te encuentras en tu entorno?’ ‘¿cómo eres?’, significa: ‘¿Cómo te ves, cuáles so tus esencias A, B, etc.?’ La exclamación se refiere también a ellas.

El conocimiento da el ser, pero el ser enmascara la realidad, al interponer entre ella y nosotros un concepto, y en su adecuación ente ambos habla de ‘verdad’ o de ‘falsedad’; pero la realidad es directamente ella misma, que es lo que pretende el arte. Parece un contrasentido cuando hemos afirmado antes que se vale de sustancias o esencias, y por lo tanto es mediata respecto a ellos. Pero lo que se quiere expresar con esas mediaciones es una sustancia, y el arte lo hace directamente con imágenes, sin el verbo ser interpuesto, que me daría una representación, en cambio la intuición me da la cosa misma. Las esencias son la arcilla representativa de este arte con la que ella modela su sustancia.

“La voluntad lógica de verdad es –según la concepción de Nietzsche- tan sólo un residuo disecado de un originario diálogo artístico... El concepto es la cáscara vacía de una metáfora que en otro tiempo hervía de intuición. Al hombre científico, que no penetra ya la mentira de los conceptos, contraponen Nietzsche el hombre intuitivo, el hombre artístico” (Fink 40).

El arte busca la vida misma; la ciencia con sus esencias, sus ‘es’, la verdad; pero el arte, el eros, el espíritu inesenciales son la misma realidad. Que el arte esté más cerca de la realidad que la ciencia parece unaparadoja, puesto que se considera y es fantasía, como el juego; pero la realidad del arte se halla en su sustancia. De ella la ciencia puede decir ‘es’, pero la obra de arte nos la da sin ese intermediario, tanto la poesía como la escultura o la música. La estancia es a-intencional, se queda en ella misma, no señala algo como representación suya; la sustancia le nace como una flor. Veámoslo en este poema de García Lorca:

“El mariquita se peina
en su peinador de seda.

El mariquita organiza
los bucles de su cabeza.

Por los patios gritan loros,
surtidores y planetas.

El mariquita se adorna
con un jazmín sinvergüenza.

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas.

El escándalo temblaba
rayado como una cebra.

Los mariquitas del Sur
cantan en las azoteas” (*Canciones*).

Es como un sueño que expresa en imágenes un sentimiento profundo. El poeta podría declarar: ‘yo soy homosexual’, pero con esta afirmación no haría más que

ponerse una etiqueta ajena a su propio sentir y moralizante; en cambio en el poema expresa directamente toda su angustia de serlo. Lo discutible es lo de 'directamente'. En música o en escultura no habría discusión posible en poesía, como la materia está hecha de esencias hay que ponerlas en unas formas, casi plásticas, que expresan el sentimiento directamente. Lo indirecto son las significaciones del lenguaje, con las que el poeta modela su propio sentimiento. "Los valores estéticos no sólo son autónomos en su esfera, sino también autárquicos... En ello descansa el poder del arte; dejar aparecer *lo que no es*" (Hartmann 421). Como en los sueños, sin voluntad, que emerja lo que (todavía) no es. Siva creó el mundo danzando, dando así prestancia a lo que no la tenía; el arte nos crea un universo menos opresivo que el mundo: una estatua en una plaza la hace más clara; en cambio Yahvé lo encerró esencialmente: 'hágase la luz': y responde a su orden como un: soldado. Por eso el poeta siempre ha sido subversivo respecto al mundo establecido, el orden del Ser autoritario y obtuso, y se vale para ello de una honda substancia y de la libertaria estancia. El poeta recrea la realidad estanciándola. La creación consiste en "hacer cosas de las que no sabemos qué son" (Adorno 153 citando a Goethe). Con las sustancias del mundo recreas tu substancia, en esto consiste el arte. La cuestión es averiguar cómo la intuición estancia las esencias, que es el cometido de esta obra, fraguada durante años y años, sobre todo en los veranos, tratando de representar la propia acción poética, ajeno a todas las teorías. El arte estancia, pues así como la filosofía busca el ser y el origen y el proceso, lo mismo hace la poética con el estar. Aristóteles encontró las categorías del ser, que son los modos generales y fundamentales de lo que es, nosotros buscaremos lo mismo del estar; los modos generales y fundantes del estar; él encontró que eran 10; nosotros también, "Hay una ciencia que estudia lo que es, en cuanto que es y los atributos que, por sí mismo le pertenecen" (*Metafísica*, comienzo del libro cuarto); nuestra *Poética* quiere también ser una teoría filosófica del estar en poesía, pues nuestra pretensión es elevarla a la altura de aquella magna obra. Aristóteles tiene también un libro de *Poética*, que no considera desde luego del rango de su *Metafísica*, que culmina con el Motor inmóvil; lo que conservamos de ella trata sólo de la tragedia, de la que dice dos cosas muy importantes, la mimesis y la catarsis, que estudiaremos en el tomo III de esta obra, dedicado al drama. Por lo tanto esa obra no nos sirve ahora, volvamos pues a la otra. Dice de ella que "es una especulación sobre la sustancia" (1069^a18):

"Algo que es' se dice en muchos sentidos, pero en todos los casos en relación con un único principio: de unas cosas se dice que *son* por ser sustancias, de otras por ser afecciones de la sustancia, de otras por ser un proceso hacia la sustancia, o bien corrupciones o privaciones o cualidades o agentes productivos o agentes generadores ya de la sustancia ya de aquellas cosas que se dicen en relación con la sustancia o bien por ser negaciones ya de alguna de estas cosas ya de las sustancia" (1003b5)

"Las categorías se dividen en sustancia, cualidad, lugar, acción o pasión, relación y cantidad" (1068a8).

Lo sorprendente en esta enumeración es el reinado absoluto de la sustancia. "Aristóteles concibe lo real en forma subjetual. Con lo cual las categorías otras que la sustancia, le parecen a Aristóteles como accidentes, esto es, como algo que no es real en su sujeto sustancial" (Zubiri 498).

Nos recuerda nuestra suBstancia, que también es 'subjetual' y quiere expresarse

ella sola mediante la estancia. Son lo mismo al revés, pues de la sustancia se dice que es A o es B, pero no se la deja expresar a ella misma, seguramente porque no tiene necesidad de ello; me recuerda esto cuando yo quería hacer la tesis doctoral sobre la expresión en Zubiri, y él se sorprendió; en cambio la sustancia sí. No es más que una esencia, pues la representación no puede hacer más que captar esencias, pero la esencialidad de todas ellas. Zubiri la buscaba intentado captar su realidad y se encontró con que no es más que unas 'notas esenciales', eso es lo único que pudo encontrar. Quería salir del ser y acercarse a la realidad, pero la representación no la da. La realidad misma la tenemos en la sensación, sin nada interpuesto, en la intuición relacionante, en la praxis, en el eros y en el espíritu, pues en todos estos casos manipulamos las cosas mismas; pero la filosofía sólo trata con representaciones, simulacros. Podemos concluir diciendo que la sustancia es verdad y la sustancia realidad. A mi me gustaría que en el libro famoso de Zubiri, admirable por su rigor, la esencia se expresase como en el poema de Lorca diciéndonos su realidad más honda. Sucede igual que con el médico y el enfermo que uno no nos dice más que una esencia de algo que el otro está viviendo. La realidad la tiene el enfermo, el médico solo una esencia suya, que puede ser verdadera o falsa en cambio la vivencia del otro supera esas etiquetas; estas consideraciones nos aproximan a la realidad del arte. Por otra parte, como 'ser' no tiene sentido sólo y necesariamente a de 'ser A', 'ser B', etc. Estos diez predicados más generales han de ser contenidos; nuestro caso con el 'estar' es diferente; nuestras categorías serán modos de estar, las relaciones estantes más generales, los modos de la intuición. En este aspecto tal vez nos hallemos más cerca de Kant que de Aristóteles:

Tabla de las categorías

1. De la cantidad: unidad, pluralidad, totalidad
2. De la cualidad: realidad, negación, limitación
3. De la relación: inherencia y subsistencia (substantia et accidens). Causalidad y dependencia (causa y efecto), comunidad (acción recíproca entre el agente y el paciente).
4. Modalidad: posibilidad-imposibilidad, existencia-no existencia, necesidad contingencia" (CRP 70).

Para Kant las categorías no son más que formas del pensamiento que no contienen más que la facultad lógica de *reunir* en una conciencia *a priori* lo múltiplemente dado en la *intuición*" (148). Aquí estamos más en nuestro terreno puesto que el filósofo alemán contrapone, como nosotros entendimiento e intuición. Pero revisando estas "formas del pensamiento" vemos que tiene aspectos discutibles. En las simples, por ejemplo, falta la *dualidad*, pues la vida desde su origen es dual infante/madre y ello configura las cuatro dimensiones vitales; en las dobles tan sólo podríamos considerar vital la "acción recíproca", siempre que la acción en un lado se correspondiese en el otro con la pasión (*Vida*). En cuanto a la intuición hay entre nosotros discrepancias pero en el fondo creo que estamos de acuerdo. Para Kant también la intuición es antes que el conocimiento en el proceso cognoscitivo: "Lo primero que tiene que sernos dado, para el conocimiento de todos los objetos *a priori*, es lo múltiple de la intuición pura; la síntesis de ese

múltiple por la imaginación es lo segundo, pero esto no da aún conocimiento alguno" (69). Cuando yo voy en el metro si me dejo llevar por la sinfonía de ruidos de la gente y de la marcha del vehículo, paso al reino de la intuición dejando el del conocimiento, y entonces los objetos se disminuyen en sustantes que hacen la sinfonía que escucho, con el rítmico sonido de las ruedas como bajo continuo, que unas veces es 'tatará, tatará' y otras 'tátara, tátara'; quien organiza estos sonidos no es el concepto sino la intuición misma; el entendimientos está callado dejando hacer. Se trata de un proceso de 'desconocimiento', complementario al de conocimiento que Kant describe. Liberado de su opresión, lo hago bailar, como Lorca en su poema, Además la imaginación, que es el ámbito de la poesía, tiene un papel muy importante en la intuición kantiana: "Lo primero que tiene que sernos dado... es lo múltiple de la intuición pura; la síntesis de ese múltiple por la *imaginación* es lo segundo" (69): nosotros lo diríamos al revés: 'lo primero que tiene que sernos dado es lo múltiple de la imaginación; la síntesis de ese múltiple por la intuición es lo segundo'; lo tercero, que son los objetos sometidos a los conceptos mundanos, el artista lo desprecia. La intuición forma antes de que llegue el 'es' del conocimiento tanto en Kant como en la poesía. Que "lo múltiple de una intuición dada se halla necesariamente bajo categorías" (85) también nosotros lo afirmamos, con la única diferencia de que en Kant son del entendimientos y en la teoría del arte de la intuición misma. "La pura forma de las intuiciones sensibles en general, en donde todo lo *múltiple de los fenómenos es intuido en ciertas relaciones, se hallará a priori en el espíritu*" (41), esto también nosotros lo afirmamos y lo demostramos con el 'tatará' y 'tátara' del metro. Para nosotros la intuición es más importante que para nuestro filósofo, y es capaz de jugar con los conceptos, y no se apresta a ponerse firmes ante ellos, ésa es nuestra única diferencia. Para él primero es la intuición y luego la representación y para nosotros primero es la representación y después la intuición; en nuestra teoría la intuición es la reina y tanto la representación como la sensación como la imaginación quedan a su servicio; para él la intuición y la imaginación está a las órdenes del concepto, que está a las órdenes de la conciencia; esto nos recuerda la afirmación de Freud de que la forma maravillosa en los sueños la realiza la censura. Yo supe de la existencia de la intuición un verano en Gredos, estaba un día en contemplación espiritual de cara a un pinar y lo veía como un todo, pero después cambió mi actitud y quedé prendido en los juegos de los árboles unos con otros sin importarme nada más; durante el curso, en clase de dibujo con niños y niñas de ocho años, a mi pregunta de por qué ponían un determinado color la respuesta general era 'porque me gusta', es decir, porque la relación conseguida les encantaba, como a mí la relación entre los pinos. Comprobé que yo componía así mis poemas, relacionando representaciones en imágenes, porque me gustaba y lo mismo mi mujer cuando pinta, y en el poema anterior, Lorca relaciona los sustantes en las imágenes más expresivas, porque aquí hay que tener en cuenta también la substancia. Para nosotros por lo tanto la intuición es una relación, que se queda ahí, que no pasa a ninguna conclusión, a ningún 'es' y que además, si hay un fondo se expresa mediante ella, pues a la intuición de Kant a mí me parece que habría que llamarle impresión, que las categorías del entendimiento configuran y me permiten decir: esto es un 'árbol'. Pero en las del tercer grupo la intuición no se queda ahí, pues en la explicación de la causa y el efecto se dice que cuando veo el agua líquida y después la veo helada, de ahí se pasa a la conclusión de que hay una causa. Aquí los elementos son más que impresiones, o bien la operación se hace en dos momentos, en el primero se crean los dos

objetos basándose en impresiones y en el segundo se relacionan; para nosotros tan sólo este segundo sería intuición, igual que Lorca hace entre el mariquita acicalándose con los loros gritando en los patios. La diferencia más importante, desde nuestro punto de vista, es que en la relación estética hay prestancia y en la de causa no. En aquélla nos quedamos en el mariquita sofocado por el griterío, en ésta sabemos de la relación porque hemos encontrado un tercer elemento que la comprende, pero la relación misma se convierte sólo en medio. Lorca en su poema relaciona sustantes del modo que le gusta pero también para expresar una substancia, que entonces aparece así con toda libertad, sirviéndose como medio de las esencias mundanas. Pero hay algo que nos separa todavía más de Kant; su substancialismo; parecía que no sucedía en él como en Aristóteles, pero es más hondo por más soterrado. Ya la primera categoría es la unidad. “Pensar es reducir a la *unidad de la percepción* (conciencia) la síntesis de lo múltiple... en la *intuición*”; “La *unidad* sintética de la *conciencia*... es una condición bajo la cual tiene que estar toda *intuición*, para llegar a ser objeto para mí” (83). Poner la libertaria intuición bajo las órdenes de la conciencia a mí me causa escalofríos. Me parece, y así lo expreso en *Vida*, que la conciencia es consecuencia del conocimiento, pero no que esté antes presidiéndolo; mejor dicho, anticipándolo. Este substancialismo atroz es rechazado por el arte; la intuición es siempre dual y procede de una substancia también dual en su origen. En conclusión tanto para Aristóteles como para Kant, las categorías cognoscitivas son los medios generales de que se vale el entendimiento para realizar los diferentes juicios; las categorías poéticas han de ser los modos de que se vale la intuición para realizar el poema.

Pero el acercamiento de Kant al arte se realiza en otra obra, *Crítica del juicio*, que yo titularía mejor ‘Crítica de la intuición’, pues me parece que este ‘juicio’ (o ‘facultad de juzgar’) se acerca todavía más a la intuición en la obra de arte. La cuestión más impotante que se plantea en el libro, que a mí me parece maravilloso pero destartalado, es cómo la universalidad del juicio del gusto estético puede ser universal sin ser regulado por ninguna categoría del entendimiento. Esta juicio estético “En el orden de nuestras facultades de conocimiento forma un *término medio* entre el entendimiento y la razón, ¿tiene también por sí principios *a priori*?, se pregunta el autor en el prólogo. A mí me parece que se está hablando de la intuición, que es también inteligencia sin pertenecer a la razón. “El juicio estético decide, no por concordancia con conceptos, sino por el sentimiento” (205); un juicio que juzga por el sentimiento no es un juicio, es otra cosa: intuición estética. La intuición no tiene que inquirir conceptos sino que sólo acoge; no es esfuerzo sino regalo; en la intuición nos olvidamos del entendimiento. El juicio es siempre del entendimiento porque genera un ‘es’ ajeno a la contemplación y que nos separa de ella. Una obra gusta porque las relaciones que establece son estantes. Cuando yo les preguntaba a mis alumnetos y me contestaban ‘porque me gusta’ ellos pensaban que se trataba de una cosa exclusivamente de cada uno, y yo les tendría que decir: ‘has puesto ese color ahí porque la forma que has logrado con los demás es estante y por eso te gusta; vamos a ver qué combinación hizo tu compañera (siempre ponía a un niño con una niña), y los demás’, y seguramente llegaríamos a alguna conclusión general. El gusto forma, y es la forma: “Tenemos en el mero juicio estético una facultad para juzgar *sin conceptos sobre formas*” (274): así compone el poeta, decidiendo formas olvidado de los conceptos mundanales. Las formas van componiendo ellas solas una tras otra, como veremos más adelante. “El artista no percibe directamente todas las relaciones; las siente” (Cézanne 38). La mayoría de los artistas trabajan

con formas sin saber que lo hacen, 'intuitivamente' en los dos sentidos. El recreador ve un todo en la obra, pero el creador tiene que ir por partes: pone una esencia y a continuación otra o otras que la prestancien, etc. Puede suceder también que no me guste ahora una obra y sí después, y hay obras que ganan con el tiempo y otras que decrecen, es como si el arte necesitase un tiempo para decantarse en el contemplador; a lo mejor quiere decirme cosas que yo no soy capaz de ver. El protagonismo es siempre de la obra, el gusto tiene que supeditarse a ella. "Al sentir bien acordado... le llaman algunos armonía de ingenio... buen gusto" (en M Pel, I, 837); 'acordado' implica relación y no conclusión, por lo tanto intuición. Una obra bien acordada está hecha con buen gusto, el que estancia. El *Quijote* no gustó al comienzo y después mucho: se le vieron estancias nuevas, o bien que no había todavía en la gente que o estaban en la obra y no se veían. En el momento de formarla el autor va componiendo con las estancias que le gustan, expresando con ellas la substancia. "No hay disputa sobre el gusto, cuando depende del temperamento, pero sí cuando procede de la *aprehensión* (Feijóo, en M. Pel I 1084). Aquí se diferencian uno personal y otro estancial. Pero en el arte, tanto en la creación como la contemplación, no se trata de juzgar sino de simplemente (guiándola no por la categoría de causa y efecto, sino por la más vital de 'acción recíproca') hacerse receptivo para que la obra diga lo suyo, es un recibir y es también una darse: recibo la obra para que ella se me dé; si me siento acogido en ella, me gustará, y no si me siento rechazado. Es un momento interior de la integración estética sin ningún ser juzgador. Yo la recibo para que ella se me dé, y cuando lo consigo me gusta. Después, una vez consumado este coito, podemos hacer la valoración de lo antes vivido: 'es bella' o 'es fea', ahí sí estamos en el juzgar estético, pero tiene que ser solo un juicio sobre nuestra experiencia, como podría ser sobre cualquier otra actividad no cognoscitiva, comerse un melocotón: 'es sabroso', 'está maduro'. 'Bello' y 'feo' son esencias que valoran una estancia, por lo tanto aquí hay un salto, una generalización. 'Es esbelto', 'es gracioso'. 'Belleza', 'esbeltez', 'simpatía', etc.: como 'árbol', son conceptos. Aristóteles pondría los primeros en la categoría de cualidad y el último en la de la sustancia. La dulzura es algo que se gusta, y también es un concepto universal, significa algo así como 'armonía'; esto no se puede entender si no se distingue entre la dulzura vivida y el concepto 'dulzura', que es como una etiqueta; lo vivo primero y después lo represento con un concepto universal. Entonces el juicio del gusto no atañe directamente a la vivencia, sino al concepto. Por lo tanto las categorías de la intuición poética no serían para decirnos si una obra es bella o fea, lo cual pertenece ya a la representación, sino para decirnos cómo está compuesta, cuáles son sus categorías de formación, cuáles son sus formas constitutivas, pues ahí si que no nos salimos del ámbito del arte. 'Bello' y 'feo' es etiqueta posterior en el reino del entendimiento. Y se da la circunstancia de que cuando la gente está de acuerdo sobre la belleza y fealdad de las obras, es más sobre las etiquetas que sobre la estancia. Son dos momentos: 'me gusta', 'es bello'; 'no me gusta', 'es feo'; en el primero estoy gustando el melocotón, en el segundo ya me lo he comido, vuelvo al mundo de los conceptos. Los artistas entre ellos jamás dicen 'es bello tu cuadro'; se quedan en el 'me gusta'; lo máximo a que se atreven es a 'es bonito', porque saben que entonces pasan a otro terreno al 'juicio' que aniquila el 'gusto'. Cuando dices 'es bello' estás poniendo esta obra al lado de otras señeras, estás generalizando, saliendo de la intimidad del arte al mundo de los valores. 'Bello' y 'feo' son, a fin de cuentas juicios morales, por eso se los suele sustituir por 'bueno' y 'malo'. La intimidad del arte es el gustar; lo otro ya es mundano, pues para decir 'es' hay que salir a lo general, al reino de los conceptos. El gustar es siempre más personal; la

belleza queda como algo normativo. 'Tengo que escuchar música clásica, pero me gusta más la moderna'. Por otra parte, las obras consideradas las más bellas son de belleza clásica, cuando el arte era imitación y el modelo era lo ideal. Muchas son verdadero plomo; oficialmente son geniales pero en gran parte insoportables, aunque tengan partes maravillosas. "Bello es lo que, sin concepto, place universalmente" (220); pero 'place' es un verbo demasiado pequeño para el arte, mejor 'que gusta universalmente'. Lo que gusta es la estancia, 'el no sé qué', una relación o una serie de ellas interesantes, atrevidas, nuevas, que expresan algo nuestro hondo. Kant dice: 'bello' es lo que 'sin concepto', pero 'bello' es ya un concepto, es ya una etiqueta, nos hemos vuelto al mundo, en donde se recuentan nuestras posesiones de belleza: *Las meninas*, etc., nos hemos salido ya del arte, o estamos aún en él pero lo vemos desde fuera. Forzosamente tiene que haber unas categorías, ¿del gusto o de la belleza? "Gusto es la facultad que tiene el juicio estético de *elegir* de un modo universalmente válido" (Kant, *Antrop* 170). Eligiendo formas universales es como va el artista configurando su obra; formas que gustan porque son estantes, por eso son universales. Categorías de formación de la obra y por lo tanto también de su constitución, igual para todas e incluso para todas las artes en las dimensiones formal y fondal (no en la material), que la definición de cada obra pondría en claro. No son para juzgar, que eso es un menester mundano, para formar estéticas, no lógicas-; sentir con formas es lo propio del arte: este sentimiento proviene de la estancia y de la substancia. La belleza o la fealdad son valoraciones como las de verdad y falsedad en un razonamiento lógico, y la estancia es como la consecuencia. Un razonamiento es consecuente o no desde su propia forma y una *secuencia poética* es estante o no desde ella misma. Pero el razonamiento ha de ser además verdadero o falso y hay unas tablas de verdad que lo establecen. El poema puede también ser 'bueno' o 'malo'; se trata de predicados metapoéticos, que hacen de la obra con todos sus matices algo único, un objeto, no una vivencia, si está bien estanciado me gustará y diré de él que es hermoso, pero también puede ser que diga; 'reconozco que es bello, pero a mí no me gusta', tal vez porque entran en colisión los dos aspectos señalados por Feijóo.

Pero tal vez lo bello no sea necesariamente esencia, tal vez sea armonía de estancias. Una obra uede ser estante en algún aspecto y no alcanzar la categoría de bello, porque alguna otra relación desentona. Desde ue el arte es expresión el concepto de 'belleza' perdió aquauella alteza que tenía. ¿Puede decirsele 'bella' a *Metaforfosis* de Kafka? Es estante en grado sumo pero tal vez demasiado fuerte para ella. Está deprestigiada pero el arte no puede prescindir de la belleza. Se corresponde con la verdad en la representaión, de lo que tampoco se puede prescindir. Una obra es bella cuando hay armonía en todas sus estancias. Se parece también a la santidad en la religión. La verdad es la conformidad de lo que se afirma en un juicio con la objetividad rel; la belleza es la armonía entre las estancias de una obra. La santidad sería la conformidad de la vivencia espiritual con la praxis. La estancia hace la belleza, que es resultado. La universalidad del gusto puede corresponder a tres causas: la física de la materia; la humanidad de la substancia; y la universalidad de las formas. Los colores y los sonidos tienen unas reglas de composición; en cuanto al lenguaje, materia de la poesía, podrían también esablecerse; lo más hondo de la humanidad no depende de las culturas ni de los tiempos ni de las personas.

La intuición está en relación con la inmanencia, puesto que se opone al conocimiento trascendente. En la inmanencia laboran las artes, en este lado de la

acción; al otro está el mundo con sus imposiciones, pero yo en mi arte me siento libre. Esta actitud es semejante a la de la Fenomenología husserliana, or lo cual vamos a echarle un ojo. Deriva de la concepción de Kant del fenómeno como un aparecer de la realidad ignota que el entendimiento tiene que organizar. También Kant está del lado de acá, pero las categorías del entendimiento le dan paso a lo de fuera. El poeta está en el mundo pero no es de él, como lo expresa Baudelaire en *El albatros*

“¡Qué torpe es y qué débil este alado viajero!
Hace poco tan bello, ¡qué cómico y que feo! (...)
El poeta es lo mismo que este rey de las nubes,
amigo de tormentas, burlador del arquero,
desterrado en el suelo, entre el vil abuceo,
sus alas de gigante le impiden caminar”.

Las alas de gigante son la intuición y el caminar el razonamiento mundano; me recuerda a Nuria, una alumna pintora de ocho años, que ahora estoy buscando porque hizo los dibujos de un libro de poemas de toda la clase, que intento publicar. Le costaba mucho aprender a dividir y en cambio dibujaba con gran soltura y originalidad; estoy temiendo verla ahora, tiene ahora exactamente veintitrés años, porque tal vez no haya seguido su vocación, yo intentaba que la familia la encauzase por ahí. Y me acordaba también de mi propia historia. Yo era matrícula de honor y estaba sentado al comienzo en clase, pero las matemáticas se me daban fatal y don Valentín, un profesor sordo que usaba un aparatito que cuando se lo quitaba para limpiarlo la clase toda se ponía a chillar y patalear y él no se enteraba, me sacaba a la pizarra y me ponía en ridículo, y esto tuvo -no sólo, me hallaba en una adolescencia atormentada y en conflicto con el entorno- como consecuencia que dejase los estudios. En cambio en la clase siguiente de Lengua y Literatura yo le mostraba mis poemas a la profesora a la que está dedicada esta obra y ella me encargaba trabajos de comentario de textos sobre el teatro clásico, por eso después, en mi vida bohemia madrileña me dediqué a escribir teatro y estrené alguna cosa. Por lo tanto no es nada nuevo afirmar que el poeta es un inadaptado, un ser que lleva una herida y necesita expresarlo. Los poetas son nuestros hermanos pequeños visionarios. De todos, parece que el poeta es el que más, tal vez porque su arte le permite crear un mundo interior más complejo; por naturaleza no es un triunfador, siempre se le ha considerado un ser estrambótico, y así lo trata Horacio en su estudio. Vive de sus sueños y por lo general muere desconocido, después tal vez algún profesor se luzca descubriendo sus bellezas. Así ha sido siempre y así tendrá que seguir. Pero a él no le importa el reconocimiento, se contenta con poder expresarse. Es por definición un ser atormentado y su grandeza esta en crear con eso belleza, pues entonces alcanzará el manantial, y los demás podrán mitigar esa sed que es condición del humano vivir, y que la cultura y la técnica intentan en vano conjurar. El ser humano es un ser (des)graciado y de ahí proviene también el progreso. Pero al hablar de la humanidad hay que fijarse, aunque no sea más que un momento, en las naciones, entonces aparece un espectáculo alucinante: unas en el cielo del Bienestar y otras en el infierno de la miseria y el subdesarrollo. Y aquí esa poesía no puede surgir, nacerá otra reivindicativa, solidaria, que también por aquí se puede avanzar hacia la hondura. Pero veamos la Fenomenología:

“Los productos de la *fantasía creadora*... sólo existen fenoménica e intencionalmente, es decir, no existen ellos, para hablar propiamente,

sino sólo los respectivos actos de aparición con sus contenidos reales e intencionales... Muy distinto es el caso respecto de las fenómenos físicos, entendidos en el sentido de los contenidos de la sensación... Como es natural, no se debiera pasar por alto que 'real' no quiere decir existencia fuera de la conciencia sino no meramente mentado" (Husserl, final de sus *Investigaciones lógicas*).

El arte todo, pintura, música, teatro, es real en mí puesto que yo lo vivencio tal vez con mayor intensidad que si existiera fuera; pero no es objetivo, no existe al otro lado, en el mundo; a don Quijote no me lo puedo encontrar por la calle, pero tiene existencia real en mí, pertenece a la inmanencia, al contrario de los objetos del conocimiento, que necesitan la trascendencia en concordancia con la realidad de fuera, a ver si son verdaderos o falsos. La Fenomenología acaba con esto segundo y se queda sólo con lo primero, por eso desde el comienzo me pareció el camino a seguir en mi búsqueda filosófica del arte; como también de la religión, Krishnamurti se vale de ella para liberar de la opresión de la divinación al aconsejar a uno que le preguntaba sobre la existencia de Dios, que pospusiera la pregunta y tratase de inquirir por qué la hacía; es inmanencia y no la trascendencia la que lo liberará. Husserl lo mira todo desde el lado de acá, había párrafos en él que me entusiasmaban:

"La cosa y mi vivencia no son dos cosas, sino una: sólo con una nos encontramos, solo una es posible. La cosa, el objeto natural, eso es lo que percibo, el árbol que está ahí en el jardín, éste y no otro es el objeto real de la 'intención perceptiva'" (Ideas 218).

Cuando subo monte arriba poetando también yo hago 'epojé' de toda otra realidad que no sea la de mi vivencia actual: lo que siento contemplando este árbol escuálido en lo alto, que soy yo mismo, es lo que escribo, en "inmanencia pura" (236); para nosotros intuición e inmanencia son dos cosas diferentes pero relacionadas; intuir es relacionar sin concluir, por eso no es conocer, porque el conocimiento es *trial*: relaciono 'esto' con el concepto 'árbol' y concluyo que él lo 'es'; el conocimiento representa convirtiendo en esencias, pues al ver eso ahí ya no me fijo en su presencia, tan sólo sé de una esencia. A mí no me interesa conocer qué sea 'esto', lo que me importa es que 'esto', relacionado con 'esto otro' exprese mi substancia. Yo me identifico con este árbol solo frente a la montaña, es mi ansia eterna de subir. Por lo tanto, la Fenomenología sólo es posible en la intuición, que es la única que sabe quedarse en la inmanencia; para un pintor tan importante es el hombre que está pintando como la mesa o la ventana que tiene al lado, sólo le interesa la relación de sus luces y colores sin ningún 'es' que haga más importante esto que aquello. O dándole la vuelta: la intuición sólo es posible fenomenológicamente, dando realidad a lo presente, que convertimos en *prestancia*. El arte está siempre del lado de acá, porque es expresión o (des) unión; es la mitad de la vida, pues para ser la vida toda tendría que ser también comunicación, y hemos de ver que eso no es así. La inmanencia fenomenológica, despreocupada de toda trascendencia, atenta sólo a lo que aparece, es muy querida por el artista, que la lleva a sus últimas consecuencias, quedándose en la intuición. Miro al cielo y veo volar un pájaro entre nubes en la tarde tranquila, no me importa por qué vuela ni qué clase de pájaro; me quedo en la vivencia plácida del volar. El arte es esta fenomenología vital. Y si puedo me identifico y vuelo imaginariamente con él, me implico, no me quedo fuera, y así me expreso en imágenes; el yo poético es un yo dante que busca su expresión fuera de sí, lo

que sea él mismo no importa, como en Husserl: “se presenta como algo carente de toda esencia, como el vacío mirar de un ‘yo’ vacío al objeto mismo que se toca misteriosamente con éste” (*Ideas* 89). ¿Somos lo mismo o todo lo contrario? En cuanto a inmanencia sí, los dos estamos del lado de acá, pero el yo de Husserl es un observador metódico, recepción en su nivel más bajo, adaptación a lo que ocurre sin poner él nada de su parte y en cambio el yo creador es pura dación en sus niveles más altos de expresión y unión. La actitud fenomenológica es verdad que se queda en la inmanencia, pero en la representación, su objetivo es el mundo del que ahora se aparta. Y su intuición no es estante, sino de la esencia, no sabe más que de esencias, es como si se escondiera para observar mejor, por lo tanto fue una equivocación que me costó varios años el camino que hice por aquí, leyendo libros interminables llenos de minucias para encontrar bien poca cosa. Porque en el arte además de la estancia de la que tal vez algo se podía encontrar en la Fenomenología, estaba la substancia, que el yo fenomenológico tiene que amputar de raíz, puesto que no puede cantaminar con ella la intuición de la esencia que busca. Prefiero a Kant: “¿Qué son los objetos en sí separados de toda esa receptividad de nuestra sensibilidad? Esto permanece para nosotros enteramente desconocido” (CRP 32). Nosotros recibimos lo que se nos da y lo transformamos, tanto Kant como nosotros hacemos, él con sus categorías y nosotros con las nuestras, no nos quedamos en la pasividad, y el arte crea un mundo propio ajeno al ‘es’ trascendente. Un drama que veo en el teatro no existe realmente; lo que es real y personal es el sentimiento tal como se expresa en él. Por lo tanto el mundo que crea el arte no es enteramente ilusorio, el mundo real, que está fuera del teatro esperando tiene algo que ver con él. No mucho, porque el arte afortunadamente no se considera ya imitación; sí si la propuesta que hace el artista pertenece a su hondón buscando su verdad, puesto que será también la de los demás. Por lo tanto el arte tiene un aspecto intuitivo inmanente como la Fenomenología, pero tiene otro trascendente y real. Por eso Freud se valió de un drama para encontrar su complejo de Edipo; en la obra de Sófocles encontró la verdad. Si la propuesta de la obra es verdadera, la obra además alcanza una mayor belleza. Pero los dos filósofos se parecen en su actitud receptiva, al contrario del poeta que es pura dación. En esto nos parecemos más a Hegel, cuya fenomenología es proceso y acción. Husserl tiene la grandeza de la inmanencia, en cambio la Fenomenología de Hegel es de fondo, del proceso, del movimiento -la otra es inmovilidad-; entre la una y la otra habrá que andar, porque además el fondo buscado por Hegel no es el nuestro, que se acerca más al de Freud. Como ambos buscamos en el arte nuestro fondo, que imaginamos como ‘mar de fondo’: “agitación de las aguas causada en alta mar por los temporales o vientos tormentosos la cual forma una marejada que viene a romper sobre las costas aún cuando en ellas no se experimentan aquellos malos tiempos” (DRAE). De esto nada sabe Husserl, en cambio sí algo Hegel y sobre todo Freud, que por otra parte tiene una concepción muy limitada del arte, como ‘sublimación’.

“El arte puede ser utilizado como placer y distracción, decoración... pero por otro lado... se libera de esta servidumbre para elevarnos en *libre autonomía a la verdad* dentro de la cual se realiza independientemente con sus propios fines. Ahora bien, en esta libertad *sólo el arte bello es arte verdadero* y cumple así su tarea suprema cuando es colocado en la misma esfera común con la religión y la filosofía, y es únicamente una manera de expresar lo divino, y lleva a la conciencia los más profundos intereses del hombre, las verdades más comprensivas del espíritu... el

arte comparte este destino con la religión y la filosofía, pero en la forma peculiar en que él manifiesta también sensiblemente lo supremo y lo acerca así más al modo de aparecer de la naturaleza, los sentidos, el sentimiento" (Hegel 47 1)

La grandeza de Hegel consiste en que al fin con él tenemos el número 2, que es el de la vida. Hasta ahora sólo el 1: el aparecer, y cuando crees que va a venir el 2 es un dios extraterrestre camuflado. Con el 1 no hay movimiento porque no hay dialéctica, porque no se trata más que de inmovilidad. Por eso Hegel, a pesar de su descomunal error de acabar en la conciencia y en el Estado, es germen de teorías vitales. En *Vida* hemos denunciado su dialéctica tria y la hemos sustituido por la dual vital; aquí intentamos también reconducir su representismo, dándole la vuelta como hizo Marx, ayudados por Freud, del que nos decía un profesor cuando yo me iniciaba en la filosofía, que después de él es ya imposible filosofar como antes. Estamos de acuerdo en que también el arte busca la verdad, no sólo la belleza, y la busca a su modo. Y en que esta verdad es la de la filosofía y la religión estamos también de acuerdo, porque las tres parten del origen vital que es el (des)entrañamiento primordial. Nos parece de lo más interesante la afirmación de que 'sólo el arte bello es arte verdadero'. Nuestras razones son: puesto que la belleza sólo se logra enteramente cuando la estancia se completa con la substancia desentrañada, y ahí está su verdad, se deduce de ello que entonces y verdad y belleza son lo mismo. Lo divino es la vida en su origen materno, y también la verdad y la belleza. Finalmente Hegel pone 'sensibilidad' por 'intuición'.

"Para el escultor *todo* se transmuta en formas y desde antiguo tomó la arcilla para configurarlo" (101 1).

Es cierto, lo primero de todo en la creación del arte es la forma, la mirada en la creación es intuitiva y relacional, no le importan tanto las esencias como la estancia formal. Aquí 'todo' quiere decir 'fondo', que en la creación se transmuta en forma; se alude vagamente a nuestro origen mítico: "modeló el dios Yahvé al hombre de la arcilla y le inspiró el aliento de vida" (Gén), pero entonces el hombre no sería el fondo sino el contenido, algo ajeno al creador, una esencia, y por lo tanto se trata, más de representación que de la intuitiva creación; la inspiración posterior pretende en vano arreglarlo. Recurriendo a mi experiencia, cuando modelo no llevo en la mente ningún objetivo determinado, libre de todo contenido intento encontrar una primera estancia, salir de la unidad amorfa del barro y pasar a la dualidad, estableciendo así una relación entre líneas, volúmenes y vacíos que sea interesante. El comienzo es siempre al azar, pues si voy con un objetivo determinado, tanto aquí como en la poesía o no obtengo nada o lo que consigo tendré luego que desecharlo por excesivamente representativo. Hegel habla también de 'configurar' la arcilla, darle una forma, que en el arte es siempre relación estante. Después vienen en el texto la expresión y el aparecer, que nos conducen al fundamento del arte, que es la integración fondo/forma. El aparecer ahora es el aparecer de algo; se rompe así con el formalismo unitario anterior. Ahora tenemos también la substancia o, en el lenguaje de Hegel, el concepto o la idea. "La filosofía en su conjunto es el conocimiento del universo como una totalidad orgánica que se desarrolla a partir de su propio concepto" (75). Tampoco esto es la creación mítica, pues aquí el concepto no es el del productor sino el de lo creado. Si Dios crease como Hegel, antes de crear a Adán intentaría averiguar su esencia, para modelarlo de acuerdo con ella, y que el espíritu surgiera de él como consecuencia, que estuviese al final y no al principio, como una ganancia propia,

no impuesto autoritariamente desde fuera; pero la vivencia espiritual nace del entrañamiento primordial, y aquí no lo hubo; se trata, pues, sólo de dogma. Un poema puede considerarse también una totalidad orgánica que se desarrolla a partir de su propio concepto, o un fondo que se cumple realiza mejor o peor en una forma; según esto, toda obra lleva dentro de sí su concepto mejor, con lo cual el fondo se convierte en protagonista respecto de la forma, que no tiene otro cometido que cumplir su verdad o idea, con lo que se cae en también en el representismo. Es ella la activa en la creación 'para el escultor todo se transmuta en formas', el artista es un amante que con la forma llama al fondo, que a veces no quiere venir y entonces la pobre estancia no alcanza más que una belleza superficial, sin substancia. El fondo está dormido y la forma lo despierta, como una bailarina que lo seduce. El protagonismo en el arte está en la forma. Pero Hegel lo dice al revés: "La idea en sí concreta... lleva en sí misma el principio de su aparecer y es por eso su propia y libre configuración" (151): autoritarismo puro como en el caso anterior. Allí se trataba de religión y aquí de arte, y vemos así cuál es la igualdad que piensa nuestro filósofo de ambas. ¿El ser humano, tiene dentro de sí su concepto como la semilla el árbol? Tiene sólo la mitad, tiene sólo una posibilidad, que el entorno modela en esta o la otra dirección. ¿En el poema cuando está naciendo, en su primer verso está el germen de todo lo demás? El primer verso es el más importante, pero sólo como posibilidad; es estante, por eso es ya forma y algo de fondo también tendrá, pero ella le gana. Hegel habla de tres fases en la historia del arte: en la primera domina el fondo (que es lo que sucede en toda su doctrina); en la segunda, que sería el arte clásico habría armonía entre fondo y forma; y en la tercera -que él dedica al arte romántico- tendría que ser la del formalismo. En cuanto a las categorías formales, naturalmente son rechazadas, pues Hegel considera que la universalidad del arte está exclusivamente en el fondo:

"Tales reglas se muestran abstractas, según su contenido en su pretensión de ser aptas para llenar la conciencia del artista, pues resultan de todo inadecuadas, ya que la producción artística no es una actividad formal según determinaciones dadas, sino... creaciones omnicomprendivas" (78 1).

§ 3. Categorías de la intuición poética

En la filosofía occidental ha habido opiniones a favor y en contra de las categorías poéticas. La Gestalt hablaba de la 'optimale gestalttheit, de la forma óptima, la mejor forma posible, pero tendría que concretar: un cuadro que pende torcido intento ponerlo derecho, al sonido monótono del ruido de las gotas al caer le doy ritmo: son dos géneros de formas diferentes. Veamos algunos autores. Taine es partidario de las categorías formales.

"En todas las obras humanas la obra de arte parece la más fortuita. Tentados nos sentimos a creer que nace a la ventura, sin razón ni ley, entregada al acaso, a lo imprevisto, a lo arbitrario. Ciertamente es que el artista cree según su fantasía, que es absolutamente personal, cierto es que el público aplaude conforme a su gusto, que es pasajero; la imaginación del artista y la simpatía del público son ambas espontáneas y libres y, a primera vista, tan caprichosas como el soplo del viento. Sin embargo, ambas cosas –lo mismo que el soplo del viento– están sujetas a *condiciones precisas y a leyes determinadas*. Tratar de deslindarlas puede ser de alguna utilidad" (*Filos del arte* pref).

Entre los artistas las opiniones son variadas; así, Van Gogh es partidario:

"Existen... *reglas o principios o verdades fundamentales*, tanto para el dibujo como para el color" (135).

"Es cierto que se puede llegar, estudiando las *leyes de los colores* a comprender por qué se encuentra bello lo que se encuentra bello, en lugar de tener una fe intuitiva en los grandes maestros, y esto es ahora muy necesario, cuando se piensa cómo son los juicios arbitrarios y superficiales" (154).

En cambio Valéry es contrario:

"Veamos en primer lugar en qué puede consistir la sacudida inicial y siempre *accidental* que va a constituir en nosotros el instrumento poético, y sobre todo cuáles son sus efectos. Al problema se le puede dar esta forma: la Poesía es un arte del Lenguaje, ciertas *combinaciones* de palabras pueden producir una emoción que otras no producen, y que llamamos 'poética'. ¿Cuál es esta emoción?"

Más interesante sería la pregunta: '¿Cuál es esta combinación? Si Valéry se la hubiese planteado tal vez hubiera encontrado las categorías que niega; de todas maneras se acerca mucho a ellas:

"La conozco en mí... una relación indefinible, pero maravillosamente afinada con los modos de nuestra sensibilidad general... se asocian muy diferentemente a como lo hacen las formas ordinarias; se encuentran... *musicalizados* (sub aut), convertidos en resonantes el uno por el otro, y casi armoniosamente correspondientes" (*Teor* 79)

"Uno puede imaginarse casi simultáneamente una forma, una proposición, un ruido; puede hacer que se siga tan de cerca como quiera; uno cualquiera de estos objetos de pensamiento puede combinarse, deformarse, perder sucesivamente su fisonomía inicial al abedrirlo del espíritu al que pertenece, pero... Sólo el permite criticar..." (*Leon* 23)

También Machado está en contra de las categorías formales, porque defiende el poema como proceso, pero las categorías que buscamos no han de negarlo sino propiciarlo:

“El entendimiento no canta jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el impertivo de su esencialidad. Porque también hay poemas sin ideas, sin visión de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son *categorías formales*, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir revelaciones del ser en la conciencia humana” (*Antolog de G D* 149)

En la tradición alemana a partir de Kant es en donde más se ha debatido la cuestión de las categorías estéticas. Adorno, a pesar de que se halla muy cerca muchas veces, se decide finalmente por la negación:

“Aun en las obras de arte liberadas de las ideas de armonía y simetría siguen teniéndose como características formales la semejanza y el contraste, la estática y la dinámica, la posición, los ámbitos de transición, el desarrollo, la identidad y el retorno... *invariantes*” (211)

“Todas las relaciones que son naturales por su apariencia... cuando penetran en el arte sufren necesariamente modificaciones para llegar a ser *características*” (381)

“Las *formas*, caminos de la obra de arte para convertirse en fuerza productiva” (400).

“El arte no tiene leyes universales...” (400).

“No hay una sola *categoría* de la estética teórica que pueda aplicarse de forma inmovilista, como medida definitiva. Si se llega a la objetividad sólo por la crítica inmanente de la obra concreta, entonces las inevitables *categorías abstractas* se convierten en fuente de errores” (431).

“Existe, por un lado, la dificultad de principio, incluso la imposibilidad, de explicar el arte por un sistema de *categorías filosóficas*” (431).

Dilthey diferencia entre reglas históricas y categorías universales de la creación y recreación, y tiene una visión grandiosa de la integración fondo/forma:

“El estado de conciencia de un pueblo en una época determinada condiciona una técnica poética que se puede expresar en reglas, cuya validez está limitada por ese estado; pero de la naturaleza humana se desprenden *principios* que dominan tan necesaria y *universalmente* el gusto y la creación como los principios lógicos dominan el pensamiento y la ciencia” (*Poética* 86)

“La relación entre sentimiento e imagen.. surge en la vitalidad del ánimo que exterioriza su contenido en gestos y sonidos, que transportan el poder de sus emociones a una figura querida o a la naturaleza, y disfrutan la exaltación de la vida en *imágenes* de las condiciones que las han provocado. En esos momentos está presente la belleza en la vida misma, la existencia se trueca en fiesta y la realidad en poesía” (130).

“Las propiedades más generales de la conciencia de síntesis, tal como opera en la percepción espacial y en el enlace temporal, contienen *formas y reglas* a las que están ligadas regularmente la creación artística y el goce estético. El sistema

natural de la estética, es decir, el primero de los métodos descritos por nosotros, desarrolla *formas y reglas* (sub aut). Aparecen dadas en la creación y la concepción estéticas mismas, porque surgen , durante la presentación y percepción de las imágenes en el espacio o de los sucesos en el tiempo, de la existencia de una plenitud estética de la conciencia de síntesis. Aquí tiene cabida la gran regla del sistema natural: en la unidad de una rica multiplicidad radica la condición primera de la impresión estética" (232).

"Existen reglas del arte que derivan de un modo universalmente válido de la naturaleza de la cosa y bastará desgajarlas de lo que en el gusto es históricamente variable" (Teor 271).

Como conclusión podría decirse que Dilthey se acerca a nuestras dos dimensiones formales básicas con el recurso de la pintura y la música, y también a la tercera apoyándose en la Retórica. Para teminar este repaso de la teoría alemana de la universalidad categorial formal, unas apreciaciones sobre la Estética de Hartmann, de contenido más concreto, que se aproximan a nuestra concepción de la intuición como relación y a la forma como estancia. Admite la existencia de las categorías poéticas, pero ve muy difícil su descubrimiento:

"Hay en el arte *leyes generales*, es decir, leyes que en parte afectan a todos los objetos estéticos y, en parte, cuando menos a clases enteras de ellos. Y dentro de ciertos límites, la estética puede intentar apresar éstas. En qué medida lo logra es otra cuestión, y no deberán alentarse demasiadas esperanzas en este sentido. Pero estas leyes generales son sólo justo condiciones previas, quizá *categoriales* o en cierta forma, *constructivas*. La esencia de lo bello en su unicidad... no se encuentra en ellas" (7).

"En el acto estético receptivo se trata de la *conexión de dos intuiciones* y sólo el efecto compuesto de ambas constituye lo peculiar de la actitud de visión artística" (24).

"Lo que se esconde en el principio de 'expresión' habría de ser más bien una relación fenoménica y de tipo muy peculiar. Pero no necesita ser aparición de una 'idea', ni de la vida, ni de un sentido. Sino que la peculiaridad del objeto bello ha de buscarse en la manera misma del aparecer. Con ello queda el espacio libre para otro concepto de forma distinto y especialmente estético. Pues de una u otra manera ha de tratarse de la *forma* de aparecer como tal, y es de esperar que la rijan *reglas* de juego completamente distintas a las de la plasmación tipo" (35).

"En general puede decirse: la belleza está unida y seguirá estándolo a una aparición sensible -o, como en la literatura , a algo análogo a la sensibilidad, la fantasía muy concreta e intuitiva. Lo bello no es lo que aparece, sino en última instancia, *el aparecer mismo*" (385)

Nosotros, como vimos , optamos por el verbo estar, pues en el arte no se trata de 'apareceres' sino de 'estares' diferentes, que se hallan en la obra cuando se crea o cuando se recibe; el poeta estancia, estanciar es más operativo que 'aparecer', que es algo inquietante y fantasmal. Y la belleza a nosotros nos parece una armonía de estares.

La vida es integración, es decir, relación: no hay una sustancia única de la que seamos partes y la que volvamos, nuestro origen humano es dual, actividad por ambas partes dativo/receptiva, entrañamiento primordial: dualidad desde

el comienzo, relación. Hemos visto en la obra anterior que la bilateralidad se mantiene en la creación entre la forma y el fondo. Y vemos que también en la forma misma triunfa la dualidad, pues la forma y el arte en general, son relación. Nos toca ahora ver las clases de formas en la poesía, es decir, las clases de relaciones que la intuición establece en ella. Pues el arte en general no es cosa de la sensibilidad como quiere el nombre de 'estética'. A la estética se le ha escapado la forma, definirla y hacerla; habla en abstracto de lo bello y el gusto, pero eso no nos lleva a ninguna parte por su generalidad: de ahí no alcanzarán el origen del arte, pues eso sólo es consecuencia; por lo tanto, nosotros vamos a ver qué es la forma, y hacer todo nuestro trabajo a partir de ella, en relación con el fondo, del que también la poética se ha olvidado. Una bella voz, el cielo azul, el cuerpo de una mujer, etc. por muy gratas que nos parezcan, en sí mismas no son arte, sólo sensación. Para que se conviertan en arte tenemos que pasar del número uno al dos y relacionarlas con otra cosa, y quedarnos en la propia relación, para no pasar de nuevo a la ominosa unidad del conocimiento. ¿Por qué no hay arte de los sentidos del gusto, del tacto ni del olfato? Porque en ellos la intuición no puede crear con sus contenidos, en los no se pueden establecer las distinciones que se pueden hacer entre los de la vista y del oído. Con los sentidos distantivos, en cambio, tenemos arte: música, pintura, escultura, pero no con los otros, porque el arte no consiste en la sensación misma sino en relaciones establecidas entre ellas, que por lo tanto ya no son sensaciones sino inteligencia, aunque no conocimiento:

"La pintura es el arte de efectos, es decir, de establecer *relaciones* entre colores, contornos y planos" (Cézanne 38).

"Colores que realmente pueden *conversar* entre ellos" (Van Gogh 155)

"Encántanos la música, aunque su belleza sólo consiste en *conveniencia* de números... que se encuentran y aúnan en ciertos intervalos" (Leibniz, 416).

"La música... no es sólo lo audible sensiblemente; sino que se trata de... una *síntesis* en la conciencia receptiva muy diferente de la que puede proporcionar el puro oír acústico" (Hartmann 137).

En la relación establecida en la intuición estética no se trata de unificación sino de una cierta autonomía de los relatos:

"Siempre que formas de enlace pueden ser señaladas realmente en la intuición, como momentos propios, lo enlazado son partes independientes relativamente unas de otras; por ej. Sonidos en la unidad de la melodía o coloridos *separados* en pedazos en la unidad de la figura compleja, etc." (Husserl *Inv lóg* 423)

Las palabras me lanzan hacia las cosas. En las relaciones intuitivas ya las cosas pueden menos, parece que al juntarlas nos protegen un poco de su ansia representativa: piedra, ansiedad, etc. Hago que las palabras se queden un poco más en mi entorno, que no se me escapen como los niños que huyen de la clase en el recreo. Con esas representaciones que son las cosas puedo incluso no representar: la ansiedad tiene piedras. Puedo hacer de tal manera que las representaciones que son las palabras se olviden de este carácter y expresen lo que yo siento, sean mi propia vivencia. 'Piedra' no es piedra sino su representación, pero en 'se me ablanda mi piedra' es el sentimiento mismo -no su representación-, la vivencia de alguien que es consolado.

La intuición hace que vea totalidades relacionadas; según como sea esta relación la forma es diferente. Salgo a pasear a la Casa de Campo, veo a una mujer de pie junto al lago: su esbeltez destaca en lo horizontal y la placidez del agua: es un bello cuadro. Siento que algo es bello cuando relaciono sus partes y de esa relación sale algo grato y luminoso. La belleza es forma y la forma es relación. Pude averiguarlo estudiando las obras de arte y también mi propia experiencia, entonces fui descubriendo 10 categorías o principios o relaciones estantes o formas. La forma en el arte es relación de formas, ya que el poeta no puede crear la materia de su arte, que son las cosas mismas, las relaciona de diversa manera. Estos diferentes modos de relacionar son las categorías formales. La forma artística no es sustancial como las del entendimiento, ni tampoco es accidente, es interrelación, que crea la estancia y el movimiento del poema; en Aristóteles la materia es informe y la forma no es más que un troquel. Cuando Kant habla de la intuición se refiere siempre a una multiplicidad que el entendimiento organiza: se trata pues ya de una relación, pero conceptual, no estética, que requiere dos o más sustantes. Suelen considerarse como categorías estéticas lo bello, lo feo, lo sublime; pero la belleza no es una categoría, como tampoco lo es la verdad. Las categorías estéticas pretenden la bellaza –aunque no la consiguen siempre– como las categorías del entendimiento pretenden la verdad; lo feo, que es la ausencia de belleza, lo sublime, etc., pertenecen tanto al fondo como a la forma. En las formas estéticas se trata de relaciones sencillas: semejanza, contrariedad, diferencia; sucesión igual, aumentando o disminuyendo o al azar; cambio por semejanza, por diferencia, por disminución o libre. No se trata de relaciones cognoscitivas ni morales. Parece que las neuronas responden a una relación entre las características de estimulación continuas, espacial o temporalmente, antes que a los valores absolutos de las mismas. Si pones una impresión fuerte para llamar la atención: ‘¡’, o superlativos, o ‘...’ pronto agotarás los recursos y no conseguirás claridad ni el proceso en que consiste el poema, en cambio podrás conseguirlo fácilmente graduando la intensidad de las relaciones. Cuando el sentimiento no tiene formas se hace gritón. Como no quiero echar discursos, por eso hago que sea la intuición y no la representación quien hable; mi concepto de la forma nace de una adivinación primera: que no es exagerando y gritando como se hace algo más patente en el arte; a partir de ahí fui viendo las diferentes relaciones. No intento asir con palabras, me desesperaría, no podría; prefiero intuir relaciones, que no es agarrar sino sentir, la intuición va siempre acompañada de sentimiento; es sentimiento que relaciona. No cojo las cosas –como hacen las palabras solas– expreso mi sentimiento, ellas me sirven a mí, no yo a ellas, hablando de ellas hablo de mí mismo. En el discurrir normal juntamos unas frases con otras dejándonos llevar por el tema, a veces en la conversación surgen intuiciones pero generalmente es la preocupación, la situación, el momento quien se lleva el gasto de la secuencia. La intuición junta lo separado por el conocimiento y la razón, pues el arte, como el soñar es reparador. Intuir es: ves una cosa y le pones al lado otra que le va más o menos: lo veo venir y digo: me va a dar un regalo, sin motivo lo digo. Cuando no puedo hacer una forma hago otra: veo una chica toda en amarillo: pelo, ropa, morenez; descanso en su contemplación. Veo otra en la que no puedo formar el color: roja camisa, pelo amarillo, cartera azul; entonces formo con la línea: está toda estirada sentada en el tren, la línea de la ventanilla, vertical y las demás verticales del vagón con otras horizontales la hacen esbelta y digna: descanso en esta forma; cuando no consigo formar, desasosiego. Ante esta presencia: ‘árboles’, ¿si me quedase nada más que con ellos...! Pero monto

un tinglado: de qué clase serán, cuando los habrán plantado, hubiese sido mejor una especie más frondosa... representación interminable; en cambio, si hago de esa presencia substancia de una intuición, o contemplo dulcemente la avenida gozando de la línea de sus copas, todo se hace plácido, descansado y hermoso. Las representaciones y conceptos la intuición los convierte en imágenes, no deduce, se para en la confrontación, dice "el muro blanco y el ciprés erguido" y se queda sólo ahí, en esto se parece a la sensación. La intuición ha sido rechazada por el estructuralismo y el generativismo, porque querían hacer ciencia de la poesía, nosotros la traemos de nuevo, como la vieja Estilística, la volvemos a tomar como base de nuestra poética y del arte en general, pero depurada y concreta, estudiada y justificada filosóficamente; no aquella cosa vaga que no se sabía qué era: "La intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto" (A Alonso 11). Hasta ahora no se sabía realmente de nuestra intuición, se pensaba en una percepción estética, más rica en cuanto a lo sensible y lo afectivo y desde el punto de vista del contemplador, único punto de mira de la estética secular. La poética no se deja guiar por la apreciación subjetiva del estilista, que estudia sólo aquello que a él le impresiona: un hipérbaton aquí, un acento rítmico expresivo allí, es inconexa; la poética, por el contrario, pretende ser sistemática: la forma interna o externa o ambas y el fondo. La belleza es intuición; la vida, movimiento, y el arte, que trata de la belleza de la vida, es la intuición del movimiento o el movimiento en la intuición, que es femenina o receptiva; el conocimiento es representación y ella en cambio, afectiva, emocional. En la intuición, tanto en la estética como en la onírica, no tengo que buscar solución a ninguna cuestión: me entrego al juego de juntar unas cosas con otras por el placer y la relajación del juego. Las palabras están gastadas, pero el intuidor sabe hacerlas nacer de nuevo con la forma: relacionándolas de manera diferente, haciendo que sea la intuición y no el conocimiento quien mande en ellas; el concepto es analítico, pesado, muerto, con él no se puede hacer arte. El intuidor es un compositor, compone una parte con otras para formar; las partes pueden ser complejas y estar constituidas a su vez por partes. La intuición da como resultado la estancia; los sustantes se aumentan el uno al otro o a los otros, pues esta relación es la que hace el poema prestante y móvil. Antes en la vigilia tenía que respetar las leyes de la lógica, ahora están todas patas arriba. ¿Es que no hay leyes de la intuición? Las hay, pero al servicio del arte: "Pintar... significa captar una armonía entre abundantes relaciones, significa trasladarlas a una gama nuestra desarrollándolas según una lógica nueva y original" (Cèzanne 39). Las categorías universales no impiden sino que propician la originalidad. No hay coerción porque no hay finalidad: si quieres llegar a un objetivo tienes que seguir un camino determinado., en la creación no lo hay: el placer de juntar lo que se parece, aunque haya que cogerlo de lugares muy diversos, lo que se contradice, y sobre todo lo que no tiene nada que ver, y dé expresión a mi substancia, pues la forma es el lenguaje del fondo. Intuir es humanar, esto se ve con toda claridad en la metáfora, pero también hemos de verlo en las demás formas. . "Una inteligencia que *organice* poderosamente es la más preciosa colaboradora de la sensibilidad para la realización de la obra de arte" (Cèzanne 379). La forma es una (des)armonía: una diferencia cualitativa que no sólo se estima como oposición sino también como concordancia; el lenguaje intuitivo se diferencia del representativo en que pretende la verdad de una manera más compleja y humanada:

“Me moriré en París con aguacero (...)
son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos”(Vallejo 379)

Pues también tiene verdad la intuición, pero es una verdad para el sentimiento.

¿Las formas son *a priori* en el sentido kantiano? Veo un árbol verde junto a una casa de ladrillo rojo: es un contraste, el rojo hace destacar el verde y la estructura geométrica del edificio aumenta la libertad de las ramas. La contrastancia acrecienta sus elementos, esa potenciación ¿la invento yo o es de las cosas? Otro Ejemplo: el viento mueve pausadamente las ramas de un árbol en movimiento monótono y constante. Cada movimiento es ligeramente diferente del anterior, ero yo los intuyo como reiteraciones iguales. Es verdad que tienen una parte igual pero también otra diferente, y yo me fijo más en lo que tienen de rítmico y constante. Los materiales de que se vale la intuición tienen una tendencia a ir en esa dirección, pero yo la aumento. Así, pues podríamos decir que las formas ni están totalmente en las cosas, como afirma Aristóteles, ni lo están enteramente en el contemplador, como afirma Kant; es una cosa intermedia. El material te da la pauta, te pide la forma que has de darle; la materia no es totalmente amorfa.

Son más importantes nuestras categorías que las de Aristóteles y Kant, que no han jugado ningún papel en la filosofía, al fin y al cabo no son mucho más que curiosidades, en cambio las nuestras son formalmente el esqueleto del arte en general y de la poesía en particular. Las categorías formales son fundamento de un arte formal total, o que comprenda artes diferentes, como quería Wagner, al haber encontrado formas que valen para los integrantes: combinar una destancia poética con una soestancia musical y con una contrastancia pictórica, etc.

A estas formas podemos llamarles ‘intuiciones formales’ pues se basan en la intuición y no en el conocimiento y forman el poema. También podemos llamarlas ‘intuición de significaciones’, pues las tomamos de la lengua; en la música, ‘intuiciones de sonidos y silencios’; ‘intuiciones de de color y forma’, en la pintura; ‘intuitions de volúmenes, líneas y espacios vacíos’, en la escultura.

Ahora la crítica no tiene que irse a la sociología y la psicología para analizar un poema ni a la obra entera del poeta: puede hablar de él sin salirse de la forma y el fondo. Ahora se podría escribir, en lugar de ‘Historia de las ideas estéticas’, ‘Historia de las formas poéticas’, que es la que ha configurado los estilos, pues ‘ideas estéticas’ es un contrasentido: la Estética no se sirve de ideas sino de formas. Saldría una obra más pequeña, con menos erudición pero más centrada en su tema.

Todas las artes tienen, al menos, las mismas formas básicas y el mismo trasfondo; sólo tienen diversa materia y la técnica correspondiente. Por eso yo, poeta desde la adolescencia, me puedo expresar, ya de viejo, en la escultura, una vez aprendido un poco de su oficio. Actualmente me encuentro igual en las dos artes, me da lo mismo modelar un poema que escribirlo; y me sirvo de las mismas formas: las básicas, desde luego, pero también las imaginarias.

Las formas poéticas pueden llamarse también ‘intuiciones formales’ o ‘formas intuitivas’, pues lo son también las musicales, las esculturales, etc. Pero ‘forma poética’ es lo originario, imaginando una poesía en sentido amplio.

Además del fondo y la forma hay la cualidad menor de *modo*, del que trata la Estilística, y al que no descienden las categorías formales.

El arte en general se vale de estas diez categorías formales para expresar el fondo; no 'la vida', que las comprende a ellas también.

Para que el pensamiento se detenga tiene que haber una cosa y su contraria /+/-; una y su par /=/; una i su dispar /x/. Entonces te quedas quieto contemplando, te coge la paz o la sorpresa y, si te acompaña el sentimiento, el arte puede empezar.

Éstas son las *categorías formales de la intuición poética (lírica y dramática)*; como se trata de neologismos, pondremos a su lado su significado general. A y B comprenden las *formas básicas*; C, las *imaginarias*.

A. *Síntesis o aestancia:*

contrastancia (antítesis/tesis)

conestancia (epítesis/tesis)

desesestancia (parátaseis/tesis)

A. *Adición o enestancia*

soestancia (sucesión creciente o decreciente)

restancia (reiteración semejante)

sinestancia (al azar)

A. *Mudanza o sobrestancia:*

inestancia (sugerir)

antestancia (metáfora)

entrestancia (escisión)

trasestancia (visión)

En la intuición se juntan la imposición legal exterior y la interior libertada: "Leer la naturaleza significa verla bajo el velo de la *interpretación* a través de manchas de color que se suceden siguiendo una *ley de la armonía*" (Cèzanne 63). Aquí se juntan una cosa subjetiva: 'interpretación' y otra objetiva 'ley'. Así como la Inteligencia en Platón y en Plotino contempla las Formas ideales, nuestra intuición hace las formas estéticas. Sólo podemos intuir formalmente; la diferencia es que las suyas son sustanciales y cognoscitivas y las nuestras creadoras. La intuición sólo intuye formas; no sustancias, relaciones. Como las categorías del entendimiento, las de la intuición son generales; todas son relaciones, explícitas o implícitas. Las nuestras tal vez estén más organizadas, pues aquéllas se reducen casi a una lista y éstas muestran el proceso compositivo del poema, que empieza en una *síntesis*, que se reitera de tres posibles maneras (de aquí que tengan que escribirse los versos uno debajo uno de otro para indicar el crecimiento del poema, que debería ser hacia arriba como los árboles, pero eso sería más complicado: es la obra de la *adición*). La dos primeras clases son las *básicas*, la síntesis buscando más la prestancia y la adición más el movimiento. Estos dos primeros grupos son absolutamente universales, valen para todas las artes en todo lugar y tiempo; el tercero es más

propio de las artes literarias y en especial de la poesía, pero también la escultura (que tal vez sea el arte que más se le parece) se vale de él, y algo también la música. La tabla de Kant proviene de Aristóteles, pero más que de sus categorías, de su hilemorifismo en la versión más impositiva, forma/materia: “La lógica trascendental tiene ante sí un múltiple de la sensibilidad *a priori*, que la estética trascendental le ofrece, para dar a los conceptos puros del entendimiento una *materia*” (69). Las formas de Kant son troquelaciones que el entendimiento va efectuando del entorno y el interno sensitivo; en cambio nuestra intuición va relacionando libremente, partiendo de otra dualidad formal que el arte siempre ha confundido con ésta, que la filosofía de Aristóteles desconoce, que es la de Fondo/forma: la diferencia es himaláyica, como diría Gandhi, ya que la materia es pasividad y sólo hay actividad por el lado masculino, que es autoritario y todo lo supedita al concepto: ‘A todo eso, que no me importa que es, le voy a llamar ‘limitación’; a eso otro ‘causalidad’; ‘¡a la orden!’’, le responde aquélla pobre kantiana intuición; en cambio para nosotros el fondo no es nada sin la forma, que sin él es huera y sin substancia, por lo tanto aquélla es una dualidad mortal y ésta vital, como como exponemos en *Vida*.

Se puede decir pues que ambas tablas son opuestas, como lo son el conocimiento impositivo y la libertaria intuición; Kant se atreve a proclamar “la espontaneidad de nuestro pensar” (69); pero no hay tal, la espontaneidad era de lo sometido, el conocimiento no sabe hacer otra cosa que regirse por la norma, que es la que “exige que ese múltiple sea primero recorrido y reunido para hacer de él un conocimiento. A esta acción llamo síntesis” (94). La nuestra, en cambio, mantiene lo que la suya aniquila, ya lo veremos, es dialéctica, móvil, acrecentadora y respetadora de lo otro pues lo necesita para crecer con él y es que, tanto nuestra poética como nuestra ontología buscan la vida misma, en cambio la de Kant, como la de Aristóteles y la de Husserl, se limitan a su representación. Con nuestra síntesis comienza el poema (si es auténtico, si no es tan sólo prosa versificada) comienza síntesis tras síntesis, verso tras verso se va haciendo la adición, que hace el movimiento hasta llegar a su mayor altura, y sosegar. La suya sólo se interesa por el concepto, todo lo demás está a sus órdenes., es una “síntesis según conceptos” (69), y en conclusión, el triunfo del uno: “la *unidad* de la síntesis de lo múltiple” (69); “la *unidad sintética* de lo múltiple” (70) Ésta es a fin de cuentas la diferencia fundamental: que Kant busca la unidad, ya que la suya es una filosofía del uno, a fin de cuentas del Ser y la deidad únicamente masculina, como se declara en Heidegger, y la nuestra es del dos, de la vida bilateral masculino/femenina. Kant dice de sus categorías: “Esta división se ha producido sistemáticamente por un principio común, a saber, la facultad de *juzgar*” (CRP 70), pues el juicio es su fin; el nuestro es el poema y, en general, la obra de arte.

La *diferencia* es la esencia del sentido poético. “Lo bello es siempre extraño” (Baudelaire), y esto se ve en los grandes dramas y novelas. ¿Vivimos en la diferencia anhelando la semejanza? Pero la semejanza no nos pacifica, nos ahogaríamos con lo siempre igual. Vivimos en la diferencia, es cierto, más que en la semejanza, pero buscamos la complementación, algo también diferente que nos complete. La diferencia sólo es sufrimiento; la semejanza es aburrimiento, la complementación, en la que hay diferencia y semejanza, es la felicidad. En la obra, las formas se hallan entrelazadas de diferencia y semejanza, pues su objetivo es la prestancia y el movimiento y para ambas cosas se necesita la diferencia. Respecto a lo primero, los animales se están quietos para que su diferencia no se

vea, se camuflan en la semejanza: camaleón, tigre: y de pronto la diferencia, el salto; ya nos gustaría que nuestras formas actuaran así. Y el movimiento consiste en anular una diferencia, en convertir o intentarlo, una diferencia en semejanza. Voy 'de Santiago a Padrón', al comienzo estoy en una diferencia mayor y al final ya no hay ninguna entre mi pretensión y la realidad. ¿Hay semejanza entre lo que quería y lo que hallo? La semejanza como felicidad es utopía, la vida es ambas cosas necesariamente, ¿Su comienzo en la primera célula, tal como lo contamos en *Vida*, es una diferencia? Cuando la materia se diferencia del entorno para librarse del letal segundo principio de la termodinámica, y se encierra en una membrana y se pone a recibir del entorno y a exhalar sus desechos, comienza la vida en el planeta. Pero no se trata de una simple diferencia que por sí misma nada conseguiría sino de una integración, de una complementación. Podemos decir que el principio es una (des)armonía, que se armoniza. Y una (des)armonía también puede ser considerada la obra de arte y por lo tanto también sus formas. Un poema es una (des)armonía que pretende armonizarse, tanto desde su fondo como desde su forma; a veces las grandes obras (casi) lo logran. En *Vida* se habla de la integración de los dos hemisferios cerebrales y de la asimetría. Nos cuenta Nôvoa Santos que cuanto más se perdían los viajeros en el desierto más retornaban al punto de partida dejando sus huellas una gran curva en la arena. Todos somos en gran parte asimétricos, pero yo tal vez un poco más, tal vez por eso mi escultura busca una y otra vez la redondez; estoy seguro de que la crisis feroz de mi adolescencia fue causada por este desarrollo en parte inarmónico de mi lateralidad corporal, que me hizo pasar de un chico aplicado a desordenado e inconformista; las matemáticas pertenecen al reino de la semejanza, pues la diferencia, por el contrario, favorece la expresión. En mi origen creativo, la neurología y la relación con la madre se juntan, lo segundo se construye sobre lo primero, como pasa en la relación de la poesía con el lenguaje. "Ser diferente para ser existente", proclamaba el joven Vicente Risco. ¿Qué es antes, la semejanza o la diferencia? La semejanza, pues ya el hecho de comparar dos cosas indica un afán de igualdad; la diferencia, pues en las formas terceras de las dimensiones básicas sólo hay diferencia. La forma es siempre diferencia y no siempre semejanza, es pues la diferencia el origen de todas las formas. No hay en el mundo ninguna obra de arte perfecta, la armonía absoluta es anhelo en el eros, en el arte y en el espíritu. Sin diferencia no hay movimiento, pues las aseveraciones identitarias como 'yo soy yo' o 'yo soy el que soy' reflejan la inmovilidad y la muerte; sin diferencia no hay poema ni escultura ni pieza musical, pero de ella sola no, que no sería más que extrañamiento y también muerte; sí de su mezcla con la semejanza, porque la obra es una (des)armonía: una semejanza que se logra a partir de una diferencia. En el principio era la diferencia y la semejanza, y también en el medio y también al final, siempre andan juntas las dos. "Es propio de la concordia el no ser concorde"; "son las diferencias las que se asemejan, las que aparecen como análogas, opuestas o diénticas" (Deleuze 119); "Las formas por lo tanto se hacen de diferencia y semejanza. "La diferencia yace detrás de toda cosa, pero detrás de lo diferente no hay nada" (ib); pero detrás de la diferencia está el (des)entrañamiento, que siempre anda acompañado de la semejanza y por eso la expresión está de su lado: "Disonancia es lo mismo que *expresión*, mientras que lo consonante, lo armónico trata suavemente de desplazarse e impulso" (Adorno 148). La semejanza es conformismo, conservación, 'buen gusto'; la diferencia inadaptación, rebeldía; el arte moderno se excedió en lo segundo: surrealismo, tanto que se hizo juego incoherente, y el arte se convierte así en trivialidad. No

queremos dejar la semejanza , pero con la diferencia intentamos convertirla en revolución. La forma poética se vale de la semejanza y la diferencia del lenguaje para crear las suyas, que la lengua sabemos desde Saussure que es precisamente un juego de diferencias: “En la lengua no hay más que diferencias... La prueba es que el valor de un término puede modificarse sin tocar para nada su sentido ni sus sonidos, sino solamente por el hecho de que tal otro término vecino haya sufrido una modificación” (168); parece que está hablando Cézanne de su arte de la pintura, pero es sólo apariencia, pues el lingüista habla de un sistema anónimo y en cambio el pintor expresa en sus cuadros su palpito vital, porque la gramática es un sistema y una obra de arte, una (des)integración (*Vida* 844), un movimiento que exige además de esa diferencia estática de que habla el lingüista, otra móvil, pues un poema es un proceso en el que algo se gesta y crece o muere. Las diferencias en la lengua son un entramado para capturar mundo; las del arte son vivencia propia, que necesita romper la costra del sentido común que no nos deja llegar al trasfondo, pero sin naufragar en esa incoherencia intrascendente del arte actual que degrada el arte en chiquillada. ¿La semejanza y la diferencia son de los estantes o de la estancia? Son de la relación, pues sin ella no las habría. Por lo tanto además de la diferencia sistemática de la lengua está la (des)integración del poema; en los dos casos se trata de relación; pero la gramatical no es más que una red para pescar los peces del sentido común y la vital es casi desesperación. La señal luminosa ‘rojo’ no tiene sentido más que por su oposición al verde; la prohibición no tiene sentido más que por su oposición a lo permitido; por lo tanto la diferencia en la lengua sirve para construir el sistema, y un poema es (des)integración. El poeta y la lengua son como el poeta y el mundo, tampoco él es de la gramática, aunque se sirva de ella: es de su fondo y de su forma. Sobre esta diferencia de la materia la poesía compone las suyas, acrecentándolas expresivamente pero sin olvidarse de la semejanza, pues la armonía de ambas hace la estancia. Entonces estamos de acuerdo en que la diferencia y la semejanza, que son los dos valores con los que juegan las formas poéticas son en parte de la materia y el poema se vale de ellas para hacer sus formas. En escultura la diferencia y la semejanza no son de la materia sino de la forma; en poesía tampoco pertenecen a la materia. Si digo ‘diferencia’ como si digo ‘semejanza’ ya estoy relacionando formalmente, pero los sustantivos que diferencian o analogan tienen una significación, que la arcilla no tiene. Porque el poeta trata fundamentalmente con significados (nivel del sentido), porque las relaciones que establece son poéticas y no gramaticales. La forma respeta la materia (‘paz con la gramática, pedía Víctor Hugo), pero se vale de ella para crear la estancia. Si con la lengua no se pudiesen conseguir diferencias y semejanzas, como se puede con los sonidos y los colores, la lengua no serviría para el arte de la poesía. Los lingüistas son unos técnicos de la lengua, los físicos del poema, pero un gramático, por mucho que sepa del idioma, su saber no le vale ni pizca para la poesía, los filólogos han hecho de ella su coto pero su fracaso es bien elocuente; que nos la dejen a los poetas o incluso a los músicos o pintores, que saben más de la forma que vosotros, que vivís en el sistema y del sistema. ‘¿Por qué las plantas muestran el sexo orgullosas y nosotros lo escondemos?’. Esta secuencia poéticamente es una contrastancia; gramaticalmente se trata de de dos oraciones. Lo que busca la poética no es lo mismo que la gramática, pues ésta se fija sólo en el nexos, y dice que se trata de dos oraciones coordinadas copulativas, con valor adversativo; a la gramática, como a toda representación- le interesa el análisis y a nosotros la síntesis. Caminan de manera diferente, porque tienen fines distintos, y si en un

principio confluyen lo hacen ya con miras opuestas, y lo mismo podría decirse con respecto a la lógica. Si esta contrastancia fuese un primer verso y si le añadiésemos una segunda, sería todavía menos gramatical, y si le añadimos una tercera, menos aún. Por lo tanto podemos decir que la forma poética se construye sobre la gramatical sirviéndose de sus semejanzas y sus diferencias, pero crece independientemente de ella, porque la poesía forma un fondo y la gramática sólo representa. Hay también la idea de que la lengua es enemiga del poeta, que dice que trabaja con un palimpsesto, que denuncia constantemente lo que hay debajo, y Bécquer habla de domar el mezquino idioma, pero es lo mismo que el escultor, que tiene que modelar su materia para hacer sus formas. Bécquer quería que fuese ya ella poética, dócil como la arcilla para el escultor, como los sonidos y los silencios para el músico; como si la poesía fuese sólo un arte intuitiva, que no fuese como es, sobre todo, imaginaria. La forma poética no machaca la materia; se vale de la diferencia y semejanza de las significaciones e intensidades para hacer sus formas. Gramática y poesía se interfieren, pero las formas de la primera no son gramaticales sino poéticas, y con ellas se adensa y ahonda, pues no es lo mismo un poema que su paráfrasis, porque la gramática representa y la poesía expresa un fondo. También la gramática expresa, pero lo hace desde la forma gramatical, y la expresión poética es expresión formal. Con las diferencias y semejanzas de la lengua es con lo que juega la poesía para hacer sus formas; la diferencia gramatical el poeta la exagera, la desasta, la hace bailar. Basado en la diferencia y en la ruptura del sentido representativo, buscamos la belleza, el gozo, la vida, intentando expresar nuestra más honda verdad; nuestras destrucciones no son por ellas mismas, sino sólo un medio. La ruptura del sentido mundano el formalismo la ha llevado al extremo, pero no ha creado grandes obras con ello; mejor que salirse fuera es quedarse en el borde, estar en el mundo sin ser del mundo, pues cuando uno se sale se pasa a lo gratuito. Buscamos un territorio más amplio, eso es todo, y los sueños son siempre nuestra referencia; en ellos puede decirse que más que ruptura del sentido representativo hay apertura y ampliación. La diferencia en Heidegger es extrañamiento, no es de la intuición que hace las formas, que es relación, que deja entre uno y otro sustante un espacio, que abre lo inerte, pesado sustancial uno; no es el dos que juega, la gracia. La diferencia en Heidegger es el extrañamiento ante el ser, que aparece en la intercesión, en la escisión, en el extrañamiento: cuanto más más ser, sí, pero menos estar y menos acogimiento. Heidegger habla de lo que nos trae el ser, y nosotros de lo que nos lo roba: la intuición, la sensación, el eros, el espíritu; el ser nos quita toda la vida y en su lugar nos presenta una mala copia. El reino del ser es la fantasmagoría de las re-presentaciones: la cosa misma birlada. El ser es el reino de la inmovilidad, pero Heidegger nos lo presenta en teatral movimiento. No hay movimiento en el ser, y habla de una "sobrevenida desencubridora", de una "llegada que se encubre a sí misma" (*Ident 145*), haciendo aventura lo que no es más que una depauperación, pues los entes son porque la re-presentación los pone, como el papel moneda que sustituye a las cosas mismas en el trato de la compra-venta. Según él, el ser le sobreviene al ente, pero no es así, pues no existe por sí mismo, es ser A, ser B, etc., se introduce en la sensación y en la intuición para, en lugar de vivir la cosa misma, tratar con su representación; no hay ninguna 'sobrevenida', sólo una sustitución. En la relación diferencial entre el ser y los entes se está hablando sólo del sentido mundano, opuesto al poético; del mundo respecto de la vida. Pues el ser de Heidegger es el sentido del mundo opuesto al estar del arte y a creación y a la belleza. Pues aquella diferencia realmente es la

mismidad entre el sentido y los objetos que lo cumplen, sin dejar ningún resquicio, solidez irrespirable; es precisamente lo que el arte quiere desmontar, pues necesita abrir una brecha, entre cuyos bordes exista una diferencia que el (re)creador puede colmar, cada uno a su modo, valiéndose de las categorías formales; en cambio para Heidegger el arte, o bien es mundano, como vimos en su comentario de Hölderlin y Rilke en *Fondo*, o bien se reduce a la materia, como hemos visto aquí; pues a este filósofo el arte como forma se le escapa, y en la forma es donde se hace la diferencia, no entre un ser abstracto, que no es más que una máscara del dios (“el ente supremo es lo que fundamenta”, 151), sino entre los mismos entes. La forma es un entre, una relación, y para que exista es necesario que una diferencia jugando con una semejanza, ajenas al mundo y a su sentido, nazca. Para Heidegger la prestancia viene de esta presencia escondida del ser: “El ser mismo se ilumina en lo existente” (*Sendas* 277). Detrás de lo ente él ve el ser, pero detrás de lo existente está la vida de lo representado como ente. El ‘es’ no es más que una etiqueta, detrás de ella está lo representado y quien lo representa, no hay otra cosa. Lo representado puede ser también intuitivo u olvidado, eso es todo. Debajo de la representación está el representador y su conciencia, esto es todo. Pero Heidegger hace del representante ‘guardián’ del Ser, esbirro del dios, como se ve en uno de los poemas de la decadencia de Hölderlin (*Fondo* 187). Pero es al revés, el ser es lo que roba la estancia, no el que la da, porque convierte la obra de arte en objeto mundano; venía del estar, que es un relacionar de otra índole. Debajo del ‘es’ no hay ningún ‘Ser’ como prestancia, que es relacional, lo sabemos desde Horacio, en la relación analéctica, dialéctica, paraléctica y en la diversidad del movimiento. Pues en la diferencia heideggeriana hay un amo (el ser) y un esclavo (el ente) El ente tiene que tener siempre presente que es del amo, si lo olvida pierde substancia, su razón de ser, se deteriora, se pervierte. El amo es el ser, el sentido, el mundo, la representación, la costra de lo habitual, de lo muerto. Para que el sentido poético nazca hay que romper esa capa que no deja que la vida afluya y estamos en la indigencia. ¿Cómo podemos hacerlo? Formalmente. No podemos desecharla, pues es nuestra materia, nos quedaríamos imposibilitados; tenemos que verla de otra manera, desde la intuición y hacer de ella estancia y forma. Nuestra diferencia consiste en hacer de lo uno dos: el contraste, para que los colores canten, el desaste, para que el sentido naufrague, la enestancia para que sobrevenga la transformación. Nuestra diferencia es para cantar, no para convertirme en víctima. Para que juegue en el arte el ser –este filósofo lo dice bien– hay que olvidarlo, sucede en el olvido: “El olvido del ser es el olvido de la diferencia entre el ser y el ente” (*Sendas* 300). Y entonces es cuando nacen el eros y el espíritu. Diana, Carmen y yo, en Navidad hacíamos un *collage* para inventrar postales que jugaban con las fotos del mundo elegante y poníamos, por ejemplo, unas bellas uñas recién pintadas al lado de una chabola miserable. Con el ser el arte es capaz de jugar, olvidado de su virulencia. El olvido del ser, o del Ser, como Heidegger también dice, es la libertad: yo quiero olvidarlo para vivir cuando rezo, cuando eroto, cuando poeta; y si lo consigo, le digo: ser, o Ser, por un momento no existes, al fin mi diferencia contigo, que es mi extrañamiento, que es mi muerte, ha cesado.

Pero lo malo es que no podemos,
que estamos en él sepultados,
ya no somos capaces de sentir ni pensar a nuestro modo, que tenemos
que hacerlo siempre desde el ‘buen sentido’,

desde la ortodoxia y su moral,
que ya jamás podremos ser del todo nosotros mismos,
poque te nos introdujiste en medio
y ya siempre seremos tus guardianes,
tus esbirros,
tus víctimas.
El ser es el mundo, y el arte no es de 'ese' mundo;
es su sentido, y el arte verdadero sólo nace tras su liberación.

Esto es en cuanto al fondo, pero respecto de la forma misma, la diferencia es importante en la poética porque mezclada con la semejanza hace los estares; no habría más que una sustancia única –el Ser- y todos a su servicio. “Lo diferente de la diferencia” (Deleuze 151) hace las clases de magnitudes formales, pues no es igual la diferencia en la síntesis que en la adición que en la mudanza, con más o menos semejanza. Parece que juntar estas dos magnitudes es vulnerar el principio de no contradicción, puesto que las dos son opuestas: algo o es semejante o es diferente, pero respecto a lo mismo no puede ser a la vez las dos cosas: semejanza en unos aspectos, diferencia en los demás. No sucede con estos dos valores como con las dimensiones vitales dación y recepción, pues uno puede darse recibido, y recibir dándose. Podemos decir, pues, que la diferencia y la semejanza formales son la vida de las formas estéticas, como una especie de integración vital más leve. Para la estancia es necesaria esta alianza: “La tensión entre *simile* y *dissimile* es lo que da valor y encanto al simile” (Ret 354 1); “la mezcla de proporción e improporción duplica la sutileza (...) hace una armonía agradable” (Gracián d.5); “Cuanto más penetran las obras de arte en la idea de la armonía... tanto menos pueden quedar satisfechas de ella... La verdad sobre la armonía es la disonancia” (Adler 148). Esta (des)armonía es lo que hace *callida* la *iunctura* horaciana y hace nacer el *concepto* graciano, los dos fundamentos de nuestra poética, prestancia y además movente. Pero hay que añadirle la ruptura, nacida en el Formalismo, con lo cual nos hallamos –rechazada la identidad como inmovilista- con los tres principios creativos que son la semejanza, la diferencia y la ruptura, que se puede reducir a uno: la diferencia con con más semejanza o con cero semejanza. Nuestro sistema formal está constituido por esos tres principios de creación, que dan lugar a tres grupos formales: aestancia, enestancia y sobrestancia. Las dos primeras están basadas en la cualidad y la intensidad, respectivamente, que les llegan lejanamente de la sensación y la movilidad de que parten, son las propiamente intuitivas y van constituyendo el poema; la tercera es la que nos entra en el (tras)fondo. La síntesis y la adición son los pies con los que anda el poema; la mudanza, la cabeza, o el corazón. La diferencia es consustancial con las formas básicas; ya no de la mudanza, que trabaja a un nivel más hondo. La diferencia sintética es frontal y de una vez y la aditiva menos directa pero continua; podríamos llamar a la primera masculina y a la segunda femenina. En la síntesis, que es la forma de la prestancia, domina la semejanza en la conestancia, la diferencia se hace la reina en la contrastancia y se traspasa a sí misma en la desestancia; en la adición, que es la forma del movimiento, domina la semejanza en la restancia, la diferencia en la soestancia y se alcanza la ruptura en la sinestancia. ¿Podrían confundirse síntesis y adición? Jamás, la síntesis es estática, casi extática y a veces estasis; la adición es la que convierte el poema en movimiento. Las formas de la mudanza son las más creadoras, poniendo sólo el indicio de la cosa (inestancia), jugando con la escisión (entrestancia), presentando

un algo que nos lleva a otro (antestancia), o entrando de lleno en la transformación (trastancia). Las formas básicas hacen la textura del poema; la sobrestancia es como un lujo o la culminación. De los tres grupos formales, generalmente la sobrestancia domina, las otras dos están a su servicio; en cambio entre las básicas puede dominar la aestancia, y surge una clase de poemas o la enestancia, y nace otro, y este segundo es el más frecuente. A pesar de ello se trata de dimensiones y no de niveles, puesto que la dominancia, aunque generalmente sea de la tercera, puede estar también en las otras dos. Una obra de arte en general y un poema en particular es más estante cuando combina las tres dimensiones, pero un puede ser bello o incluso sublime sin salirse de una sola; cuando intervienen varias siempre una es la dominante. Relacionando estas tres dimensiones con las vitales, la aestancia es anchor, la enestancia es honor y la sobrestancia es altura, y las tres juntas hacen el grandor del poema, igual que en *Vida*. La síntesis busca más la estancia, pues la adición es la que hace el movimiento y el tiempo; la primera es más cualitativa y la segunda más intensificativa. La mudanza es tanto forma como fondo; las formas básicas están más en la forma, a pesar de que el movimiento aditivo se halla también en la tarea de hacer el fondo. Las formas estantes son de todas las artes y lo mismo las moventes; en cambio las mudantes, son propias de las artes imaginarias, pero Mahler las logra a veces en sus sinfonías y yo lo intento también en mi escultura. La síntesis estante y la adición enestante son el esqueleto del poema; relación dual es su base, como lo es de toda nuestra filosofía. La Retórica, por no haber distinguido entre la síntesis y la adición, entre el anchor y el honor fracasó, pues sin su intersección no se puede entender nada de poesía; ha averiguado muchas cosas interesantes pero ha perdido el norte, al no partir de estas coordenadas básicas. La dialéctica poética es estante y enestante, síntesis y adición. Las formas moventes y las formas estantes son las coordenadas básicas de todas las artes. Los acordes pertenecen a la aestancia y los intervalos a la enestancia. En términos lingüísticos, aestancia y enestancia son la sincronía y diacronía; la primera está hecha de mociones y la segunda de momentos. La intuición es dual, nunca se hace trial como el conocimiento; la dualidad está clara en la síntesis y podemos decir que también en la mudanza; la adición, por ejemplo en el planto, que es restante, se producen una vez y otra vez y otra vez pero nunca se forma ningún triángulo como en el conocimiento; en realidad, una vez es completada con otra (dos), y esta con otra (dos). Nunca hay tres cosas enlazadas porque la tercera vez es en seguida rebasada por la cuarta, etc. La síntesis estante se ve sobre todo en las artes plásticas; la adición -musical y poética- es menos estante pues cada momento tiene que perderse en aras del siguiente, en cambio en la síntesis la primera se cierra con la segunda moción. Pero también hay adición en las artes plásticas, en una escultura desde luego, pues tienes que girar alrededor para ir haciéndola y después para verla, pero también en la pintura pasas de la relación de colores a la del dibujo, y al de los elementos figurativos. En nuestro sistema se hallan todas las categorías formales pues, en cuanto a las básicas están aquí todas las posibilidades, y las imaginarias comprenden todas las formas de la Retórica y se añaden otras desconocidas para ella, como tendremos ocasión del ver. Son 10, según nuestra cuenta; las diferentes formas de 'ser' son las categorías cognoscitivas, las diferentes formas del 'estar' son las categorías del arte. Podemos llamar a las dos primeras dimensiones formales, 'primarias', y 'secundarias' a las terceras. De las primarias, a las primeras también 'sensibles' y 'estantes'; a las segundas, 'móviles' y 'moventes'; y las dos juntas, 'universales' 'acumulativas', 'abiertas', 'intuitivas'. Las secundarias son 'fondales' o 'profundas'. Las diez

categorías se realizan en los poemas, las básicas en todos, pues en todos hay síntesis y adición; ahora bien, si un texto pretende ser poema y no lo es, porque no tiene movimiento, no tendrá ni adición ni síntesis. En cuanto a las épocas y estilos, el arte clásico es predominantemente astante; el romántico, enestante; el moderno se vale más de las terceras, en cuanto a la forma ha sido el momento más revolucionario, pero en cuanto al fondo, un verdadero desastre. El arte más semejante a la poesía siempre se ha dicho que es la música: las dos son aditivas, pero la figuración de la poesía no la puede ni soñar la música, en cambio sí la posee la escultura que además puede transitar mucho mejor que la pintura por un camino intermedio entre la figuración y la no-figuración que la hace muy poética: en la inestancia, la antestancia, la trestancia puede alcanzar una gran hondura. La intuición, enemiga del análisis, nos permite morar en relaciones que buscan la totalidad. El conocimiento es analítico, discursivo; la intuición es totalizadora, y esta totalidad puede llevarse a cabo mediante síntesis, adición y mudanza. Que las dos primeras lo son no hace falta demostrarlo, pero también podemos comprobarlo en la mudanza. Por ejemplo, una metáfora ('tus labios, corales') hace que la destinataria se haga un todo con la naturaleza. El arte tiene siempre ansias de totalidad. La inspiración es un derrumbe de fronteras y la intuición es totalizadora; pero esta entereza es meramente expresiva: se hace comunión en el *arte total*.

La expresión exige la diversidad que es libertad: 10 formas, más o menos, podrían encontrarse más; pero además está la complejidad y la mixtura y la composición. Los artistas han estado formando siempre por intuición: ellos veían que con la forma sus obras adquirirían más fuerza, pero desconocían sus leyes. En pintura los impresionistas descubren los colores complementarios, es decir, su síntesis contrastante, pero ya los venecianos y otros pintores antiguos contrastaban intuitivamente. Ésta es también la forma más utilizada por Quevedo, que Machado critica, sin darse cuenta de que él hace lo mismo. Esta poética ha de mostrar que la intuición extiende sus leyes a los sueños y a la irrisión. Las categorías formales son estéticas, no éticas. Las categorías del entendimiento no son la causa sino el cómo; las categorías formales no son tampoco la causa de la creación, que es un hondo sentimiento cognoscitivo. Pero hay una diferencia importante entre nuestras categorías y las del entendimiento: éstas son re-presentaciones de algo que sucede aparte de mi representación. Cuando represento la causa no la estoy creando. En cambio, las categorías formales son creadoras, inventan algo que antes no existía. En Kant las categorías son conceptos puros del entendimiento: lo que se piensa sólo es pensable a través de ellos; "sólo por ellos puede (el entendimiento) comprender algo en lo múltiple de la intuición" (70). ¿Las estéticas también son puras, como éstas o están en las cosas? Si son las mismas en todas las artes, estas categorías de la intuición han de ser, pues, como las de Kant, *a priori*. A lo largo de la historia cambian los contenidos y la técnica, pero no las formas. Otra cosa es que se empleen en épocas y lugares distintos unas u otras. Así el arte Barroco es proclive a la síntesis y el Romanticismo, tanto en poesía como en música, a la adición. Yo tenía un cuaderno de notas sobre el arte dramático, todas revueltas y tenía que clasificarlas, sistematizarlas; he ido inventando muchos sistemas hasta que me encontré con uno en el que todas cabían; es lo que presento aquí. Puede decirse que es obra de dos autores: el yo de hace muchos años con preocupaciones solamente artísticas y el yo de después con preocupaciones también metodológicas. No son reglas constrictivas, son principios creativos. Las

diferentes formas del 'ser' son las categorías cognoscitivas; las diferentes formas del 'estar' son las categorías del arte; sin embargo pueden emplearse también como hermenéutica, y así se ha hecho en el estudio de Lao Tse en el último capítulo de *Vida*. Nuestras formas son "los universales del sentimiento" (1593) que pedía Machado. "Una es la poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general a todas las naciones y para todos los tiempos" (Luzán en Bécquer, Introd 39).

§ 4. Ayuntamiento

Ahora que conocemos las 10 formas, vamos a intentar saber un poco más de la estancia y de su hermana mayor, la ayuntamiento; hay tantas clases como formas, que no tienen otro objeto que crearla, expresando al mismo tiempo la substancia. A la ayuntamiento la hace fundamentalmente el sentimiento, que es quien organiza las diferentes formas. Un sueño o un poema: ayunta contenidos para expresar un fondo, en síntesis, adición y mudanza, pues las formas son maneras de juntar, la síntesis dual, la adición más y la mudanza: la inestancia algo, la trasestancia: coge de aquí de allí para transformar, etc; pues jamás es análisis, siempre juntamiento. La ayuntamiento es esta relación componiendo el poema o recreándolo; en ella priman las relaciones sobre los sustantivos. Es la cualidad o actividad fundamental del arte, porque se trata de la intuición, en la que prima la relación sobre la sustantividad; la intuición es del poeta, la ayuntamiento, de la obra. Nos dice Gracián que “dos cosas ennoblecen un compuesto *conceptuoso*, lo selecto de sus partes y lo primoroso de su unión”(276), y le da más importancia a ella, que es ‘primorosa, pues él no es más que ‘selecto’, y significa que también ha sido elegido en función de ella. Importa más la relación que las sustancias particulares, que además difícilmente se pueden acrecentar por si mismas. Hegel, a pesar de que su dialéctica es un crecer conservador, en su *Estética* a veces se contradice: “en la música la nota singular para sí no es nada, sino que produce el efecto su relación con otra, en su *oposición, su acuerdo y mezcla (su disonancia, su repetición, etc)*” (5 140). Y enumera, como vemos, casi todas nuestras formas básicas: síntesis: oposición, acuerdo y disonancia; adición: repetición; sólo le faltan las otras dos aditivas. El origen es Kant, para quien “la unidad de la síntesis de lo múltiple”(91) de la intuición se da también en el espacio y en el tiempo. Dilthey concreta más: “Las propiedades más generales de la conciencia de síntesis, tal como opera la *percepción espacial y el enlace temporal*, contienen formas y reglas que están ligadas regularmente a la creación y al goce artístico”(Poét 232); y Cézanne: “*contrastos, relaciones de tonos, éste es el secreto del dibujo y del modelado.*”(95). La ayuntamiento combina las tres dimensiones formales, y es simultánea o pictórica, sucesiva o musical y transformativa o propiamente poética, potenciadas entre sí para la ayuntamiento total. La intuición es toda de una vez o es de una estancia a otra, componiéndose y haciéndose complejas, hasta completar la obra, a veces simultánea y a veces sucesiva, haciendo revivir cada forma; la ayuntamiento sucesiva completa y profundiza la simultánea y en ella puede entrar todo: una *quaestio infinita*, una representación pura y dura, lo importante es que el otro lado sea capaz de levantarla, para lo cual hace falta una gran potencia creadora. La ayuntamiento es la estancia abarcadora de la totalidad, que a veces se va logrando poco a poco y otras está sin realizar esperando un elemento final que la transforme, como es el caso del *Beatus ille* horaciano. El carácter de totalidad de un cuadro o un poema se muestra en que una vez iniciada la obra es ella la que te pide una y otra vez lo que necesita; el artista se deja conducir en gran parte por la obra, que es la dativa y él la recepción. Me pide porque es todavía una ayuntamiento incompleta que exige su perfección; a veces no sabes qué te pide, y la obra queda inacabada; hay artistas que son más sensibles ayuntadores que otros, como le pasaba a Cézanne que ha dejado por eso muchas obras sin acabar. Decía: si pongo algo arbitrariamente, me cambia el cuadro y tengo que volver a iniciarlo, por eso hay que poner sólo lo que necesita, pero a veces no se acierta. La integración del

artista con su obra es activa por los dos lados. Cuando la obra no se ayunta su autor no se siente recibido por ella, doliente como un amante despreciado; cuando no establece una relación prestante quedándose en una presencia inepta, sin prestancia, no canta, no alcanza el 'concepto' graciano, y el creador sufre por su amada. Modelar es una cosa más que de las manos de la inteligencia: ir componiendo relacionando, que la obra no esté amazotada: abierta, que cante. Las manos también son importantes, son la parte sensual, que la vista la recorra como si fuese tacto, pero dentro de una armonía. Modelar es componer, son tres los elementos principales: volumen, vacío y línea y los tres juegan entre sí. Busco la síntesis entre los dos primeros y el tercero es el elemento aditivo, el del movimiento, unas líneas con otras hacen el ritmo. Por eso unas veces la obra es aditiva, porque la línea toma a su servicio a los otros dos elementos, y otras es sintética, estando la línea al servicio de los otros dos. Yo tiendo a las curvas y a la esfera como ideal y a veces la línea me lleva a enroscamientos y escondimiento, pero ahora estoy intentando el abrimiento; cuando los tres elementos están bien enlazados, es lo mejor, entonces la obra tiende a la serenidad clásica. Síntesis y adición en armonía y transfigurados por la tercera dimensión, por la que le entra el sentimiento, esto es mi ilusión. Cuando lo logro, mi integración con ella se hace plena, y no me importa que no consiga exponer ni que mi obra no se vea. Es más importante y más verdadera esta integración con la obra, pues lo otro tiene mucho de alienación. El arte ya no es expresión, la expresión ya no gratifica, y además, ¿para qué esforzarse haciendo arte con lo difícil que es si sólo es para expresarte? : sal a la calle, grita o baila, y te expresarás más fácilmente. No, cuando me esfuerzo para lograr que una obra sea hermosa es porque así, como pasa con una novia, me siento recibido por ella. Cuando no me sale, cuando no logro ayuntarla, es porque no me quiere. No hay alegría más grande que lograr la belleza con tu tristeza, con tu penuria. El arte se hace para lograr la unión con la obra, el arte como decíamos en *Fondo*, valiéndonos de otros argumentos, es (des) unión. En las obras de arte imaginario hay también elementos representativos que entran en las formas poéticas, no tienen que estar del lado de la tesis sino de la epítesis, generalmente como contrastancia, pues su misión es acrecentar la tesis. Pero si la cosa se queda sólo en esto, estamos en el formalismo. El modo mejor de acrecentar la estancia es con la substancia. En "el muro blanco y el ciprés erguido" (Machado): nos encontramos con una bella contrastancia, en la que lo horizontal acrecienta lo vertical, relacionando la forma y el color, nombrados cada uno sólo en un lado y por lo tanto en el otro sugeridos (inestancia). Pero toda esta habilidad formal se quedaría en poco si no se acrecentase con la substancia o fondo, en este caso, porque sabemos que se está hablando del cementerio de la amada, y por lo tanto trabaja también aquí la antestancia. as secuencias menos complejas formalmente pero fondadas con más grandeza son éstas del *Zaratustra*: "yo vine... como viento que limpia viejas y sofocantes criptas funerarias" o "me gusta sentarme, como hierbas y roja amapola, sobre derruidas iglesias" (315). También aquí se junta la contrastancia y la antestancia. En el primer caso los sustantes son 'viento' y 'criptas', y en el segundo 'hierba' y 'amapola' por un lado e 'iglesias' por el segundo. Tienen por objetivo expresar el 'yo' de la primera secuencia y el 'me gusta' de la segunda: el mundo siempre al servicio de la expresión del poeta. La intuición es de él, la ayuntanza de la obra, y tiene dos exigencias: que sea estante y que exprese a su poeta, si lo primero sólo: formalismo; sí lo segundo sólo: fondismo, generalmente melodramático. Que exprese formalmente, bellamente la humanidad de su autor; si no se logran

estas dos condiciones la ayuntanza fracasa. Tiene que encantar la obra y tiene que ser honda. Yo modelo al azar, a lo que surja y aparece a veces una relación estante, pero cuando se queda sólo en eso, acabo deshaciéndola siempre, aunque me encante el juego de sus formas. El arte tiene que tener entraña, como sucedió siempre, pues de lo contrario la forma no estanca, se reduce a un juego de habilidad. Una obra de arte es una (des)armonía que expresa un sentimiento. Un sueño o un poema relaciona contenidos para expresar un fondo, las formas son las maneras de lograrlo, "como formantes, como elementos que lo van haciendo al tiempo que lo expresan" (A Alonso 19). Por eso el artista elige las formas que mejor lo expresan, pues la creación es un compromiso entre las formas universales y la personalidad del creador: "Pintar... captar una armonía entre abundantes relaciones, significa trasladarlas a una gama nuestra desarrollándolas." (Cézanne 38): esto es la ayuntanza. Cada artista compone a su modo y según su necesidad. Cézanne hace generalmente contrastes: en los bodegones lo redondo con lo cuadrado; en los paisajes, verticalidad de los árboles/+ /horizonte, caminos/+ /montaña. Era una persona inestable, buscaba la paz en estas complementaciones. Cuando se lanza a la enestancia le salen cosas más flojas: las bañistas tan celebradas; en este terreno Van Gogh es absolutamente creador: la noche estrellada, etc. El poeta elige la forma que mejor expresa su sentimiento, y es mejor en ella que nadie si su sentimiento es profundo. Y esto generalmente se realiza de modo inconsciente. Marta, que era una alumna mía de 8 años compuso *La última flor de otoño*, que está transida de sentimiento y eligió la *restancia* como forma básica, que es la forma propia del planto:

La última flor de otoño

Yo era la última flor de otoño,
me pusieron junto a un árbol muy viejo.

Yo soy la semilla más joven
de la primavera muerta.

Flor, flor,
¿es difícil ser la última en morir?

He visto en el mágico mar a las niñas nadar
con la ayuda de sus padres.

Soy la última flor de otoño.

Marta está diciéndonos desde lo hondo de sí misma que se encuentra atrapada por sus mayores que también son sus ayudadores, y se queja y lo acepta. Estamos contemplando el poema desde la antestancia, que es su forma principal, pero como en los sueños, tal vez la poeta no se haya dado cuenta de ello. El fondo es 'Opresión', y ese tendría que ser el título, si ella fuese consciente del todo de que está hablando de sí misma. Y ahora hay que ver la ligazón o enlace de fondo y forma en el movimiento del poema. La primera secuencia comprende los dos primeros versos, que con la segunda igual hace la propiciación. La tercera es el clímax, como un grito de socorro; las dos últimas son de sometimiento. Esta niña tenía una vocecita suave, pero mucha firmeza, ¿qué será ahora de aquella dulzura, en una muchacha de veinte tantos años?; pero esto último pertenece

sólo a mi nostalgia. Igual podríamos hacer con otros poemas, pero ya con éste nos hemos adelantado 'seis pueblos' como diría un castizo. Hice cuando era maestro también un experimento con alumnos de 6, de 9 y de 12 años. Les puse una maceta con un geranio para que la dibujasen, las hojas iban subiendo de abajo hacia arriba. Los más pequeños generalmente optaban por repartir las hojas, la mitad para un lado y la otra para el otro, por la contrastancia, pues era la opción más simple, pero algunos lo hacían con gracia y expresando algo de dentro y había también algo de adición. Cuando un dibujo se valía de las dos dimensiones formales y se hacía más complejo, era también más bello, pues una forma compleja alcanza más que una simple, si bien es verdad que a veces una simple puede llegar a una estancia mayor, como sucede la lírica popular. Pero la forma en esta concepción relacional no es pesadez sino ligereza, es como si le entrase el aire, que la aligera, por lo tanto siempre una forma compleja hará más bella una obra, sin perjuicio de admitir que obras sencillas pueden ser también encantadoras. La unicidad de la obra es inaprehensible, decía Dámaso Alonso, pero la forma expresa el fondo, nada lo hace mejor que ella, como se comprueba en los sueños. La forma es el mejor vehículo del sentimiento, hasta tal punto que no sabemos si es él quien la elige a ella o ella a él, como en el caso de Marta. Dos cosas: la obra es medio para la expresión y para la belleza. Pues la expresión tiene que someterse a la obra, que pide lo que necesita para ayuntarse, y el artista al mismo tiempo que expresa su sentimiento se pliega a sus exigencias: he aquí la ayuntanza. La obra es algo vivo, abierto penetrado por la estancia. Es necesario que tenga partes diferentes que la forma junta de diversa manera. Entonces la obra no pesa, porque el arte es relación y no sustancia y cuanto más, más. Armonizar en síntesis plástica y en adición musical, mudado el sentido representativo en poético, eso es la ayuntanza, la cualidad o actividad fundamental del arte porque en el arte prima la relación sobre la sustancia, y es obra del sentimiento, que es quien organiza las formas de ésta, pues "el arte es un adaptarse de las cosas a nuestras necesidades y a nuestros gustos" (Cezanne 37).

La estancia hace la forma, y a la de la obra completa le llamamos *ayuntancia*; pero se confunden a veces: "Aborrezco esa otra literatura, timorata y prudente, de algunos antiguos jóvenes, que nunca supieron *ayuntar dos palabras* por primera vez" (Valle-Inclán en *Vida* 133). Para nosotros ayuntar es de la obra total, por lo que desde nuestro punto de vista, esta frase tendría que rezar: 'que nunca supieron estanciar dos palabras por primera vez'; pero la segunda parte es redundante, quedaría mejor, o bien: 'que nunca supieron juntar dos palabras por primera vez', o bien 'que no saben estanciar'. Valle seguramente toma el término y la significación de Horacio: "En la trabazón de las palabras, sutil y cauto, también acertarás si con originalidad la mañosa composición (*callida iunctura*) vuelve inaudita la palabra conocida (*Ars poetica*, vv.46-48) y más adelante "Moldearé un poema con material conocido, para que, quien me imite, sude lo suyo y sufra en vano por tener igual osadía: ¡Tanto poder tiene *el encadenamiento y la juntura*, tanto honor se añade a lo que se toma de la expresión ordinaria!" (vv.240-243). Por lo tanto, nosotros llamamos 'estancia' a lo que Horacio llamaba 'juntura'. Pero además, en la primera cita el poeta latino dice de ella que es '*callida*, que el profesor Cristóbal traduce correctamente por 'ingeniosa', y así lo hace también Gracián, pero le llama también 'concepto', con un significado que veremos, que se acerca más a nuestra 'estancia', como 'gracia' y 'sal', que nos lleva también a lo andaluz, como 'duende' etc. En la segunda cita se habla de 'encadenamiento

y juntura', que podemos considerar nuestra adición y síntesis. Aquí tenemos en Horacio la valoración de la forma como relación. Él no habla de 'forma', para él no se trata más que de una regla del oficio, se ve en lo que dice del competidor, que tendría que ser tan hábil como él. Ha llegado a la forma, y podría seguir hasta el concepto de 'categorías poéticas', por su trabajo en el verso igual que Colón llegó a un nuevo continente sin saber a dónde llegara. Este resultado suyo es comprobación de que nuestra idea del arte como intuición relacionante es la correcta. Nosotros llegamos a ella desde la experiencia vital y la filosofía nos permitió encontrar el concepto de 'intuición', en discusión con Kant, y a partir de ahí, la relación como fundamento del arte (como también de la vida entera) y la estancia como contrario de la esencia; y el desde su oficio como poeta: los dos llegamos a la misma conclusión respecto a cómo hay que componer en poesía. Para Horacio se trata de una regla más que de un principio universal, una técnica, él mismo lo dice, lo mismo que para Valle. Habla de que colocando las palabras de modo diferente se resalta la que le interesa; él pone la regla y nosotros la ley y así entre los dos hacemos el trabajo. Pero su 'callida' nosotros la transformamos en 'cálida', pues le reprochamos, lo mismo que hacemos a Gracián, que se quede excesivamente lo formal; a ambos les faltaba nuestra concepción del poema como proceso, y aunqwe Horacio lo lleva a cabo de manera magistral en la composición, no aparece en su teoría. Componiendo de esta manera Horacio se permite usar palabras corrientes y no tener que estar rebuscando en el diccionario el término más exquisito, como tiene que hacer Virgilio. Con el arte se libera de la sujeción de la materia lingüística. La *iunctura* parece que también está en Quintiliano (Lusberg 325 2): "la proximidad inmediata de los miembros de una frase o de frases entre sí"; para nosotros la ayuntamiento, que es también *callida iunctura* trata de la composición de la obra. Lo comprobamos si miramos un cuadro, pues "si lo miramos de cerca es increíble, está hecho con colores completamente distintos a los que podría presentar mirándolo a una cierta distancia" (Van Gogh 162), porque de cerca no se ve la obra entera; de esta manera se puede pintar también sin buscar el color más exquisito, se libera uno también de la sujeción de la materia.

El conocimiento adecua, la intuición estancia; la adecuación es impositiva, la ayuntamiento libera. La reunión de impresiones en el concepto es autoritaria: para toda esta grandeza de ramas extendidas buscando el sol y el aire y dejándose penetrar como una hembra en celo, yo sólo tengo una mirada distraída y un concepto: 'árbol'. En cambio el arte se hace precisamente de lo que el conocimiento desprecia, pues alcanza su fin sin unificarnos con un concepto pero tampoco puede dejarlos en la escisión, que la ayuntamiento es esa cosa intermedia entre o uno y lo otro, por eso es tan gratificante el arte, porque te recibe y no se impone; y lo mismo la naturaleza, opuesta al sentido mundano. Pues en el mundo "la cualidad... siempre tiene sentido...el acontecimiento elemental está ya revestido de un sentido" (Merleau Ponty 27, 31). Y para su demostración se nos relata la siguiente experiencia:

"La *unidad* de la cosa en la percepción... precede a los datos confirmativos que la verificación y determinación. Esta unidad de la cosa se precede a sí misma. Si ando por una playa hacia un barco embarrancado, y si su chimenea o su arboladura se confunden con el bosque que bordea la duna, habrá un momento en que estos detalles se unirán vivamente con el barco soldándose al mismo. A medida que me acercaba no percibía

aquellas semejanzas o proximidades que acabarían reuniendo en un diseño continuo la superestructura del barco. Sólo experimenté que el aspecto del objeto iba a cambiar, que algo acechaba en esta tensión, como en las nubes acecha la tormenta. De pronto el espectáculo se organiza dando satisfacción a mi imprecisa espera” (39)

El autor caminaba por la naturaleza sin sentido, sólo recepción materna, y de pronto una inquietud mundana lo apresa, un concepto que quiere encerrarlo y al fin lo consigue en un conjunto de naturaleza liberada de todo sentido. Y entonces ya no hay más que un ‘barco’ y lo demás tan sólo es su espacio. “Percibir... es ver como surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente” (44); pero ese sentido no es inmanente sino trascendente, la percepción es trascendente, porque necesita decir de ‘eso’ que ‘es’ algo; la inmanencia sería quedarse en el eso, o en el ‘esto’ con ‘aquello’; lo último es la ayuntanza, que no nos lanza fuera a buscarle su sentido, que lo tiene por sí mismo: con-sentido, di-sentido, etc. Por lo tanto la ayuntanza no tiene concepto, “el artista no percibe directamente todas las relaciones: las siente” (Cézanne 38); no tiene que adecuarse a un concepto determinado, no tiene sentido mundano; lo tiene poético: está expresando un fondo, por lo que podríamos decir que también a ella el fondo le viene de fuera, pero es al revés, es lo que la hace nacer. Cuando yo iba monte arriba poetando, sólo me hablaban las relaciones del entorno que expresaban mi sentimiento, las demás no existían para mí. La ayuntanza es más aleatoria que la adecuación: no puedo adecuarle a esto (mesa) el concepto ‘caballo’, pero puede ayuntarlos a los dos basándome en la diferencia (tablero) o en semejanza (patas) al servicio de la idea que me guía. Todos contribuimos al sentido del mundo y se nos considera por nuestra contribución al todo, que es el fin y que no se nos desmorone porque sino sería el cataclismo, como hay ahora el peligro por la crisis económica, pero el arte es otra cosa, en él *omnibus in partibus relucet totum*, no esclaviza a unos en servicio de otros, que son los guardianes de su sentido, en frase de Heidegger, “del Ser” (Hum 11). Para este filósofo el arte es el sostenedor del mundo; para nosotros su desmantelador. “Pero lo que permanece lo fundan los poetas... El poeta nombra a los dioses y nombra todas las cosas que son... Poesía es auténtica fundación del ser” (Interpret 61). En este verso de Hölderlin, que tanto alaba el filósofo, se ensalza la poesía como fundadora del sentido del mundo, pero esa poesía -que desde luego no es la de Hölderlin-, poesía conservadora del mundo, de los poderes establecidos, se hace servir al arte para constituir el sentido del mundo, pero el arte no es del mundo, como tampoco lo es la religión. Sería mejor decir: ‘Pero lo nuevo, el cambio, lo otro aparte de este aburrido mundo, lo insólito, lo que todavía nadie ha vivido, todo eso es lo que esbozan (nada de fundar) los poetas; puesto que, según esto, el hombre es el que le da el ser al mundo, que sea también el que se lo quita. El ser es de lo que el sentido poético parte para crear sus formas. El sentido poético es siempre algo (*des, tras, contra*) que se le hace al sentido representativo para que trabaje para nosotros. El sentido poético pretende la belleza que da la integración del fondo y de la forma. La vida es una actividad dativo/receptiva que busca la totalidad, por ello ése será también para nosotros el sentido del arte y del poema: una (des)integración que camina hacia el entañamiento o un entañamiento que se duele de su desintegración; el mundo tiene otro sentido, tendrían que estar de acuerdo. El poema se desarrolla en un universo de sentido diferente del común, porque se vale de la intuición y no de la representación, y alcanza la parte profunda del ser humano. Intuición y

sentido poético no son lo mismo, pues hay una intuición común y otra creadora; vida y sentido común o reino de la representación, del ser son contrarios; y sólo liberándonos del sentido común puede surgir el arte, que es un renacer. La representación me obliga a adecuarme al mundo, a su verdad. El arte es la negativa a dar sentido, o la dación de otro sentido, es el sentido poético. En el mundo estamos sometidos a su sentido, no se lo damos nosotros sino que es el mundo quien nos lo impone. La ayuntanza sin concepto es la aspiración de la obra de arte; el mundo como medio de expresión del arte, siendo siempre más que él, pues es lo ya hecho, petrificado y muerto. Parodiando a Nietzsche podemos decir que 'el mundo es algo que debe ser superado' por el arte, tal es la pretensión del arte total. Nuestra filosofía pretende ser un medio para la realización de la vida como arte, pues "únicamente el arte puede lograr hacer objetivo con validez universal lo que el filósofo sólo alcanza a presentar subjetivamente" (Schelling 426).

"Hay que aprender a pensar como hay que aprender a bailar, concibiendo el pensamiento como danza... Saber bailar con los pies, con los conceptos, con las palabras" (*Ocaso* 142).

Recapitulando: decimos 'esencias' y 'sustancias' cuando hablamos de los elementos que relaciona la intuición; también la representación y la sensación. 'Sustancia' es la aristotélica y esencia la zubiriana; para nosotros la sustancia es dual, pues el uno no forma, y porque el poema, además de prestancia es movimiento y el uno es inmovilidad. En cambio 'suBstancia' es el fondo de la estancia. 'Estancia' es la relación grácil. Y ahora tratamos de la ayuntanza, que es la juntura de la obra entera, su unión, que Cézanne expresaba con las manos entrelazadas. La estancia se refiere al juntamiento de las partes y la ayuntanza es la estancia general de la obra, es la culminación de la forma, unos poetas ayuntan mejor que otros. Cuando se ayunta lo imposible hondamente la belleza de la obra es inmarcesible. Grandes ayuntadores: Cervantes que estancia a un loco con el Imperio católico español; Dante que hace cantar al eros en el cielo eclesial; Esquilo, que que nos ahonda relacionando 'madre' y 'muerte'; y los nueve poetas del tomo anterior. La ayuntanza es, pues, la dualidad final de la obra. Si la vida fuese sustancial, sus categorías también lo serían, como pasa en el deísmo. Como la vida es relacional, sus categorías formales también lo han de ser, y el resultado final que es la obra. Por lo tanto la ayuntanza es el fundamento de la obra de arte: la voluntad de juntar para vivir y para crecer: un poema es una pretensión de ayuntanza: un proceso de crecimiento, como la vida misma. La ayuntanza es la vida del poema. La intuición es relación que ayunta, es lo que se suele llamar 'unidad' de una obra de arte, que es su cualidad más importante, pues sin ella no hay obra. Las categorías formales son formas de la intuición que tienen la facultad de ayuntar contenidos para la composición del poema; las 10 formas de estanciar se combinan en el poema y hacen su ayuntanza. La ayuntanza es la relación de las partes con el todo en una obra de intuición, sueño o arte. Las formas estéticas son contrarias a las de la *diairesis* platónica que se van dividiendo en una dialéctica de géneros y especies; las nuestras, al contrario, van ayuntándose hasta constituir la obra. Las diferentes formas son las maneras de totalización; intuir es juntar, al contrario del conocimiento que es analítico y discursivo; la intuición es sintética y aditiva y lo mismo su culminación, la ayuntanza. Un poema disyunto, todavía no lo es. Hay un nexo que une las diferentes estancias o formas en la obra total: las partes no quedan subsumidas por el todo, no quedan reducidas a la unidad de

un concepto, como en el juicio. Si digo 'Pedro es informal', todas las cualidades del sujeto quedan subsumidas en el predicado, y Pedro deja de ser guapo, padre, poeta, para ser sólo 'informal'. En la ayuntanza las partes conservan su autonomía, al mismo tiempo que colaboran en la composición de la obra. Sobre esto se ha hablado mucho en la estética secular, es el famoso y contradictorio lema del arte como 'unidad en la variedad'; lo hemos visto en Dilthey. Veamos algún otro ejemplo:

"El poeta en su poema crea la *unidad* con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, la más alado, lo más singular de cada cosa, de cada instante. el poema es ya *unidad*, no oculta, sino presente, la *unidad* realizada, diríamos encarnada tanto como humanamente es posible. El poeta no ejercita violencia alguna sobre las heterogéneas apariencias, y sin violencia alguna también logró la *unidad*. Al igual que la *multiplicidad*, le fue dada -según parece- graciosamente por obra de las Carites" (Zambrano 125)

He aquí una concepción de la poesía desde la unidad, de búsqueda de lo único, que exige el término más exquisito para lograrlo; no es cierto que el poema realizado sea una prueba de su logro; no se explica cómo, porque así no se puede, y se alude a lo divino.

"La unidad del *logos*, al ser separadora está implicada en el contexto de culpa" (Adorno 246)

Tampoco aquí se explica el 'milagro', aunque se sugiere que es otro ámbito el suyo, en el que no hay conciencia, porque no hay representación, o al menos ella no es la protagonista. El concepto de ayuntanza nos parece que aclara las cosas. El arte es intuición, esencialmente relación, por lo tanto también lo será su resultado final. Pero entonces la integración no será unidad/variedad, pues si hay lo uno no puede haber lo vario. La unidad es lo autoritario y la variedad es lo disperso, que consiste en unidades separadas. Nosotros consideramos la ayuntanza como una dualidad:

"He atrapado el motivo (junta las manos). Un motivo, ves, es esto... ¡Si, hombre! (repite el gesto, abre las manos con todos los dedos muy separados, los va acercando despacio, después los junta, los aprieta, los crispa, los entrelaza). Hay que llegar a esto... todo lo que vemos ¿eh? se dispersa, se va. La naturaleza es siempre la misma, pero sin que tenga nada fijo. Nuestro arte, en cambio, le mete el temblor de su duración... con que voy juntando sus manos errantes... El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí... mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, el uno caótico, huidizo, confuso, sin vida lógica, al margen de todo raciocinio; la otra, permanente, sensible, categorizada... Yo creo que el arte nos imbuye ese estado de gracia que hace que la emoción universal nos penetre como algo religioso, aunque muy natural. Tenemos que conseguir la armonía general" (156)

Cézanne aquí habla de la ayuntanza desde dentro, y vemos su fundamento: el extrañamiento humano que busca una armonía que lo acoja. La obra de arte es lo materno en lo que el infante se siente acogido, cuando junta las manos entrelazando los dedos está aludiendo al entrañamiento primordial; como en la religión a la que el pintor también invoca, en el fondo todo lo mismo, su unidad

separada que busca la unión, el arte como (des)unión, como proponemos en el tomo anterior. Entonces ya sabemos de donde viene esta 'unidad en la variedad' que el arte procura. Leibniz piensa aproximadamente lo mismo:

“Una parte del motivo por el que nos agradan las imágenes perceptibles y obras de arte reside realmente en el hecho de que la acción por la que reunimos lo múltiple que contienen... produce el efecto estético en la totalidad de nuestra vida anímica... Por supuesto, esta condición de la visión está remita a lo inescrutable, a una fuente primitiva de la armonía inaccesible para nuestro pensamiento” (Leibniz 206)

Como para Cézanne la ayuntamiento es el logro de una 'inasequible armonía' lograda en la idealidad del arte.

Esta concepción de la ayuntamiento como unidad y variedad es una imagen deísta que nos viene de Plotino, pero en la creación no sucede tal cosa. Cézanne nos habla realmente de una dualidad: el pintor que busca el acogimiento en la armonía de la obra, y hasta que no lo logra desespera; y también que el trabajo del pintor consiste en convertir la naturaleza hostil en acogedora. Y ya dentro de la forma misma, yo puedo explicar cómo modelé mis esculturas o cómo compongo mis poemas hasta lograr ayuntar la obra. No tengo ninguna idea preconcebida, de lo que va a salir, comienzo al azar y en la escultura voy intentando lograr que en lo informe nazca una dualidad: por ejemplo este volumen con este vacío, o esta línea que lo une todo. Cuando sucede esto hay ya esperanza de que algo interesante nazca, tengo que conseguir también que esta relación estante -siempre la dualidad- se mantenga con variación por las demás caras de la pieza. Cuando está terminada la obra tiene una cara principal y otras un poco menos, pero todas han de ser estantes. No se trata en ningún momento de la relación del uno con lo vario. En el poema, ya lo he dicho, también una primera síntesis estante que se acrecienta en la adición hasta lograr el culmen y el sosiego. Y este movimiento, como todo proceso, tiene que partir de una relación dual, generalmente dialéctica, pero también de los otros modos que veremos. Y al final, todas las grandes obras de todas las artes son un conflicto -una dualidad- que se resuelve más o menos, nos lo ha dicho también Cézanne. Es verdad que las relaciones establecidas en la obra no son autoritarias, pero eso proviene de su origen intuitivo, pues la intuición, como yo veía aquella mañana en la sierra de Gredos, es un juego formal.

Capítulo II:
El sentido poético

§ 5. Aproximación

El sentido en general es del mundo y da coherencia a mis representaciones: veo este objeto y pienso: 'árbol', y al hacerlo lo sitúo en el lugar concordante de mi universo de representación, en su trabazón con 'naturaleza', 'río'; o bien 'jardín', 'avenida'; mi representación le da su sentido. Él igual está ahora que antes, pero para mí ahora tiene todo su sentido pues, como dice Husserl, la dación de sentido es cosa del agente: "El mundo tiene todo su ser como un cierto sentido que presupone la *conciencia absoluta* como campo de un *dar sentido*" (*Ideas* 130); y aquí tenemos también el significado profundo del Ser heideggeriano y del hombre como su guardián. El mundo tiene el sentido que uno le da, pero uno le da el que le han señalado, con el que le han educado, y el círculo se cierra; la dación es muy relativa, y de eso uno se queja, y por eso son las revoluciones: la Francesa, la de los Irmandiños de Galicia, ahora la primaveral árabe. El sentido antiguo opresor, machista, representado por un figurón vestido de tirano, por los suelos; y que otro orden democrático, femenino, reine. Mi sentido en Compostela: niño de barrio, y en el centro, la gran catedral con su mentira y su moral; desde entonces mi obra es un intento de liberación. Me gustaría ser ermitaño, allá arriba en la sierra de Gredos, donde las peñas locas una encima de otra cantan, donde escribí el poema "Dios es azar", en donde he encargado que esparzan mis cenizas. Si me retirase allí como ermitaño podría inventarme otro mundo, con un nuevo sentido, y 'en esa hondonada pondría el oratorio de mi diosa, la vida; a aquella altura me retiraría a poetas... Por la mañana, a las siete'... Igual que hago aquí, como hacia en la cartuja, todo el día solo y sin ningún momento estéril. ¿Vivir es dar sentido? No, es mi actividad dativo/receptiva y necesitamos que tenga una cierta variedad y que se reitere en un cierto ritmo, como un poema y como mi organismo. Por eso intentamos darle sentido a nuestro mundo, el que le va a nuestra necesidad; pero él tiene el suyo y yo tengo que adaptarme a no ser que me haga vagabundo o que me suicide, como mi tío Ricardo, en León: era escultor y dejó su arte y le falló la mujer y aquel mundo no era el suyo, y la vida carecía para él de sentido, y una ominosa mañana se arrojó al agujero de un patio. El mundo tiene sed de plenitud, y esto es lo que tendrían que haber reivindicado los chicos y chicas del 15M: fiestas totales, eróticas y místicas, en lugar de degradarse en politiquillos pues el mundo se está muriendo de viejo, es necesario acrecentarle la vida. Al ser en su fundamento la (des)integración de dación y recepción y producirse sólo en raros momentos su entañamiento, la posibilidad de sentido de la vida surge cuando la integración es incompleta, pues entonces es el pensamiento quien se introduce para evaluar. Las naciones felices se dice que no tienen historia, que es la expresión de su sentido, como plantas que crecen sin que nada las contraríe, pero sin crecimiento interior. Las naciones oprimidas son las que no lo tienen, pues la historia es de los opresores; de ellas mismas es sólo la muerte. Si el sentido de una nación está en su historia, el sentido de un poema está en su fondo cuyo proceso de expresión es su forma; se nos aparece entonces sentido y fondo como lo mismo. El sentido de una nación es la expresión de su pueblo lo mismo que el de un poema es la expresión de su poeta. Si el poeta está reprimido y no hay expresión, ni hay sentido ni hay poema, al no haber fondo, pero puede seguir habiendo forma. Sin la expresión propia no hay nación, porque su pueblo no ha sido capaz de hacerla, porque ha sido incapaz de realizarse; la nación no se regala, ni el poema, los dos hay que ganarlos. El

sentido propiamente no es la vida misma sino más bien su falta y el esfuerzo por alcanzarla, en las cuatro dimensiones vitales: eros, praxis, arte y espíritu, que lo hacen cuadrádruple. Husserl dice que "entre la conciencia y la realidad en sentido estricto se abre un verdadero abismo del sentido" (*Ideas* 114), como una cosa intermedia entre inmanente y trascendente. Pero la misma conciencia es ya resultado del sentido del mundo, su imagen la serpiente del Paraíso, fruto del árbol moral. En lugar de 'conciencia' tendría que decir 'vida': 'entre la vida y el mundo está el sentido, entre la madre y el padre', el sentido no es de ella, es de él: yo en Compostela. Como es cosa del entendimiento, su reino propio está en la praxis, pero el eros también en sus problemas, y lo mismo la religión y el arte.

"Nicol, la hija de Saúl, miró por la ventana; y al ver al rey David saltando y danzando delante de Yahvé, le menospreció en su corazón... 'Delante de Yahvé... danzaré yo y aún más vil que esto quiero ser...'" (2Sam 6 16)

Podemos hablar con todo derecho de un sentido poético, diferente del mundano. El poeta no se pregunta por él: su arte es su expresión creadora de belleza, en ella se realiza, puede soportar por ella toda clase de penurias, hay muchos ejemplos en la historia. Si entre la vida pura y el agente no se interpusiera ningún sentido, ningún extrañamiento, la vida sería como el vaso de cristal lleno de agua fresca en verano y con sed, que recuerdo una mañana soleada de mi infancia, que la hija de la maestra nos traía sedientos. Pero el fondo, cuando el poema es hondo, es (des)entrañal y por lo tanto hay en él la posibilidad de dos sentidos, anhelo y desarraigo. Podríamos decir, por ejemplo, del poema XXIV del libro de Rosalía que tiene sentido sólo si lo entendemos como expresión del anhelo de la poeta. Y aunque el poema fuese total –erótico o místico– habría en él la posibilidad de un sentido pues toda la poesía, por ser intuición es siempre una ligazón de fondo y forma, y hay siempre un desajuste que puede evaluarse sensitivamente. Por lo tanto podemos hablar del sentido como fondo pero también como forma, pues el fondo poéticamente es el sentido pero es la forma quien lo hace. El sentido poético junta el fondo y la forma. No hay sentido poético sin emoción poética, 'sentido poético' es lo mismo que 'sentimiento poético', pero al sentimiento lo va modelando el proceso formal, que es el obrero que trabaja aquella joya. Sin la forma el sentimiento sería sólo cosa del agente; es en el poema, mediante la forma, como se transforma en fondo. Por lo tanto el sentido poético los abarca a los dos. La forma es una parte del sentido poético, que comprende también el fondo; tratando sólo la forma podemos llegar hasta la ayuntamiento, que es la forma total; o le falta el fondo para alcanzar el sentido. Podemos decir que el sentido del fondo es la forma, pues es el camino que sigue el poema para alcanzarla. El fondo le da el sentido a la forma, la forma por lo tanto es la plasmación del sentido del fondo; por lo tanto si queremos saber cuál es el sentido de un poema determinado tenemos que mirar su forma, pues el fondo es tan sólo la meta. Podría decirse que la forma es el sentido eficiente y el fondo el final. En los significados del DRAE de 'sentido' más acordes con nuestro estudio, hay más que lo acercan a la forma que al fondo:

forma: 5. Modo particular de entender una cosa, o juicio que se hace de ella.

forma: 6. Inteligencia o conocimiento con que se ejecuta alguna cosa: Leer con sentido.

Fondo: 7. Razón de ser, finalidad. Su conducta carecía de sentido.

forma: 10. Cada una de las las varias interpretaciones que puede admitir un escrito.

El sentido poético como modo: éste es el sentido formal . El poema tiene un sentido final, que es el originario, y un sentido eficiente; aquél le llega del fondo y éste de la forma. Sentido formal y sentido formal: el primero se hace más en las formas básicas y el segundo en las imaginarias; o bien, la síntesis tiene tres sentidos: *contra*, *con* y *des*; la adición, además de los tres que le dan sus tres formas, tiene otros dos según que avance directamente o redondeadamente (pareo); en la mudanza hay cuatro sentidos claramente diferenciados. Todas estas cosas suceden en el poema, todos estos sentidos tiene. Por lo tanto, el sentido de una obra es tanto 'anhelo' como 'antecontrasentido', según atendamos al camino o a la meta. ¿Cuál es el sentido pleno de la escultura *El beso* de Rodín? ¿O de *Hamlet*? ¿O de la *Quinta sinfonía*, de Beethoven? El profundo es el fondo, pero tiene también un sentido formal, por el que lo alcanzan . El sentido es aquello hondo a que apunta, y lo más hondo de las obras más grandes es el desentrañamiento. Los afanes de Hamlet tienen un sentido profundo que el agonista desconoce y tal vez también su propio poeta. Le podemos llamar 'destino'. Los afanes del personaje van buscando su destino, que es su origen: éste es el sentido profundo de un drama, que trataremos en el tomo siguiente y hemos tratado en el anterior. Ahora al referirnos al sentido vamos a hablar del formal, aunque verdaderamente el sentido profundo sea el fondo, que tiene a su vez sentidos parciales que son las diferentes formas: el sentido de este poema (fondo) es 'enterrercontrasentido' (forma): los dos hacen el sentido total. No queremos hablar de la poesía en general sino de poemas concretos. Si nuestro razonamiento ha sido correcto, el sentido de un poema incluye fondo y forma, y por lo tanto es el concepto más amplio respecto de un poema, y por eso tal vez tenga derecho a sustituir al término 'definición', que resulta poco poético; lo iremos viendo a lo largo de la obra.

La vida es una actividad dativo receptiva que busca la totalidad, por ello éste será también para nosotros el sentido del arte y del poema: una (des)integración que camina hacia el enterañamiento o un enterañamiento que se desentraña. La representación no nos puede dar la vida misma, nos da una mala copia; el poema sí. Para ello tiene que dejar de ser representación y lo consigue mediante la forma, que nos hace pasar del sentido representativo al poético, que siempre es en gran parte formal. La representación no vale para expresar el sentimiento, se necesita una manera diferente de decir: el sentido poético:

“Escapan desmembrados.
Huyen en derrota.
Huyen y se quiebran en pedazos.
Huyen. Uno va solo otros se escapan de dos en dos,
otros en grupos de tres,
en pareja de esposos, en grupos de padre e hijo.
Se dispersan dominados por el estupor,
cada uno por su lado, ignorantes de lo que piensan los otros.
huyen, tienen miedo de ellos mismos.
están enloquecidos.
Huyen, golpeando el vacío, (un agujero) en las tinieblas (...)” (en Leenhard 161).

¿Por qué se escribe así un poema desde tiempos inmemoriales? Por la necesidad de expresar un sentimiento profundo, no de representarlo o hablar de ello, sino

de expresarlo a él mismo, o bien de sufrir o de identificarse con los que lo han sentido: expresión o unión. No se trata de explicar, porque entonces se analizaría, se trata de sentir o consentir. Todos los recursos de la forma son para evitar la re-presentación, que se quedaría fuera. Y este sentimiento de unión con su pueblo es un (des)entrañamiento de índole materna; se trata de intuición y no de representación, pues a la representación le sobra tanta reitaración. Cuando uno lee un poema tiene que saber que tiene un sentido diferente, y tiene que ponerse en una actitud distinta, como estaba el que lo hizo. Recuerdo una vez que Lucía leía uno mío y lo hacía con la objetividad del que lee un informe y yo veía que todo el sentido poético se perdía. En la poesía la representación es superada mediante formas o relaciones prestantes y moventes no conclusivas, libertarias, buscadoras de la verdad, y también con el sentimiento; cuando uno se halla en estado creativo el mundo con su sentido común lo ahogaba. Cuando me sucede a mí en el verano los amigos quieren frecuentemente que acuda a sus fiestas; yo me niego, pues cuando alguna vez accedí sentía que me arrancaban a zarpazos de mi estado hasta convertirme en uno más. Callaba para defenderlo y estaba deseando que 'aquello' acabase para volver a mi soledad sufriente y creativa: aquí tenemos por lo tanto una contraposición clara entre el sentido poético y el mundano, aquél intuitivo y este representativo. La intuición exige un afinamiento de la sensibilidad que te deja inservible para la pelea cotidiana. Estás medio idiota, si asistes a una reunión en la que hay que ser simpático y locuaz, te tendrán por imbécil, porque te hallas enteramente inhábil, frágil, como un niño pequeño, la representación apagada y abierta sólo la intuición. Cuando vas en el metro puedes fijarte sólo en los sonidos y sus relaciones, independientemente de la significación, o sin intencionalidad, en abandono, oyéndolos musicalmente, despreocupado del sentido práctico, sólo en armonía. Recuerdo una vez de niño que me despertaron y me pusieron a andar y yo iba fuera del sentido mundano, combinando locamente. El arte se vale de representaciones convertidas en intuiciones para expresar sentimientos imposibles para la representación. Al poema anterior lo que le interesa sobre todo es expresar el terror de la huida y la desolación de quedarse sin nada, y eso si tan solo lo representasen empleando para ello sólo un instante no reflejarían el penar en el tiempo, la inacababilidad de la angustia; para expresarlo se necesita el sentido poético, hecho de fondo y forma. Hay dos sentidos, el representativo y el poético, y puedo estar en uno o en otro y pasar del uno al otro, pero en nuestro arte no se puede decir que sean enteramente excluyentes puesto que el primero es la materia del segundo. Tienen algo en común y algo diferente: uno es representación y el otro intuición pero la representación es también materia de la intuición y por lo tanto llevamos mucho del uno al otro, y por eso es rechazable la poesía 'pura': "Como el vacío perfecto y lo mismo que el grado más bajo de temperatura, que no puede alcanzarse, uno no se deja aproximar sino al precio de una progresión agotadora de esfuerzos, así la pureza última de nuestro arte" (Valéry, *Teoría* 19). Los poetas puros como Jiménez que no se contaminaron con nuestra Guerra Civil, al contrario de Machado y Miguel Hernández que la poetaban demagógicamente; habría que diferenciar al poeta del ciudadano, pero es imposible en situaciones tales. El poeta ha de buscar lo más hondo, lo humano, y el poema ha de estar mezclado con la prosa, en lucha con ella, crecido en esta lucha, contaminado, desconcertado, siendo a veces vencido pero venciendo él finalmente. A mi me parece ejemplar la actitud de Vallejo, para quien aquella época tan crítica no menoscabó sino que acrecentó e hizo brillar como gemas sus poemas. La representación no me

obliga a adecuarme al mundo, puedo representar en desacuerdo, para lo cual se necesita. El sentido poético es siempre un ataque al representativo, el arte es esencialmente revolucionario, cabalga a caballo del representativo; si se le quitan las formas se muere, porque es el aire que respira; tiene que haber siempre una relación estrecha entre los dos, aunque conflictiva. Nada de poesía pura: el material que usamos es representativo y tenemos que acostumbrarnos a vivir con él, pero haciéndolo bailar, como pedía Nietzsche.

La vivencia es el origen del sentido, que es el medio de que ella se vale para pasar del dador al receptor:

“La evidencia de la *comprensión* puede ser de carácter racional (y entonces, bien lógica, bien matemática) o de carácter endopático: afectiva, receptivo-artística. En el dominio de la acción es racionalmente evidente, ante todo, lo que por ‘su conexión de sentido’ se *comprende* intelectualmente de un modo diáfano y exhaustivo. Y hay evidencia endopática de la acción cuando se *revive plenamente* la ‘conexión de sentimientos’ que se vivió en ella” (*Economía*, I, 6).

La diferencia que señala Weber es también entre la comprensión representativa y la poética, entre ‘omprender intelectualmente’ y ‘revivir plenamente’ hace que tenga ventaja la nuestra, que es más directa y más íntima, pero hay por ahí la opinión (Bergson, Valéry) de que la recepción poética es inferior e indirecta y la representativa la mejor; ésta es también la opinión de Amado Alonso:

“El sentimiento no es de naturaleza racional y por eso *no se puede comunicar directamente*. Hay que hacerlo *indirectamente*, por medio de los juegos rítmicos, propios del lenguaje poético, gracias a las claras o vagas asociaciones adheridas a las palabras empleadas, por la elección de ciertas fórmulas sinácticas que presentan movimientos del ánimo... por las imágenes y metáforas, etc. Pero sobre todo, objetivando el sentimiento, haciendo de lo que primero es un mero suceder psíquico, de momentos irreversibles, un objeto consistente en sí, una entidad con existencia ya propia, una *construcción de sentido*” (*Mat 16*).

Esta es la idea general del representismo, que considera que lo real y normativo es la representación y la particular de la Estilística, que no sabe de categorías formales y sólo de modo, y habla de ‘sugestión’, de ‘connotación’, etc. como si el poeta fuese una sierpe que encandila al gorrión. Lo que para nosotros son categorías formales, no son más para él que “procedimientos sugestivo-contagiosos” (93). Después este autor lo arregla un poco cuando habla de ‘objetivar el sentimiento’ y de una ‘construcción de sentido’, pues en esto consiste precisamente la forma poética, que tiene entidad propia, que no se reduce a cantos de sirena. El paso de lo subjetivo del sentimiento a la objetividad formal, ésta es la labor de la poesía, que se realiza fundamentalmente mediante una relación nueva y transformación, en esto consiste la forma, que no se reduce a algo adjetivo, a un simple modo. Ciertamente una forma poética o el poema entero son una ‘construcción de sentido’ que engloba fondo (del que nuestro estilístico nada sabe) y forma, a la que nunca llega Alonso, a pesar del título del libro, del que tomamos ésta y otras citas; para él, aristotélicamente, la dualidad fundamental es una materia, que es lo que el poeta recoge del entorno y una ‘forma’, que es el poema logrado; dos elementos estáticos. Pero de esta manera la poesía se reduce a algo chato, como un relieve en lugar de una verdadera escultura. Con Amado Alonso es

verdad que la Estilística alcanza su culminación: dice el presentador del libro que “estamos quizá frente a lo más meditado, maduro y luminoso que se haya escrito en español sobre la creación poética (o literaria) y sobre la obra de arte”, y es cierto, pues este autor es capaz de penetrar en el meollo poético como nadie, y tiene además la gloria de hacerlo inerte pues le falta lo fundamental. Podemos decir también que para él la materia es el sentido común y la forma el ‘sentido poético’, pero este término tan importante en él no es operativo; el fundamento de todo es el sentimiento y la intuición, pero no logra hacer de ellas el fondo y la forma. La intuición unas veces no es más que las impresiones del entorno al estilo kantiano:

“De todas las intuiciones que se presentan en tumulto en el ánimo del poeta inspirado, el poeta elige aquéllas que más atinadamente cooperan en la expresión del sentimiento. Es el sentir el que las busca y configura y por eso su sentido poético no es otra cosa que ese mismo sentimiento” (17)

Las intuiciones son aquí lo de fuera y el sentimiento es lo de este lado. Tiene las ‘intuiciones’, que son la materia, y tiene el sentimiento, que es el fondo; pero nos falta la forma. El sentimiento no necesita unidades sino dualidades: este árbol y aquella montaña, un amor no correspondido, se trata siempre de un conflicto, una dualidad que al relacionar sus dos lados, en lucha o en amor, van haciendo el poema. Es la única manera de que un poema tenga movimiento: que se confronten dialéctica o analéctica o paralécticamente los dos lados de una dualidad: ésta es la concepción vital de la poesía. Pero Alonso opta por un idealismo inmóvil: Una intuición que a veces no es más que una impresión y otras una especie de visión, una ‘realidad’ y un sentimiento, pero ese sentimiento tiene que entrar en conflicto con el poeta y entonces se trata de dos elementos que se contraponen; siempre el número 2 es el de la vida. Veamos su otra concepción de la intuición, de origen plotiniano:

“Lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentido en un modo valioso de intuición... La intuición consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto. ¿Que relación guardan en el alma del poeta lírico sentimiento e intuición?... La intuición poética busca y halla en esa realidad práctica un sentido original, virginalmente vivido y contemplado, y ese sentido no es otra cosa que el sentimiento mismo del poeta” (11).

Que ‘lo poético de una poesía’, es decir, el sentido poético, sea un modo coherente de sentimiento puede querer decir que lo poético es formal y la intuición su causa, pero cuando vemos cómo concibe la intuición al modo de la Estilística, vemos que no se trata de nuestra intuición: se confunde con el sentido, le puede el sustancialismo: “la esencia y unidad intuitivas” (317); pero la intuición es para nosotros siempre dual y la forma su consecuencia, siempre relacional. Alonso no tiene el concepto de ‘intuición’ como ‘relación’ ni por lo tanto tampoco su consecuencia: la forma, aunque a veces diga cosas muy hermosas y verdaderas de ella:

“El espíritu va logrando.... la forma del informe vivir meramente psíquico. “La forma, la estructura, labor preciosa de la poesía... Un modo de ser la realidad... de donde el sentimiento del poeta se exprese” (13).

Y también del fondo:

“El poeta se sumerge... como el gnomo legendario en las ciegas entrañas de la tierra, y de aquel caótico y heterogéneo material su mágico poder va extrayendo y conformando una radiante joya”(ib)

“La realidad es particularmente estructurada por el sentimiento que quiere expresarse líricamente, y el sentimiento, a su vez, sólo adquiere creadoramente consistencia, estructura, en la figura de realidad que es su objetivación”(15)

Estamos de acuerdo, pero nosotros el primer párrafo lo diríamos así: ‘La realidad es particularmente estructurada por la intuición que quiere expresarse líricamente’; primero actúa la intuición –guiada naturalmente por el sentimiento– y de esta manera adquiere la estructura o forma que necesita para salir de la representación y hacerse sentido poético.

Amado Alonso se acerca a la forma, pero le faltan las categorías formales que configuran el poema. Dice que el sentimiento crea el poema, pero ¿cómo? Para él la intuición es una perspicacia en lograr alcanzar la esencia de la realidad, que él identifica con el sentimiento, que es el elemento más activo de su sistema, en el que se configura la realidad (Pero ¿cómo?). Sentimiento y poema, pero el sentimiento cómo trabaja, pues sentir no es más que algo quieto: ¿cómo configura el poema ese sentir?. La ausencia de las categorías formales es lo que hace de esta teoría algo quieto; al no disponer de la forma no puede tratar de sus dos cualidades más importantes que son la estancia y el movimiento. El sentimiento hace el poema, no se nos dice cómo: falta el instrumento, la azada con la que el sentimiento trabaje, las categorías formales.

La forma poética es, como la vida toda (cf *Vida*) una relación que tiene una *callida junctura* que nosotros llamamos ahora ‘estancia’. Hemos hablado de ella como ayuntamiento atendiendo sólo a la forma, pero podemos relacionarla con el fondo mediante el sentido poético, que los engloba a los dos. Hemos visto que la estancia es una especie de gracia que nace a veces al relacionar dos sustantes; pero no nos consideramos satisfechos cuando una obra por el juego de sus formas nos agrada, necesitamos saber su sentido, a dónde quiere llegar, qué pretende decirnos, y esto es así tanto en las obras literarias como en las representativas. El sentido no es cosa sólo de la representación, puede haberlo también en las cosas: ‘serán ceniza, más tendrán sentido’, dice Quevedo de sus restos mortales; se trata de un sentido no representativo, aunque llame al entendimiento. Queremos saber el sentido de un poema, pero también de una escultura o de una sinfonía. Nosotros, los seres humanos, necesitamos saber el sentido de lo que vemos o de lo que hacemos; cuando algo no tiene sentido no lo queremos; cuando no le encontraba sentido a su existencia, mi tío Ricardo se suicidó; en cambio ni a los animales ni a las plantas les preocupa tal cosa. Cuando conocemos el sentido de algo se nos ilumina, pues el sentido estancia; cuando en mi escultura una curva se contrasta con una recta (contrastancia) o recorre una figura con un movimiento de ola (soestancia) adquiere prestancia, pero cuando logro sugerir que se trata del recogimiento o del erotismo de una mujer, entonces es como si se completase una carencia y la obra esplende. Hay un sentido vital y otro representativo, el arte moderno rompe muchas veces con el representativo para lograr la prestancia, porque el sentido común es aburrido, no impacta; por eso a veces el arte tiene que romperlo, pero en mi caso se trata de figuras medio abstractas que se acercan

vagamente al sentido vital (inestancia) y entonces se hallan juntos el sentido habitual y su ausencia. Estamos hablando del sentido fondal, pero tenemos también el formal. Toda obra de arte pretende alcanzar un sentido (fondo) y se vale para ello de una secuencia formal que va avanzando hacia él, éste es el sentido formal, que es el que nos interesa ahora.

Hay un sentido intuitivo, una escultura que iba a arrojar al contenedor porque no le encontraba ningún sentido, de pronto puesta en una determinada posición lo adquirió y se hizo maravillosa: un cuerpo de mujer con un enorme culo y un ojo ominoso. Entonces el sentido existe también en el arte sensible, no se puede decir que sea sólo del entendimiento, pues en este caso no había que entender nada sólo quedarse en el desaste logrado. Uno modela formas buscando siempre que en cualquier momento se establezca una relación que se ponga a cantar; de la misma manera poeta en el verano por la sierra. Pero no lo hago al buen tuntún, hay en ambos casos un sentimiento de partida, que es el que elige, como dice Alonso, pero lo que escoge son relaciones, y esto no lo dice él: que la forma es relación. Una obra de arte tiene sentido cuando su ligazón canta; lo más difícil es que esta relación sea sugerente. Una forma atrevida (mudanza) y un sentido profundo: lograr esto es alcanzar la máxima belleza, como vimos en *Fondo*. Dejarse encandilar por unas formas que expresan un ser femenino que atrae y repele; no le aparece el 'es' nunca, sólo se ve una forma receptiva amplia que invita y rechaza; que sea una mujer se da por supuesto, la representación es sólo sustante. No hay sentido en la vida total, y si en el arte porque está siempre traspasado de extrañamiento que hace que la relación fondo/forma no sea una fusión, que haya siempre una cierta separación, una (des)armonía que proviene seguramente del (des)entrañamiento originario. El sentido en el arte es fondal (consciente o inconsciente) y formal: cómo discurre, como pasa de la síntesis a la adición. En el canto del pájaro hay forma, pues los trinos van naciendo unos de otros; pero ¿cuál es el fondo? ¿Es un canto exclusivamente formal, como los cantos de los poetas actuales? Cuando Picasso le contestó a uno preguntaba que representaba un cuadro suyo que su obra tenía el mismo sentido que el canto de un pájaro, quería decir que su pintura era solamente expresión. Pero el pájaro repite las mismas secuencias trónicas una y otra vez, y en cambio él cambiaba constantemente de expresión formal. Los pájaros cantan en primavera, por las mañanas y es indudable que expresan su alegría cantando, pues también saben chillar de terror. Sus trinos son secuencias constantes, generalmente restantes, pero también soestantes; también se valen del contraste, pero en cambio no utilizan las formas disonantes: el sentimiento que nos proporcionan es de armonía, como la música de Vivaldi, ya no la de Bach ni la de Beethoven, que se acercan más a la desazón del arte moderno. El sentido puede estar patente o ser sólo latente. 'Sentido' es el término más importante de la poética, pues engloba fondo -fondal- y forma -formal. Cuando vemos una obra de arte no nos contentamos con gratificarnos, como cuando canta un pájaro; queremos saber su sentido. El arte moderno juega con el sentido representativo, lo extrema, intenta romperlo, abrirlo en canal, y está muy bien que así sea, pero le falta el fondal. El fondo es el que prestancia más y hace el movimiento. 'Sentido' es 'relación': se quiere saber el sentido del algo buscando en qué relación está con el resto. ¿Cuál es el sentido de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven? No nos contentamos con la estancia en abstracto: la rotundidad de los contrastes, la violencia de sus secuencias, sus reiteraciones obsesivas. ¿Qué sentido tienen? El sentido de *Los fusilamientos*: a mí

me parece que se le pueden encontrar hasta tres niveles: el político de la denuncia por la matanza; el religioso: el auténtico Cristo es el agonista –tiene en las manos abiertas las señales de los clavos- y el existencial: el temblor ante la muerte y el desentrañamiento del infante ante la dureza materna de la vida. Pues en cuanto al fondo, una obra tiene el sentido que pretende darle el poeta, pero puede tener además otro más hondo, que el poeta ni sospechó, o al revés. Para que prestante el sentido poético tiene que disonar, por eso es más prestante el arte moderno. Hacer cosas sin sentido es gratificante, es liberador; el arte moderno se vale mucho de ello porque suele ser un arte infantil. Hemos pasado de la madurez del clásico a la juventud del romántico a la infantilidad del actual. ¿Es arte sin sentido? Si fuese así alcanzaría una importante meta, no sería arte gratuito. En cuanto a la belleza, si comparamos el *Guernica* con *Los fusilamientos* el primero es exasperado y de denuncia, como un grito de impotencia; el otro es más hondo. La base formal del primero es la desestancia; la del segundo, *ante entre contra*. El primero es más espectacular, el segundo, más profundo.

La forma en poesía tiene como misión principal dar el sentimiento mismo del poeta, y esto lo consigue con la prestantia y el movimiento. El lenguaje formal del arte no se interpreta representativamente sino que uno se deja invadir por las forms que lo llevan directamente al sentimiento. No se trata de una traducción ni de un desciframiento; pues cuando el arte se convierte en enigma y alimento sólo de la representación la cálida vida huye. Si describo algo que me pasa o me ha pasado, tal como hace la novela, eso no es poesía, porque el lector no lo está viviendo, es imposible porque tal lenguaje es re-presentación y no da directamente el sentimiento. Tengo que ir poco a poco levantando el poema para hacer llegar al lector a esa vivencia. Pasa lo mismo con los superlativos: ‘estoy tristísimo’, pretende darnos en un instante algo que para llegar a él es necesario todo un proceso, y eso es lo que es el poema. La representación no tiene movimiento, no es un proceso que nos lleve a la cosa misma. La representación nos da sólo una re-presentación de la cosa, como una mala foto, que además tratándose de cuestiones íntimas todavía se halla más lejana. Ése es el camino del análisis propio de la ciencia ajeno enteramente al arte, que busca expresar la vivencia actual misma, presente siempre o ella misma o en su evocación, pues hay respecto a esto dos clases de poetas, los vitales y los sentimentales, por ejemplo Rosalía y Machado, respectivamente. Y para expresarla –que no representarla- el poeta tiene los dos recursos formales de la prestantia y el movimiento. El sentido de un poema es el cómo su fondo se va integrando en una forma, en un movimiento de dos o tres fases. Esta actividad movente de la forma de la poesía lírica ha sido siempre desconocido por la poética, que se ocupó vagamente de ella en el drama, pero en la lira se le pasó por alto, incluso a los grandes poetas, como Horacio, que sin embargo la realizaba en sus poemas. Lira y drama son esencialmente lo mismo, y todas estas elucubraciones que estamos haciendo sobre la primera valen también para el segundo. Los grandes dramas fueron concebidos como poemas. *La Ilíada*, *la Orestíada*, *la Divina Comedia*, *Hamlet*, etc. están escritas en verso, en una forma muy bella que expresa un hondo sentir. No se trata en absoluto de re-presentaciones, pretenden darnos la vivencia misma del poeta, no una mera copia. En todas ellas hay una prestantia y un movimiento que se acrecientan mutuamente hasta su culminación y sosegamiento. La única diferencia –aparte de las secundarias respecto al género- es que el agonista en la lira habla desde sí mismo y en el drama lo hace mediante un personaje interpuesto. El movimiento

es fundamental en el arte, puesto que es vida y la vida no es otra cosa que un proceso único que engloba otros muchos. En las artes móviles está claro, pero también en las estáticas, como la escultura: la luz recorre las superficies y la mano tiene la tentación de a hacer lo mismo y tienes que dar la vuelta alrededor para ver sucesivamente las diferentes presentaciones; y en la pintura, primero la miras como un todo, pero después vas acrecentando tu contemplación con miradas parciales a las diferentes relaciones de dibujo y color. Hemos hablado de los tres niveles de sentido de *Los fusilamientos*, que son tres momentos que se siguen uno a otro; en *Las meninas* primero ves la relación del pintor con la infanta y después la extiendes a los acompañantes y luego, y al entorno y a los reyes que miran el cuadro desde fuera. En la música ya vemos que las sinfonías llaman 'movimientos' a cada una de sus partes, pero son las artes imaginarias en las que el movimiento -interior- es más importante. No son otra cosa que procesos, pues si permanecen quietas se convierten en tostones. El movimiento en la poesía tanto lírica como dramática lo provoca el extrañamiento inherente a la naturaleza humana, no a la animal, y mucho menos a la vegetal. Somos seres desentrañales que buscan un entrañamiento original que nunca poseyeron del todo y, como hemos visto en *Fondo*, las grandes obras es esto lo que buscan. Por eso todos los poemas son un movimiento interior o proceso, porque su causa es siempre un conflicto que generalmente lleva soterrado el originario, el mismo en toda la poesía, sea dramática o lírica. Si un poema es un cacho de vida y la vida hemos visto que es integración, lo mismo ha de ser el poema. Una dualidad en conflicto, que en el proceso que es el poema mismo se soluciona o se agrava. Pues un poema es siempre un drama, y esto es igual en las dos clases de poesía. El poema es subjetivo y el drama, aparentemente objetivo, pues en el fondo los grandes dramas no tienen más que un personaje que es el agonista, y los demás son comparsa. Un agonista y un antagonista, para mantener la dualidad vital. En el poema el antagonista es necesariamente una persona enfrentada, puede estar en uno mismo, pero en el fondo se trata de lo mismo: de un extrañamiento que busca el entrañamiento, en eso consiste tanto la lira como el drama. Y entonces, esa búsqueda tiene que ser un proceso de acercamiento o alejamiento. A ello contribuye la forma poética, que es una dualidad en acuerdo o combate: el producto de esa confrontación es el poema. Que generalmente es dialéctica, pero puede ser también analéctica y paraléctica. En el libro de Rosalía, que es nuestro banco de pruebas, puede haber tal vez sólo dos o tres poemas de la segunda clase, ahora lo voy a comprobar, y menos aún de la tercera; el movimiento poético es generalmente dialéctico. Son analécticos generalmente los que parten de una situación negativa y la lucha es por la positividad, tal sucede en los rosalianos (formante *con*) XIV, XV, XLVIII y XLIX; con el *des* como formante básico, más propio de la poesía moderna, sólo hay uno: el IX. En otros poetas puede haber algunos más, pero no muchos, pues el poema tiende más que a mantenerse en el entrañamiento a resolver o acrecentar el extrañamiento. La poesía se mantiene generalmente en la dialéctica, en una vital o dual, que analizamos en *Vida*: hay algo que se opone y el poema avanza luchando contra ello, o bien analéctica, saliendo de su opresión, o la paraléctica acercándose al escarnio. Esta concepción de la poesía es integral y se opone a la idealista, en donde el movimiento de los poemas no se tiene en cuenta: análisis sólo estático del sentimiento.

El sentido poético lo hace la integración de la dación y recepción vitales. El poema es, desde el punto de vista del poeta, ya lo hemos visto en la obra anterior,

exclusivamente expresión y desunión, decíamos entonces que la poesía sólo puede acercarse a la comunicación desde el lector, que recibe la dación del poeta. Entonces hablábamos de 'identificación', pero ahora podemos dar un paso más. La dación es del poeta y la recepción del lector, la masculinidad y la feminidad se integran en este encuentro que es el poema, que en su movimiento es como un coito que alcanza su altura máxima y decae. El poema no es el texto, es el sentido poético que crea el receptor en su integración con el dador. El texto no es más que el camino que recorren juntos; lo importante es el sentido, que tiene dos aspectos: el formal que enlaza con el fondo y lo pone el poeta; el fondal que lo hacen a medias, pues muchas veces el poeta no conoce del todo el sentido profundo de su poema, lo hemos visto en *Poética de fondo*. Al hablar de 'sentido poético' hablamos de dos cosas: bien de las formas que caminan hacia su fondo, bien del sentido de ese sentimiento; el caminar que hace el fondo y el entendimiento de éste: estos son los dos sentidos del sentido poético o los dos significados de la palabra 'sentido' para nosotros. El fondo es el sentimiento, en esto no hay ninguna duda, que está integrado con la forma. El poeta conoce perfectamente cuál es su fondo y qué formas emplea para lograrlo, pero puede desconocer o no ser consciente del todo de su sentido. Por lo tanto el sentido y el fondo no son lo mismo. Si cogemos un poema de Rosalía, se dice en la definición; fondo: desentrañamiento. Es un sentimiento pero es también el sentido del poema. La poeta sabe de su soledad y la siente como desentrañamiento aunque no conozca la palabra ni el concepto. Lo que pasa es que este término tiene también una significación filosófica –no psicológica o freudiana- que habla del infante y de la madre. En *Vida* se dice que en el pasado se originó, pero que en ese pasado no se era consciente, se sentía una deficiencia pero no se sabía de ella. Recuerdo de niño, que una vez le oía hablar a unas señoras de una asociación caritativa, hablaban de unos vecinos míos y se escandalizaban de tanta pobreza, y yo veía que aquellos niños con los que yo jugaba eran pobres pero yo no los veía desgraciados; otra vez cuando yo sacaba mis buenas notas en el instituto mi abuela me dijo: 'no le debes nada a tu padre, es sólo tu esfuerzo' y yo, aunque luego lo supe y lo condené tal vez excesivamente, entonces sentíaa cariño por él y respeto. Uno es desgraciado objetivamente en la infancia pero subjetivamente no lo sabe y entonces es casi feliz; cuando en la adolescencia, con la conciencia, aparecen los efectos, y ahora sí aunque sigas sin saber de él lo vives, y es que la infancia no está cualificada para sentir el extrañamiento al no disponer de la conciencia que es la que extraña y esto protege al infante. Aunque su madre sea una víbora él la ama tiernamente; después cuando se dé cuenta la odiará, pero ahora es su diosa, se ve esto muy bien en Rilke (*Fondo*). Por lo tanto al hablar de 'anhelo' o de 'desarraigo' el poético está hablando de un sentimiento actual, podríamos por lo tanto pensar que cuando el poema es vital el sentido es el fondo, y entonces sentido y fondo serían lo mismo. Pero 'sentido' habla al entendimiento. ¿Cómo va a ser lo mismo el entendimiento que el sentimiento? El fondo es el sentimiento que el poeta sabe y organiza la forma para lograrlo, el sentido de la forma es alcanzar el fondo, la forma tiene sentido en relación al fondo: sentido formal. Pero el poema puede tener un sentido más profundo o más superficial de lo que el poeta cree (si se propone hacer con la voluntad un poema desentrañal, por ejemplo). El poeta sabe y maneja formas y fondo, pero en cuanto al sentido de su arte lo mejor es que deje que sean otros quienes juzguen. Porque el poema puede tener un sentido que el poeta desconoce, consideramos que el sentido es un atributo del poema, más que del poeta. Pero también la forma es del poema

y no del poeta (aunque lo haya sido) y también el fondo. En sentido estricto del poeta es sólo el sentimiento y la habilidad y la emoción de hacer el poema. El sentido es independiente del poeta, no es como decíamos el fondo y la forma aunque ellos lo hagan, es una llamada al entendimiento profundo del poema. Tiene que ver con el fondo, pues la forma ya tiene el suyo referido al fondo. Por lo tanto el sentido no es el fondo mismo pero pertenece a él, es su origen y su fin. Veamos en *Don Quijote*: la forma, adición de secuencias descontrastantes; el fondo: esa necesidad desaforada que no puede provenir sino del desentrañal anhelo. 'Proviene de una cosa antigua llamada por los entendidos 'anhelo''. No, a ese ansia, a ese *pazos* actual es a lo que se llama anhelo: fondo y sentido parecen ser en esta gran obra lo mismo. El fondo es un sentimiento y se puede sentir sin comprender; su comprensión es el sentido, a veces coincidentes los dos. Por lo tanto volvemos, ahora más matizadamente a decir lo mismo: el sentido es formal y fondal y éste segundo es el más importante, aunque aquí vamos a tratar casi exclusivamente del primero. La lírica formal no habla ya de 'intuición', que tiene fondo y forma, sino de 'sentido poético', que ve el poema desde la forma. Con respecto a la intuición, el sentido mira más al resultado y la intuición a la acción; la intuición tiene como resultado el sentido formal, diversificándolo en diez formas. La intuición está guiada por el sentimiento y entre los dos hacen el fondo; el sentido es del arte y la intuición y el sentimiento de la creación. Intuición y sentido fondal, será interesante hablar de esta relación, la más alejada, pues este sentido es del entendimiento y la intuición no quiere saber nada de él, ella se relaciona con la forma y la forma con el fondo y el fondo tiene unas miras ocultas que veces desconoce el poeta, que es el sentido de lo que escribe. Intuición y sentido, sentido intuitivo, es muy sugerente esta hermandad. Si el sentido es del entendimiento, la intuición no puede tener sentido; pero el sentido poético es del sentimiento: sentido es entendimiento y pasión, éste puede ser el sentido poético.

El poema no es más que un intermediario entre el poeta y el lector. El poema en el libro cerrado no existe, es sólo vida cuando se crea y cuando se recrea. El sentido poético sólo se hace real cuando ya está escrito, en el lector; es él quien hace real su sentido. Un poema no es la realidad trascendente de que habla Husserl, está a este lado de la acción, en la inmanencia. Al otro lado del poema está el mundo, a este el poema con su sentido. El poema no es un lenguaje que tiene su referencia objetiva fuera de sí; la tiene como medio: se queda en el sentido inmanente del creador y el recreador. El sentido por lo tanto es del poema, tenemos que encontrarlo en el poema, pero siempre que decimos 'poema' estamos hablando de la obra de un poeta. Nosotros ahora somos poéticos y nos interesa el poema, no el poeta, pero al hablar del primero no se puede olvidar al segundo; está siempre ahí puesto que es el dador del poema que analizamos y para entenderlo tenemos forzosamente que identificarnos con él pues de lo contrario haríamos del poema un informe, como yo vi que pasaba con la lectura de Lucía. Lo primero que tiene que intentar el lector es identificarse con el poeta en su sentimiento, pero en cambio el sentido el lector puede ver que es otro. El término 'dación' que comenzamos a utilizar en *Vida* como complementario de la recepción fue tomado precisamente de la dación de sentido husserliana; la bilateralidad que es nuestro descubrimiento mayor en esa obra también la mantenemos aquí. La recepción poética implica una dación que no puede provenir de un texto muerto porque el sentido exige una dación complementaria de la recepción. El representismo unilateral, mata al poeta y se queda con un texto cadavérico, al que se hace la

autopsia; nosotros reivindicamos al poeta y su dación. No se trata de textos sino de sentido, y el sentido exige un agente, que tiene que ser el poeta, pues no se va a poner a escribir un poema sin sentido, pero también del lector y pueden no coincidir. Hay una dación de sentido de la dación y otra de la recepción y pueden entrar en conflicto, pero generalmente la segunda no hace más que profundizar la primera, como sucede en *Fondo*. De esta manera la recepción se complementa con la dación. El sentido poético es el sentido de un sentimiento, por lo tanto es algo intermedio entre el sentimiento y el entendimiento, pero así es precisamente el desentrañamiento, que no sabemos bien si es lo uno o lo otro. En el lector puede primar el entendimiento y en el poeta el sentimiento; mala cosa si es al revés. El poema resucita al poeta: leer un poema es identificarse con su autor. Tal vez no sepa el poeta enteramente lo que escribió, generalmente una obra cuando es grande supera las concepciones del poeta porque la vida que expresa es más grande que él mismo, y el lector puede ver matices que el poeta desconocía. Cuando uno lee un poema lo va recreando de la mano del poeta, identificado con él. Tenemos la vivencia del autor y la del lector, el sentido puede no coincidir, sobre todo cuando hay tiempo por medio. Una obra puede cambiar de sentido, al principio es una extravagancia y luego una genialidad: *Las demoeselles de París*, de Picasso, ahora sólo una trivialidad; y a lo largo del tiempo una obra puede entenderse de diversas maneras. Nosotros hemos intentado averiguar el sentido profundo de varios grandes poemas: *Noche oscura*, *Himno a la Belleza*, *Negra sombra*, *El cuervo*. Probablemente no sea exactamente el que les dieron sus poetas, pero pensamos que somos nosotros los que estamos más cercanos de su verdadero sentido y que si lo conociesen ellos no nos desdecirían. ¿No pueden tener otro más soterrado y profundo? Desde nuestra concepción de la vida desde luego que no; aquellos poetas no la tenían, todavía no había venido Freud con su revolución. Podemos pues concluir que el sentimiento es exclusivamente del poeta, y la forma y el fondo, del poema, y el sentido, del receptor. Cuando modelo una figura: yo le pongo el sentimiento y la obra se va configurando como forma/fondo; el sentido sé que no es mío, que será de quien la vea, o no será. El fondo no se lo pone el poeta al poema, bastante tiene con que se vaya formando para que exprese su fondo, bastante tiene con el formal; ya le sobrevivirá. Puede estar en parte en el poeta y en parte en el lector, puede estar todo él en la recepción. En el poeta siempre se encuentran vislumbres, pero la dación de sentido último es sobre todo de la recepción. El poema nos da su forma y su fondo y el lector le encuentra su sentido. Un poema es un lugar de encuentro de un poeta y un lector, el poeta trae su sentimiento y el lector le pone el sentido. Pero la creación misma implica la donación de sentido ya no sólo formal sino también final. El poeta da un sentido -poético- al mundo, y el lector da sentido a su resultado; el poeta no puede cambiar el mundo, pero sí su sentido, es el trabajo más importante; después, que el lector haga también el suyo. El sentido poético difiere del representativo en que no es su fin la objetividad de un mundo sino la de un poema, y en donde no se traspasa nunca la objetividad de la creación y la recreación el lado de acá, el de la subjetividad. El lector se cambia por el poeta y hace suyo su sentido formal y alcanza con él el fondo, al que le agrega el sentido que le es propio. El sentido formal está en el poeta, que es -no su guardián- su donador; con él traspasa el mundo -de la representación a la intuición-, después que venga el receptor. Saliéndose del mundo, el poeta se inventa una 'noche oscura', una 'negra sombra'. Después que venga el lector con su valoración. Lo más importante lo hace el poeta, también en cuanto al sentido final. Tal vez no

sepa exactamente lo que ha logrado, y aquí entra la complementación del lector, que añade su entendimiento a aquel sentimiento, pero también en él lo hay, sino léase lo que dice a veces Baudelaire en el propio poema de su sentido, o Rosalía, aunque ése no sea su objetivo principal; otros poetas tan profundos son menos conscientes; pero para remediar esto está el lector. Para engrandecer una obra acrecentándole su sentido, así pasó con las obras más importantes que tenemos. El poeta las trabaja dejando en ellas su vida, pero aún hay otros mayores que poetan el sentido de la propia creación. Porque lo más poético es el origen, el manantial de la vida y alguno lo entrevé y con sus poemas lo alcanza.

El sentido tanto si es dación del poeta como del lector, está en el poema esperando su descubridor. En lo fundamental es invariable:

“Mi acto de juzgar es una vivencia efímera, que nace y muere. No lo es, empero, lo que dice el enunciado; no lo es este contenido: que tres alturas de un triángulo se cortan en un punto: este contenido no nace ni muere... Los actos de juzgar serán en cada caso diferentes. Pero lo que juzga, lo que el enunciado dice, es siempre lo mismo. Es algo idéntico, en estricto sentido de las palabras; es una y la misma verdad geométrica” (Husserl, Inv lóg 247).

‘Es una y la misma verdad poética’, podemos decir nosotros. Puede ser que el lector dude e incluso cambie de parecer respecto al sentido de un poema, pero su sentido es único; es cierto que a un poema pueden dársele diferentes sentidos que tal vez no sean más que aproximaciones a ese sentido suyo que todavía no se ha captado del todo. Un poema nació con un mismo y único sentido; si el lector no lo encuentra el poema no le dirá aquello para lo que nació. El poema existe con un sentido determinado y su querencia es que se lo descubran. Yo cojo esta partitura y le doy mi mente y mi corazón, lo acojo y él me da su sentimiento y su sentido. El primero está claro, pero el segundo a veces es difícil de ver. Es el entendimiento de ese sentimiento, y si al sentimiento le llamamos ‘fondo’, a su sentido le corresponde el nombre de ‘trasfondo’. Como ejemplo ponemos dos poemas preclaros, la *Noche oscura* y la *Negra sombra*; tenían pegados a ellos sendas interpretaciones rastreras dictadas en un caso por el dogma y en el otro por el apego nacionalista; pero los poemas limpios de prejuicios y desde sí mismos decían otra cosa; es pues éste un caso en el que chocan el sentido del poético con el del poeta y con el de su público. En el primer caso, Juan de la Cruz nos da su vivencia profunda alcanzada formalmente con imágenes clamantes que hablan de su anhelo y su desarraigo y él mismo afirma que por ese camino se puede llegar al espíritu, pero sin embargo se contradice reduciéndose a que sólo es activa la deidad. En cuanto a Rosalía, al revés, la poeta misma nos indica en sus poemas cuál es el sentido profundo, que después su público amaño según sus conveniencias. ¡Cuántas obras habrá cuyo sentido se desconoce o se las manipula! Hasta que encuentren la verdad, pues un poema tiene su sentido verdadero que se halla en el análisis objetivo limpio de prejuicios; de esta manera introducimos la verdad en el arte como su sentido más hondo, con lo cual acercamos el entendimiento a la intuición, reina del arte, y su enemiga y su liberadora. ¿No estaremos metiéndola en una encerrona? El arte es expresión, no es la representación que con su ‘es’ hace el juicio verdadero o falso; es relación dual sin que haya un tercer elemento como consecuencia; el poema existe en la inmanencia; es existencia y no mundo, discurre por sus formas y sentimientos; pero existe un caminar más hondo que no se conforma con sentir porque eso lo descorazonaría, que intenta también

comprender. Y estamos en el poema y seguimos en la intuición pero le juntamos el entendimiento, tan sólo para que atisbe algo que la sobrepasa. Cuando un poema es profundo lo que dice nos atañe a todos, porque su sentido además de la vida busca la verdad, que es el desentrañamiento, que como se halla más allá del fondo le llamaremos 'trasfondo'. En la tragedia se produce el fracaso porque el conflicto, esencial e irresoluble, es el de la humanidad. 'El verdadero sentido de la tragedia es la *comprensión* de que lo que el héroe espía no son sus pecados individuales sino el pecado original, la culpa de vivir' (Schopenhauer 1 3 51). Podemos ver ciertos atisbos pero la tragedia antigua no lo alcanza. Si Edipo después de la catástrofe lograra la sabiduría sabría que era su anhelo el destino que lo manejaba, se reconciliaría consigo mismo, alcanzaría la paz; si Orestes comprendiera que las Erimnias eran fruto de su desarraigo, se reconciliaría con ellas, sin necesidad de recurrir al tinglado masculinista. A esta sabiduría nosotros le llamamos ahora 'trasfondo', porque, a pesar de que es la substancia de la obra, se mantiene en la latencia. El concepto implica que está escondido detrás del fondo, un trasfondo patente carecería de sentido. Tiene que haber en la obra tan sólo un indicio que nos acerque hasta el origen, hasta el manantial de la vida (humana) que es el desentrañamiento. Ciertas obras como *La ballena blanca* o *Metamorfosis* que no se agotan en el fondo patente (la caza de la ballena, la incomprensión familiar) que no las explica; para comprenderlas tenemos que acudir a otro fondo que tan solo se sugiere en ellas que es desentrañal. Están inmersas en un argumento que les proporciona sentimientos más cercanos y asequibles, pero que ellos solos no las explican, pues tienen su verdad y su belleza y su profundidad en otro lugar. Según el fondo, se puede hacer tres grupos de poemas: eróticos, existenciales y religiosos; en cuanto al trasfondo, hay que dividirlos en las dos versiones desentrañales del anhelo y el desarraigo.

En el *Caín* de Byron se ve el trasfondo desentrañal –en su versión desarraigal- al hacer materna la figura del dios castigador:

Eva; (Señalando a Caín):...Cuando sueñe, no sea más que en su víctima y viva en terror perenne de la muerte. Que las aguas de los ríos se vuelvan sangre cuando aplica a ellas sus labios sedientos. Que todos los elementos se manifiesten en su contra y los dolores de los moribundos sean los suyos mientras viva..."(en 213)

Baudelaire tiene varios poemas en los que el fondo es erótico y el trasfondo anhelar, figurado por la imagen –materna por lejana e insondable- de la mar:

"Si en otoño una noche, con los ojos cerrados,
aspiro los aromas de tus ardientes pechos,
veo abrirse ante mí unas costas felices
que deslumbran los fuegos de un monótono sol (...)"

También en Poe, fondo erótico y trasfondo anhelar marino:

"(...) y así durante toda la noche yazgo tendido al lado de mi amada, mi amada, mi vida y mi desposada,
en aquel sepulcro junto al mar, en su tumba junto al sonoro mar"(Poét 241).

En Rosalía, fondo existencial y trasfondo anhelar:

"(...) tomou y un día lene
camíño do areal..."

como nadie a esperaba,
ela non tornou máis.
Ó cabo dos tres días,
botouna fóra o mar,
i alí onde o corvo pouosa,
soia enterrada está" (XLI).

Antes se daba pero regresaba a sí misma; finalmente decide ser entrega total; indicios trasfondales: 'ela non tornou máis'; 'e alí onde o corvo pouosa': antes fué mar, ahora tierra y cielo: ansia telúrica de totalidad.

Machado interpone su eros unal, que es casi religión, como fondo del desentrañamiento trasfondoal, en la versión desarraigal:

"Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.
No sé si es odio o es amor la lumbre
inagotable de tu aljaba negra.
Connigo irás mientras proyecte sombra
mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.
¿Eres la sed o el agua en mi camino
Dime, virgen esquiva y compañera" (447)

El trasfondo le da al poema profundidad, como una escultura que mostrara no sólo la superficie sino también lo que hay por dentro, o volviendo a la idea de Heidegger, con él el poema adquiere la profundidad del (des)ocultamiento. Puede estar también el desentrañamiento enteramente a la luz? Contemplemos la secuencia final del *Empédocles*, antes de arrojarse al cráter del Etna, en una acción directa de loco reentrañamiento:

"Me tienes a mí, y alborea de nuevo entre tú y yo el viejo amor.
Me llamas, me atraes hacia ti cada vez más.
Y si crece la ola y la madre tiende
sus brazos para rodearme ¡ay! ¿qué puedo,
qué puedo temer aún? Tal vez otros se asusten,
es cierto. Pues se trata de su muerte.
¡Oh tú, a quien tan bien conozco, tú,
llama encantadora y terrible" (en 178).

Se trata sin duda de una antestancia del desentrañamiento en la versión anhelar, del trasfondo sin fondo; la reintegración es directamente con la madre, lo mismo que en el *Canto rosaliano*:

"¡Oh, madre mía! ¿En dónde estás que mi alma te busca y no te halla nunca?...
Un ¡ay! prolongado y lastimero, último acento que lanza el moribundo al despedirse de este mundo, un ¡ay! desgarrador nacido de las esencias más amargas y de los pesares más intensos, fue a perderse entre el ruido del mar,...
la Hija del mar volvió a ser arrastrada por las olas sus hermanas, hallando en su lecho de algas una tumba que el humano pie no huella jamás"

Rilke (*Fondo* 410) antesta directamente el desentrañamiento con los almendros que florecen en invierno, y además da el paso de considerar su fragilidad como garantía de su triunfo, idea que desarrolla en *Origen*: que el extrañamiento acrecienta el entrañamiento, que lo que nos ampara es precisamente nuestro desamparo:

“Esto nos da fuera de la protección
una seguridad, allí donde actúa el gravitar
de las fuerzas puras; lo que en definitiva nos ampara
es nuestro desamparo, porque así nos volvimos
a lo abierto cuando lo vimos amenazar” (en 416)

Pero aquí nos hallamos excesivamente cercanos a la representación filosófica, para la cual es lícito abordar directamente los problemas porque se le habla al entendimiento por medio de la re-presentación, con afirmaciones que hay que demostrar razonando, lo cual devalúa muchas veces la poesía de Rilke. También Rosalía habla a veces re-presentativamente del desentrañamiento potenciador intercambiando representaciones, es decir, no de la cosa misma sino de su concepto. Y se produce la paradoja de que hay muchos más ‘es’ representativos en este poema que en el otro y sin embargo se mantiene en la intuición vivencial:

“Sempe un ¡ay! prañideiro, unha duda,
un deseio, unha angustia, un delor:
é unhas veces a estrela que brila,
e outras tantas un raio de sol;
que as follas dos árbores caen,
é que abrochan nos campos as frois,
i é o vento que zoa;
i é o frío, é a calor...
E n’ é o vento, n’ é o sol, nin é o frío:
non é, que é tan só
a alma enferma poeta e sensibre,
que todo a lastima,
que todo lle doy” (XXXVIII)

Tenemos entonces el sentido formal o forma de una obra que es la intuición que alcanza el sentimiento; tenemos el fondo que es este sentimiento, y tenemos el sentido profundo de este sentimiento, que es el trasfondo; el trasfondo es lo originario, lo que subyace; la forma es la intuición que alcanza a los dos anteriores. Pero aquí no estamos filosofando sino analizando un poema, tenemos que hablar sólo de lo que hay en el poema, por lo tanto si el poeta no alude de alguna manera al trasfondo nosotros no tenemos que meternos en ello. El trasfondo es lo originario, algo fontanal que sentimos brotar del mismo poema, que no lo traemos de fuera, que está allí oculto, latente. Es lo más sabio y más hondo, cuando un poema lo alcanza, llega a la raíz vital de sí mismo. Pero por otra parte, no tiene que estar patente, no es búsqueda del poeta, es consecuencia y origen, pero no voluntad, de ahí su dificultad. Nosotros podemos ahora hablar de él ayudados por Freud, pero antes de él los poetas cuando ahondaban en sí componían desde allí sin darse cuenta del todo; pero alguna sí se daban, aunque no fueran capaces de teorizar sobre ello; el caso más claro podemos verlo en Baudelaire, cuya teoría poética, extensa y pormenorizada, ignora lo más importante al ignorarlo, a pesar de que su poesía es innovadora al respecto. Con su conocimiento a los poetas de ahora se les facilitan pero también se les complican las cosas, pues el desentrañamiento no se puede buscar, simplemente tiene que ser la realidad, ni se puede fingir. Su expresión como trasfondo en un poema proviene de una vivencia real auténtica y verdadera, pues se trata de la raíz vital del poeta y por lo tanto del poema. Cuando la obra es honda, belleza y verdad pueden caminar juntas engrandeciéndose mutuamente. Podemos pues tener en la obra además

del sentido formal puramente intuitivo y el sentimiento o fondo, otro elemento representador, averiguador de dónde proviene el conflicto, profundizador, que no teme la verdad; además del fondo puede haber en la obra un trasfondo. Es representación sí pero de la propia raíz en donde está juntos intuiciones y sentimientos, que no disminuye sino que amplía y engrandece las obras cuando son vitales o esenciales pues sólo ellas pueden aspirar a esta profundización. Todo lo anecdótico queda barrido de una poética que exige de los poemas que tengan fondo y forma y que aquél se acerque a lo originario. Este trasfondo está relacionado con lo que en *Vida* llamamos 'pazos', con el que el sentimiento se nos engrandece con el entendimiento alcanzando algo más grande:

"El fondo de una obra vital tiene que estar enraizado en lo más profundo... y no existe un término que exprese ese sentimiento... cuando se trata del arte desentrañal es así como hay que nombrarlo: una pasión que es más que pasión... El sentimiento y el entendimiento ... la intuición se vale de una mezcla de los dos... en el torrente profundo del desentrañamiento. El arte de la vida está hecho de sentimiento y verdad" (*Fondo 119*).

Ahora, con esta nueva concepción del sentido poético y su ampliación hasta el trasfondo, algunas deficiencias del análisis de los poemas del libro de Rosalía, nuestro banco de pruebas, pueden ser mejoradas. Vamos a intentar sustituir el término antipoético de 'definición' por 'sentido poético' en su acepción general que comprende desde el formal al trasfondal, pues nos parece la misión de una poética. Lo mejor es pasar a algún caso concreto. El poema XII: '¡Valor!, que aunque eres como branda cera', dice al final del análisis:

'la *definición* es:

Fondo: trasgresión erótica anhelar.

Forma: *so conmotivo so 4º contra* vuelto.

Ligazón: 1P 3T 4S'

diría:

'el *sentido* es:

Fondo: trasgresión erótica.

Trasfondo: anhelo'

y el resto igual.

Pero la decisión todavía no está tomada.

§ 6. Intuición onírica

Hemos intentado establecer el sentido poético con relación al representativo; ahora, diferenciados del mundo, vamos a hablar de una intuición hermana, la onírica. Vivimos en un mar de intuición, la representación navega por encima pero a veces los peces del fondo quieren salir; esto me pasa a mí a veces, y ahora que soy viejo más, que mi mente cansada es sobrepasada por algo que viene de abajo, y me asaltan imágenes como las del sueño, generalmente contrastando o desestando mi labor. Entonces no me queda más remedio que descansar de la representación, dejar que la intuición inconsciente sea la dueña por un momento, me echo y mi cuerpo se destensa, y mi mente hace por un momento lo que le da la gana, y vuelvo después a la tarea. Se trata, como vemos de lo mismo a lo que Freud pone el adjetivo de 'inconsciente' y nosotros el sustantivo de 'intuición, con algunas diferencias, que iremos viendo. Se trata, según nuestra opinión, de la misma intuición que reina en la poesía, la única diferencia es que el material de que se vale no es el mismo, pues la onírica se sirve de imágenes casi siempre visuales y la poética del lenguaje de todos, que vitaliza mediante las categorías formales que conocemos. La intuición es antropológicamente anterior a la razón, pues está basada en una relación dual, no trial como la representativa. En nuestra evolución fue primero la sensación y la expresión a gritos y cantos; de la impresión sensitiva pudo pasarse a la relación intuitiva en la que se ponen en contacto sensaciones, sentimientos etc. Sólo mucho después, milenios podríamos decir, se pasó a la inducción y la deducción en las que se emparejan dos elementos y de su relación se saca un tercero; naturalmente esto fue preferido por la humanidad a la juguetona intuición, que quedó relegada a las canciones, a los mitos y al arte; a la estética de la casa y del adorno también, cosa de mujeres. En la magia resistió mucho tiempo, y aún quedan restos de esta antigualla; pero este cambio no lo alcanzó el soñar, la intuición onírica vive despreocupada de las leyes de la lógica, cambia "la causación por una sucesión... lo general es que la relación causal no obtenga representación especial alguna... La alternativa 'o...o' (o esto o quello) no encuentra representación ninguna en el sueño" (539); "en la tentativa de reproducir el sueño es cuando introducimos un orden en los elementos oníricos laxamente asociados unos con otros, convirtiendo la yuxtaposición en una sucesión causal; esto es, agregando el proceso de la conexión lógica de que el sueño carece" (377). Si en el soñar la representación está dormida, ¿cómo va a hacer un sueño, si el sueño no es representación? Tendrá que hacerlo otra facultad, la intuición que, como el maestro dice del 'inconsciente', no duerme. Pero este inconsciente es en parte consciente pues de lo contrario no se recordarían los sueños. Estoy dormido, pero no del todo, pues hay una parte mía en actividad: la que está en la vigilia sometida a la representación y acallada por la que ahora duerme. Cuando la representación gobierna ella está sometida, pero no enteramente, pues siempre hay atisbos, y Freud los señala muy bien. Muchas cosas las hacemos por intuición y no por razonamiento. Se vale de cachos de representación para utilizarlos combinándolos, sustituyéndolos, transformándolos para expresar algo que también está allá dentro en la persona: las primeras vivencias, que fueron las que conformaron nuestro ser actual; todo esto es doctrina freudiana. A veces se entretiene expresando ansias y odios que también llevamos dentro, pero otras llega al origen. Por una parte están los afanes, las aspiraciones, etc. y por otra las obligaciones que impone la cultura. Por lo tanto hay un fondo

que está callado y una facultad también acallada: ambos se juntan cuando la representación duerme, y se expresan creando como los artistas; el sueño es el poeta que todos llevamos dentro. La amistad entre poesía y soñar hace que nos adormeza un canto o un cuento, y en cambio nos despierte la representación y su hija la conciencia (sin 's') nos pone insomnes. Por eso los sentires que no pueden llegar a ser contenidos de conciencia, oscuros, son gérmenes de sueños (Freud 662), y también de poemas. Siempre la estética y poética se realizaron desde el lado receptivo, pero a nosotros la intuición onírica nos va a ayudar a verla desde el lado del agente, pues todos somos creadores en los sueños: familiarizándonos con ellos comprenderemos mejor el arte. Ni lo uno ni lo otro son comunicación ni representación; tienen sólo la tercera cualidad que atribuye Bühler al lenguaje: la expresión, desde luego a un nivel muy superior. Las dos son medios para que un sentimiento alcance directamente su realización, valiéndose de su materia respectiva; en el caso de los sueños, imágenes visuales generalmente y en el caso de la poesía, el propio lenguaje, también en su aspecto preponderantemente visual. Las imágenes muestran, no demuestran, no saben inferir de dos elementos un tercero, y así también el lenguaje intuitivo, que apenas sirve para representar, pues emplea los conceptos para combinar, sustituir, transformar, buscando el sentimiento. Podemos comprobarlo, ya en la poesía más sencilla:

“Marzo, marzal,
po-la mañán, cariña de rosa
e po-la tarde cariña de can”

Es lenguaje intuitivo, pues los meses no tienen cara, y no hay ninguna que sea de rosa. ‘Cariña de rosa’: es una intuición que junta dos cosas injuntables, como sucede en los sueños, en lugar del concepto ‘buen tiempo’.

“Decía: ‘¿A qué asemejaríamos el reino de Dios o de donde tomaremos parábola? Es semejante al grano de mostaza, que cuando se siembra en la tierra es la más pequeña de todas las semillas de la tierra; pero sembrado, crece y se hace más grande que todas las hortalizas, y echa ramas tan grandes, que a su sombra pueden abrigarse las aves del cielo” (Mc 4 30)

Se intuye el espíritu junto a los pájaros en deliciosa distancia, y se nos hace casi música. El lenguaje poético, como el del soñar, es siempre sensible, porque es lo que se vive; no se experimentan los razonamientos. Y se produce entonces la paradoja de que una actividad más evolucionada como es la representación lingüística sirva de materia a otra que lo es menos, como la expresión intuitiva. ¡Con qué claridad veo yo ahora la diferencia entre representación e intuición, cuando dejo por un momento este trabajo y me pongo a modelar! Así pues, nuestra idea es que la intuición en la historia de la humanidad fue desbancada por la representación y el razonamiento y quedó solo en el arte como elemento expresivo y en los sueños. Pues la poesía se las ingenia, mediante sus categorías formales para hacer de ese medio representativo expresión directa, y los sueños son un fósil que se mantiene de aquellos tiempos primeros en los que la intuición era lo más avanzado. Otra prueba de que el soñar es anterior, y por lo tanto diferente, del lenguaje es que se sabe que los animales superiores también lo alcanzan, pero ni hablan ni razonan. También Freud habla de un “poder psíquico” (534) creador de los sueños, que nosotros creemos que es la intuición:

“El desplazamiento y la condensación son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir principalmente la conformación de los sueños. No es, a mi juicio, nada difícil de conocer el poder psíquico que se exterioriza en los hechos de desplazamiento. Resultado de este proceso es que el contenido manifiesto no se nos muestra igual que el nódulo de las ideas latentes, no reproduciendo el sueño sino una deformación del deseo onírico inconsciente. Pero la deformación onírica nos es ya conocida y la hemos referido a la censura que una instancia psíquica ejerce sobre otra en la vida mental... Podemos, pues, suponer que el desplazamiento nace por la influencia de dicha censura, o sea de la defensa endopsíquica... Constituyendo esta referencia de la deformación onírica a la censura el nódulo de mi concepción de los sueños...”(534)

Como se ve, hay una referencia tímida a la intuición en la obra de Freud, que pone el protagonismo en su antagonista, la censura, pero ella, aunque innominada, es la única que se le opone. Freud afirma, a nuestro parecer erróneamente, que la (de)formación onírica es debida a ‘la censura que una instancia psíquica (es decir, la misma censura) ejerce sobre otra’, que sería la intuición. Hay una instancia (de)formadora que es la intuición y otra que pretende impedirlo, que es la censura, pero aquí se atribuye la actividad a la censura cuando ella tan sólo pasivamente no hace otra cosa que oponerse a la labor creadora de la intuición, que es el verdadero ‘poder psíquico’ formador del soñar. A la intuición le es igual coger de aquí o de allí, lo que quiere es transformar la re-presentación en la vivencia misma, las ideas latentes le interesan sólo en cuanto llevan dentro el sentimiento, a veces cercano al originario, porque soñar es expresarse, no es referir esto a aquello otro. Hay un desajuste entre el método psicoanalítico y el sueño mismo, porque éste es libertario y aquél, conservador; el uno siempre hacia adelante, de dentro afuera y el otro siempre para atrás de fuera adentro. Y esto le lleva a Freud también a considerar la formación onírica como un lenguaje que traduce (malamente) el de las ideas latentes. Pero ni el arte ni los sueños son ningún lenguaje; son un modo de expresión, el más grade, el más hermoso, su culminación, pero sólo expresión, solo de lado de acá, manteniéndose siempre en la inmanencia, sin pasar jamás al otro lado, es decir, al mundo, del que tan sólo nos interesan sus materiales. La intuición, y la misma teoría psicoanalítica no tiene más remedio que reconocerlo aunque sea a regañadientes, que es la que (de)forma; la condensación y el desplazamiento, que veremos con un poco más de detalle luego, son obra suya; la censura tiene bastante con intentar impedirlo, pero es imparable el soñar en su libertad.

En los sueños “la *dispersión, incoherencia* y desorden de la vida de representación, mantenida en cohesión durante la vigilia por el poder lógico del *yo central*” (Volkeit, en Freud 382) reinan.

“Sueños *dementes* y que, sin embargo, nos parecen razonables mientras los soñamos” (Hebbel en Freud *Sueños* 3 99)

“¡Qué maravillosas *libertades* se permite el sujeto de un sueño; por ejemplo, en sus conclusiones intelectuales! ¡Con qué facilidad subvierte los más conocidos principios de la experiencia!... Nos parece muy natural que el producto de tres por tres sea veinte; no nos admira en modo alguno que un perro nos declare una composición poética; que un muerto se dirija por su propio pie a la tumba” (Hildebrandt, ib).

Freud intenta apuntarse a esta libertad con su censura:

“En todos los tiempos han gustado de disfrazarse con los atributos de la locura aquellos que tenían algo que decir y no podían decirlo sin peligro. Aquel a quien se referían las palabras prohibidas, las toleraba mejor cuando podía reír al oírlas y mitigar su escozor con el pensamiento de que el atrevido crítico gozaba fama de loco...”()

Sí, pero quien se disfraza y se atreve a decir lo prohibido, es decir, el agente no es la autoridad inmóvil y a la defensiva sino el poeta, es decir el propio soñar, no su censor, que no hace más que arrugar el ceño.

Yo no sé si los sueños alcanzan el desentrañamiento, Freud nos dice que sí y ciertamente sabe de qué habla por su profesión; lo acepto. Pero en cambio sí sé que la poesía y el arte en general lo alcanzan, y como la intuición es la madre de ambos, nos encontramos con que soñar y poeatar son prácticamente lo mismo por el (tras)fondo y por la forma; cambia la materia. Un soñador puede en lugar de soñar un desentrañamiento, poeatarlo; y un poeta puede en lugar de poeatarlo, soñarlo: hace las dos cosas, el sueño como preparación para el poema, pues mi experiencia me lo certifica. Estamos, pues, de acuerdo con Freud en su retorno a la niñez:

“Aquello que dominaba en la vigilia cuando la vida psíquica era aún muy joven y poco trabajadora, aparece ahora confinada en la vida nocturna, del mismo modo que las armas primitivas de la Humanidad, el arco y la flecha, han pasado a ser juguetes de los niños. El soñar es una parte de la vida anímica infantil superada (subr aut 690).

Lo que dominaba en la humanidad primitiva era la intuición, sustituida luego por el razonamiento: La vida infantil está también configurada por el (des)entrañamiento materno. Así pues nos encontramos con que intuición y desentrañamiento son los componentes tanto del arte como de los sueños, que nos retrotraen al origen:

“Un sueño regular posee dos puntos de sustentación: el motivo esencial actual y un suceso infantil de graves consecuencias. Entre estos dos puntos... establece el sueño un enlace e intenta transformar el presente conforme al modelo del más temprano pretérito. El deseo que crea el sueño procede siempre de la infancia: quiere volver la infancia a la realidad, corregir el presente conforme al modelo de la infancia”(972).

Sabemos que la intuición es la de las relaciones y los enlaces, el sueño no es agente, la intuición sí, como también su sucesora, la razón; el adjetivo ‘inconsciente’ en otras ocasiones dijimos que se corresponde con el sustantivo ‘intuición’, pero ahora vemos que no es así; su correspondencia es con el desentrañamiento. El inconsciente y la elaboración freudiana son nuestro desentrañamiento e intuición. Esas imágenes que me sobrevienen es la intuición soterrada todavía no vencida del todo por la representación; debe tener una relación muy íntima con el desentrañamiento sin ser él mismo, aunque él está del lado del fondo y ella de la forma. El desentrañamiento –actual, que viene de la vivencia infantil originaria- tiene una forma que es la intuición. A veces está con su compañero y a veces con otro sentimiento más liviano, no puede estar sin ninguno porque es el motor que le permite hacer esta relación o esta otra. En el sueño como en el arte importa sobre todo el sentimiento, que es el agente, el fondo y se vale de

imágenes. Hay una vivencia de ahora y hay una vida infantil, y hay una intuición que las relaciona y crea el sueño con un fondo, lo actual patente y su trasfondo lo antiguo latente. Esto sucede tanto en la creación del sueño como del poema, pero no sucede ni en todos los sueños ni en todos los poemas, sólo en los que podemos llamar 'vitales'.

“Supongamos que en un caso determinado tenemos una visión conjunta de todas las ideas latentes... Casi todas estas ideas son conocidas o reconocidas por el sujeto. Sólo contra la aceptación de una de ellas se resiste; tal idea le es ajena y quizá incluso repulsiva; es posible que la rechace de sí con apasionada excitación. Se nos hace entonces patente que las demás ideas son fragmentos de su pensamiento consciente; podían muy bien haber sido pensadas durante la vigilia, y probablemente se han formado durante la vida diurna. Pero la idea, o mejor aún, el impulso rechazado es hijo de la noche y pertenece a lo inconsciente del sujeto, y es así negado y rechazado por él. Tuve que esperar al relajamiento nocturno de la represión para lograr una expresión cualquiera. De todos modos, tal expresión es una expresión mitigada, deformada y disfrazada, sin la labor de la interpretación no la hubiéramos hallado. Al enlace con las demás ideas incontestadas del sueño debe este impulso inconsciente la ocasión de deslizarse, con sus disfraces que lo hacen irreconocible, a través de la censura” (3108).

Esta es también la idea que nosotros buscaremos en el poema para que nos lleve al trasfondo y poder diferenciarlo del fondo, trabajo que está pendiente en el libro de Rosalía.

“Es muy probable que la idea diurna represente en la formación del sueño el papel de socio industrial. El socio industrial posee una idea y quiere explotarla, pero no puede hacer nada sin capital y necesita un socio capitalista que corra con los gastos. En el fenómeno onírico, el capitalista que corre con el gasto psíquico necesario para la formación del sueño es siempre, cualquiera que sea la idea diurna, un deseo de lo inconsciente” (981)

El capital es una cosa que nos lleva inmediatamente a la famosa libido; pero la vida es una actividad. El ejemplo no está bien elegido, ¿el socio capitalista como desentrañamiento inconsciente? Aquí no hay más que la actividad de uno y el capital del otro, una persona y una cosa, un deseo y una libido. Desde el comienzo nos hallamos en la miserable unilateralidad. A mí me parece que se entienden mejor tanto el sueño como el poema si se parte de una necesidad entrañal, de una dualidad real más que de un deseo, de una desunión, más que de un estar volcado hacia algo, de un entrañamiento deficiente que se necesita completar, pues entonces la esencia de la vida es una relación. Esta es nuestra diferencia principal y es importante porque para Freud la vida es a fin de cuentas una cosa; para nosotros es la integración dativo/receptiva que da lugar al movimiento del eros, del arte, de la praxis y del espíritu. De esta manera queda uno abierto al otro y a lo otro, y así es como vemos que es el trasfondo de Hölderlin, de Byron, etc. El desentrañamiento como deseo te cierra, y además te hace dependiente de algo; como anhelo pone la mirada en uno mismo y su deficiencia y en cambio el deseo te hace dependiente de lo deseado. Estamos de acuerdo en que si el sueño es expresión, ello implica la existencia de una represión. Pero tiene fácilmente

explicación porque la representación mundana ha desbancado a la intuición, igual que los Cro-magnón hicieron con los Neanderthal; la intuición ha sido derrotada y se refugió en los sueños, como el mismo Freud afirma, y en el arte, añadimos nosotros. Pero el maestro parte de la neurosis en su análisis de los sueños. Nosotros partimos del arte, y si él tiene los sueños de sus enfermos y los suyos propios, nosotros tenemos los poemas de grandes poetas, y también los nuestros. Y nuestro análisis nos dice que el fundamento de los poemas vitales es el desentrañamiento, que es fundamentalmente anhelo –casi como su ‘deseo’- aunque a veces sea agresivo desarraigo. Hemos averiguado también que este anhelo no se queda reducido al eros, como sabemos que piensa Freud, sino que puede ser también existencial y religioso, como en el caso de Juan de la Cruz. Por lo tanto nosotros tenemos un campo más amplio, aunque fundamentalmente las dos teorías busquen lo mismo, la nuestra como la de un discípulo. Mi objetivo ahora no es juzgar la doctrina freudiana, que ya lo he hecho extensamente en *Vida*, sino valerme de sus hallazgos de lo latente y lo patente del soñar para diferenciar el fondo del trasfondo en los poemas, pues me he dado cuenta de que en mis análisis de los de Rosalía que el fondo no está bien delimitado, que hay que diferenciarlo del trasfondo. A mí me parece que un poético puede buscar entre todas las ideas patentes –fondo- esa otra oculta de la que el poeta no sabe ni tal vez quiera saber, que nos conduzca al trasfondo.

Habrán poemas, desde luego que no tengan trasfondo y ni siquiera fondo, pero esos son los que a nosotros no nos interesan; y habrá otros que tengan tal ambas profundidades. Por ejemplo, el VI, “Lévame a aquella fonte cristaiña”, cuyo argumento trata de una mujer que pide a su amante que la lleve a una fuente en dónde ambos bebían cuando su amor existía. Si tuviésemos que decidir en dónde está la idea latente, la idea que lo subyace y que viene de la infancia de la poeta, tal vez eligiésemos el verso penúltimo: ‘desengano sin cura nin consolo’, que es el sentimiento actual, que está por debajo de la petición del comienzo, pero podríamos encontrar algo todavía más hondo, que ya no es actual, que proviene claramente de la infancia, ‘as purísimas augas’, ahelares. Por lo tanto tendríamos tres niveles de análisis:

- a) el argumento del poema: una mujer que pide a su amante regresar al pasado.
- b) el desengaño actual, que subyace como sospecha, más aún, como seguridad: ‘desengano sin cura nin consolo’.
- c) el anhelo imposible, que es el trasfondo del poema y el fondo del alma de la poeta: ‘as purísimas augas’.

Y la prueba de que este análisis es más certero es que en este libro estoy viendo que muchos poemas que había definido como desarraigales, con este nuevo análisis en dos etapas se me aparecen como ahelares, pues lo que parece desarraigo, si sigues buscando resulta que es anhelo; esto sucede, por ejemplo, en los que se opta por quitarse la vida, claramente desarraigales por la violencia ejercida sobre uno mismo, que en el fondo es materna. Pero el sentimiento es anhelo, el sentimiento más hondo o trasfondo, es el de anhelo. La decisión, que constituye el argumento del poema o fondo, sólo es consecuencia de él. Igual que cuando voy al teatro, intento averiguar el fondo a través de las formas que se me van ofreciendo y así voy entrando en la obra, así sucede con el sueño, pero la innovación de Freud fue que no lo tomó el tal cual sino que buscó debajo del fondo un trasfondo que

nos mostrase su sentido profundo. Este es su descubrimiento fundamental, que además de que en el sueño hay una diferenciación entre fondo y forma, como en el arte, en el fondo hay además un contenido manifiesto y otro latente; que el sueño se muestra en una forma y que a través de ella hay que averiguar el fondo y un trasfondo, que es como su secreto; nosotros extendemos este descubrimiento a los poemas vitales o profundos, por ejemplo, la *Negra sombra*: fondo, una mujer que vive con una especie de espectro que la tiene sometida; trasfondo: desarraigo creador, que asoma en este verso: 'Si canto es ti que cantas'. En ambos casos se trata de una penuria que halla consuelo en una expresión. El trasfondo es el agente del sueño. Soñar es, según Freud establece, relacionar un suceso actual con otro desentrañal; la intuición onírica establece esa relación y crea el sueño en el que el toro del trasfondo es toreado por un fondo o argumento y una forma. El maestro y yo disentimos en la calidad del toro, pero no en su existencia: para él es un deseo y para nosotros más bien una carencia. Nos dice, y nosotros estamos de acuerdo, que no hay sueño sin una idea latente que nos viene del desentrañamiento primordial, y que esta idea es siempre un sufrimiento porque es un deseo prohibido por incestuoso. y por otra parte dice que no hay neurosis sin temor del incesto; es probable que sea esto lo que le hace concebir lo otro, pero está claro que se trata de una necesidad, de un anhelo, a veces exacerbado en desarraigo de esa carencia hemos demostrado nosotros que provienen las obras más importantes de los grandes poetas. Hay una noche de la que nace el espíritu, nos dice Juan: sin ese sufrimiento, sin esa desesperación, el espíritu no emerge; hay una 'negra sombra' de la que nace la creación poética, al menos la más profunda, nos dice Rosalía. Estos dos luminares están de acuerdo con el maestro en que la creación lírica y onírica proceden de un actual y antiguo dolor.

"Imagino que el deseo consciente sólo se constituye en estímulo del sueño cuando consigue despertar un deseo inconsciente de efecto paralelo con el que reforzar su energía. Parece entonces como si únicamente el deseo consciente se hallara realizado en el sueño; pero una pequeña singularidad en la estructura del mismo nos permitirá seguir las huellas del poderoso auxiliar llegado de lo inconsciente. Estos deseos de nuestro inconsciente, siempre en actividad, y por decirlo así, inmortales, deseos que nos recuerdan a aquellos titanes de la leyenda sobre los cuales pesan desde tiempo inmemorial inmensas montañas que fueron arrojadas sobre ellos por los dioses vencedores y que aún tiemblan de tiempo en tiempo, sacudidas por las convulsiones de sus miembros; estos deseos reprimidos, repito, son también de procedencia infantil, como nos lo ha demostrado la investigación psicológica de las neurosis" (681).

Si son deseos infantiles es imposible que tengan esa grandiosidad telúrica. Son deseos de la neurosis, de procedencia infantil. Los deseos son adultos, nacieron allí pero crecieron aquí: los acrecentó el aumento de la persona. Nosotros planteamos esto mismo, y planteamos el desentrañamiento como algo actual que se originó en el pasado, pero tiene su auge ahora, en poesías y dramas desentrañales. Esta explicación épica de nuestro ser interior no vemos que se corresponda con la liviandad de los sueños, sería más adecuada para describir la creación la *Ballena blanca* o el *Empédocles*, cuya explicación como 'deseo' sería sin embargo nimia. Como desentrañamiento tiene una mayor coherencia, además de una mayor comprensión. El deseo no es nada más que algo instintivo, que además hace al agonista depender de una cosa, pues siempre se

desea algo y no a alguien, pues entonces se trataría de dualidad desentrañal. Es una interpretación unilateral de la integración originaria infante/madre, lo que nosotros llamamos 'exclusión psicoanalítica', que convierte del psicoanálisis en el sustancialismo antifilosófico de la 'libido', con lo cual se perdió esta ocasión única que ha tenido la filosofía occidental de asentarse desde el comienzo en la bilateralidad y la dialéctica, cuyo fruto es el movimiento de la vida; por otra parte democrática, igualitaria, respetuosa de lo femenino, y dejar para siempre el monoteísmo masculinista secularmente sojuzgador; pero pudo en el maestro la tradición judía y sus problemas personales. La importancia de la censura, de la represión y el super-yo, de los valores restrictivos sobre los vitales en la teoría freudiana a mí me parece que tiene dos motivos: la dedicación de su creador a sanador de neuróticos le hacen mirar para atrás condicionado negativamente, y su etnia judía. Yo soy gallego y también nosotros hemos sido secularmente sino perseguidos, si despreciados, pero tengo dos ventajas: mi dedicación a la poesía y sobre todo, mi concepción de la relación originaria con la madre como fundamento de todo lo vital positivo; Freud parte de esta integración, pero sólo neuróticamente desde el infante, y su teoría sigue el derrotero de lo paterno, y aquí la religión judía del Padre ha marcado también su impronta. Mi condición de celta me hace materno y mi dedicación al arte me ayuda a optar por la expresión como el valor más importante; pues el deseo por el que se inclina Freud no puede ser tal; en el sueño; como en el arte se está en el mundo de la intuición, es decir de la expresión, no de la realización. El deseo queda irrealizado en el sueño, el soñante expresa su necesidad y realiza su sentimiento pero no su deseo; el poema, al contrario de la re-presentación, nos da la cosa misma pero sólo desde la inmanencia, y el deseo no es más que rabia por una imposible trascendencia. Si el desentrañamiento eligiese el sueño para realizar su deseo, estaría loco, porque lo acrecentaría. Por otra parte, el mismo Freud admite que existen sueños masoquistas (636) en los que es difícil encontrar nada semejante a un deseo, en los que el sueño lleva al soñante por unos vericuetos de sufrimiento:

“En la vida anímica existe realmente una obsesión de repetición que va más allá del principio del placer y a la cual nos inclinamos ahora a atribuir los sueños de los enfermos de neurosis traumáticas y los juegos de los niños... La obsesión de repetición... parece más primitiva, elemental e instintiva que el principio del placer”(2517)

Para nosotros este es el principio del soñar: repetir aquello que hemos sufrido para librarnos de él, que es también el objetivo del arte; en esto consiste el valor catártico de la expresión. Pues el fundamento del soñar como el arte es la expresión -y desunión, como decimos en *Fondo*. Los deseos son muy importantes en los sueños, pero como una expresión más, en absoluto como realización. Con respecto a la definición freudiana “El sueño es la realización (disfrazada) de un deseo reprimido”(445) estaremos de acuerdo si 'realización disfrazada' se entiende como un 'como sí', expresión, realización ficticia, igual que hacen los niños cuando juegan. Hace un tiempo tuve yo un sueño de trasfondo erótico, lo deduzco de mi necesidad en la vigilia: soñé que cabalgaba montaña arriba hasta alcanzar la cumbre. ¿Realización de deseos? Sólo su consuelo expresivo. Hay un disfraz, sí, pero no es la forma sino el fondo, que disfraza el trasfondo; lo patente disfraza lo latente. El disfraz freudiano de la intuición onírica nos recuerda esta otra mística:

“A oscuras y segura,
por la secreta escala, *disfrazada*,
¡oh dichosa ventura!
a oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada”

Siempre en Juan hay un ‘salir’, un ‘de dentro afuera’ como en el desentrañamiento inconsciente de Freud, porque en los dos casos se trata de la expresión de algo profundo que emerge, y en los dos casos sucede en la noche. Y si es expresión quiere decirse que hay represión, como Freud no se cansa de señalar la de una instancia enemiga mundana externa a este acto vital que se pretende. En Juan ‘disfrazada’ es para aumentar la vida, no para defender sino para apartarse de lo que la extraña; la agonista de Juan se disfraza para que no le estorben, para poder hacer la vida fuera de las miradas ajenas: ese disfraz es positivo, consiste en estar de espaldas al mundo, en cambio en Freud no es para tener más libertad sino para contentarse con unas migajas. En Freud gana la muerte, pues el desentrañamiento tiene que degradarse en astucia y disfrazarse, manifestándose de una forma híbrida y escondida. Freud dice que la mentira es la forma, que el disfraz es del trasfondo; el fondo son los mansos que acompañan al toro bravo en los San Fermín. El trasfondo disfrazado de forma y ayudado del fondo logra una paupérrima expresión. Dice que cuanto mayor es la censura mayor es el disfraz, más adornos con charreteras y abalorios. Pero es al revés, en el disfraz no se crece, es todo lo contrario. Para expresar el desentrañamiento en *Belleza* Baudelaire necesitó más forma que para un poema menos ambicioso. Cuando el trasfondo crece, aumenta la forma. Por lo tanto la integración principal es trasfondo/forma y el fondo no es más que contenidos; realmente el fondo es el disfraz; el trasfondo y la forma el matrimonio y el fondo los invitados a la boda. Así en *Hamlet*: el disfraz es la pretensión de vengar al padre al comienzo; realmente lo que sucede en la obra es una lucha desesperada del agonista contra el apego materno: éste es el trasfondo, del que no se habla pero que hace toda la obra, que patentemente ha de ser la realización de una venganza. ‘Que el trasfondo no se patentice’, de esta manera el poema alcanzará profundidad, que tan solo asome levemente, que sea el fondo el que se muestre. Los artistas, más o menos conscientemente lo saben, de ahí los títulos vagos en las artes plásticas: ‘mujer 4’, ‘Caballero’, tituló Marini uno de sus desentrañamientos existenciales. ‘Que el trasfondo no se patentice’, sería la recomendación de un poético vital, pero no como en las novelas de misterio, en las que no se puede saber quien es el asesino, hasta la última página; que no se sepa siquiera que hay asesino. pero que esté. Entonces la obra camina por lo insondable, la forma intentando formar sin conseguirlo un desconocido trasfondo, patentizarlo, convertirlo en fondo sin lograrlo. El disfraz no es la forma sino su integración con el fondo, y el trasfondo la verdad, que actúa sin delatarse. Que, por otra parte, en ese sueño mío no veo que alcanzara el origen; se quedó en el deseo actual, por ninguna parte está el inconsciente infantil; lo mismo en el análisis poético: hay poemas cuyo trasfondo alcanza el desentrañamiento, pero otros pueden quedarse más acá, y eso sucede en el libro de Rosalía, por ejemplo en los de infidelidad, hay algunos que aluden al desentrañamiento en su ansia de totalidad, pero otros se quedan en la relación erótica actual; lo que no se puede en el análisis es pretender decir del poema más de lo que el mismo quiere. La interpretación, desde nuestra perspectiva, que puede darle lo mismo a un sueño que a un poema una profundidad y resonancia

de las que carecía sin ella, es necesaria sólo cuando hay un trasfondo, es decir, cuando no todo está a la vista, pero está; cuando la idea latente asoma sin determinarse. Lorca fue un poeta superficial hasta que no encontró su verdadero fondo: el eros homosexual. Está ya bien sentido en el *Romancero*, pero la cuestión es ¿cuál es el trasfondo aquí, la opresión de los gitanos por la Guardia Civil o la del propio poeta? Freud diría que es su eros de lo que trata, y encontraría vestigios en los poemas, pero es que a él le interesa la neurosis del poeta no la belleza del poema. El poeta se vale de la opresión de los gitanos para expresar la suya propia, los comprende a ellos porque él está sufriendo algo parecido, pero esto no es propiamente de la obra. Para estudiarla hay que tener en cuenta que éste es el verdadero motivo, pero no se puede decir que es su trasfondo, pues de lo contrario habría que decir que todos los poemas son antestantes. Son diferentes los intereses del psicólogo y del poético, y a veces no es fácil diferenciarlos. Puede suceder que el poeta no conozca el trasfondo de su poema, por ejemplo Shakespeare en *Hamlet*, pero a pesar de ello el trasfondo está en la obra y es su sentido profundo: el anhelo del agonista puede más que su desarraigo. Si no se llega al trasfondo la obra no halla su sentido. Pero aquí el trasfondo entra en la obra, es un trasfondo poético, y allí los problemas de García Lorca permanecen suyos y no pasan a su obra; ésta es una diferenciación que hay que hacer. El trasfondo del que ha nacido el sueño o la obra no es exactamente una idea, pero tampoco sólo sentimiento; ambas cosas: *pazos* (*Negra sombra*, *Ahab*): así quisiera yo mis poemas. Que el trasfondo sea su manantial y salte por los aires la representación mundana. Tomamos el término freudiano 'idea' en estas acepciones del DRAE: '5. Intención de hacer una cosa. Tener, llevar idea de casarse, de huir; 9. fam. Manía o imaginación extravagante. Le pereguía una idea'. La idea latente es nuestro trasfondo, que no se muestra más que por indicios, y se trata más de un sentimiento que de un entendimiento, una mezcla, un impulso y también un sufrimiento. "Un contenido latente de los sueños, muy superior en importancia a su contenido manifiesto" (447), porque en él está el sentido profundo del mismo. Cuando comienzas a leer un texto y no conoces previamente su sentido no sabes a qué se refiere lo que vas leyendo y son palabras sin sentido hasta que las significaciones nos lo van haciendo entender. Entonces ya todo es claro, cada significación lo va matizando. Mientras no aparece el sentido es como la oscuridad y el sentido es la luz. Igual pasa en una obra plástica o musical o literaria. Si no sabes el sentido la obra no te habla, no te dice su secreto: la ves delante enigmática, y aunque esto tiene también su belleza: insentido, es una prestancia superficial sin su trasfondo. Sólo cuando haces tuyo su sentido profundo, que por definición es algo que te atañe a ti también desde el origen, la obra, si es capaz de llegar hasta ahí, adquiere toda su grandeza. Y esta es la misión de la poética: ayudarnos a alcanzar el sentido profundo de un poema; ya no sólo el sentido formal y el sentido fonal, que sirven más bien a la belleza, sino también el trasfondo, al que le importa sobre todo la verdad. La verdad de un poema es su trasfondo, y fondo y forma son ficción; aquél es su verdad. Y paradójicamente, suele ser desconocida por el poeta, como lo es por el soñante. Muchas veces quiere hacer una cosa y le sale otra, quiere hacer un fondo y ese fondo lleva consigo un trasfondo, que es también de la obra, que no es sólo del poeta. Rosalía habla de una sombra que la persigue -fondo- pero realmente está hablando de la relación infantil con su madre. Melville: está hablando de un loco que probablemente haya existido, pero lo que él no sabe es que está reflejando la relación con su madre, lo mismo que Schopenhauer con su entelequia llamada 'voluntad'. Y no podemos decir que

esto es sólo del poeta y no de la obra. La agonista de Rosa, y el de Melville están en el poema y solo se pueden entender desde el trasfondo. Estos grandes poetas es como si hablasen en trance, como lo describe Platón, que dicen más de lo que saben, porque la vida es más que ellos y es lo que sale en la obra, cuando es grande. Todos los grandes poetas líricos y dramáticos trataron del desentrañamiento primordial: Baudelaire, Castro, Sófocles, Shakespeare, etc. todos lo hicieron sin saber de qué estaban hablando, exactamente igual que cuando, dormidos, soñaban. No se trata de ninguna censura sino de ignorancia: mi intuición inconsciente no sabe de que está hablando, aunque lo presienta, como los poetas dichos. El desentrañamiento no es un saber sino un impulso y un sentimiento; es el psicólogo o el filósofo quien lo representa. ¿Y si el poeta lo sabe, como es el caso de los poetas actuales? Tienen que olvidarse de la tal sabiduría, y dejarse guiar por el sentimiento, aunque no cabe duda de que este saber les será de una gran ayuda, pues siempre que el saber no dirige en la creación engrandece el sentimiento. Pero a veces no sabemos si estamos en el fondo o en el trasfondo. Por ejemplo, en el sueño de la risa y de la muerte analizado por Freud (634), que vimos en el tomo anterior. El fondo es la llegada de un amigo del soñante por la noche cuando él y su mujer están en la cama, y ella se levanta a encender la luz y no lo consigue y el sueño termina con la risa del soñante. Una risa que no se comprende y que por lo tanto debe corresponder al trasfondo. La interpretación nos hace ver que se trata de una risa de escarnio, de burla por la caducidad de la existencia, de una sustitución del llanto: risa de desarraigo. Solo sabemos de ella tras la interpretación, porque los sueños son esbozos incompletos que tan sólo la interpretación completa. En un poema aparecería el proceso completo: que el agonista quiso a hacer el amor sin conquirirlo, su pensamiento sobre la caducidad y la risa final. Podemos ver una situación similar en el poema rosaliano *¡E ben! (IX)*: la pareja trasgresora comienza su aventura erótica con la risa burlona del marido a sus espaldas. ¿Fondo o trasfondo? Entra en el poema como escarnio, por lo tanto, fondo. El trasfondo podría ser al anhelo del amor primero, figurado en este verso: “en donde os nosos mortos dormen xuntos”, que indicaría que en el sentimiento de ella prima el anhelo. La exigencia del trasfondo que proponemos en este segundo tomo es más exigente que la del fondo del anterior; pues las grandes obras lo poseen, ¿por qué vamos a contentarnos con menos? Yo sólo puedo comprender un poema (vital) cuando me doy cuenta de la necesidad que lo ha hecho real, al mismo tiempo dentro y fuera, como la imagen de los reyes en el cuadro de *Las meninas*, que también podríamos considerar trasfondo, puesto que rebasa el cuadro y le hace extenderse fuera o permite entrar dentro al contemplador. ¿O tal vez es sólo un alarde? Hay otra risa pictórica que también podría considerarse trasfondo: La que asoma a una figura, secundaria por el desplazamiento onírico, del pintor viejo Reembrandt riéndose de su vejez. Respecto al sueño anterior, dice el maestro. “La elaboración onírica supo transformar la triste idea de la impotencia y de la muerte, en una escena cómica”. Es decir, que Freud ve esta risa tan sólo como disfraz; son dos interpretaciones opuestas, en la de él lo único que trabaja es la censura, cohibiendo la intuición, que en la nuestra en cambio es creadora. Pero entonces no sería trasfondo, se quedaría en un fondo ‘deformado’ por la elaboración censoria, con lo que arribamos a la cuestión de que de los sueños analizados por Freud muy pocas alcanzan el inconsciente a pesar de su afirmación de que todos cogen de allí su impulso. Y nosotros, ¿consideraremos ‘trasfondo’ sólo los poemas desentrañales o también los extrañales, por ejemplo, XXXI, XXXIII, etc. del libro de Rosalía? No

todos los poemas tienen que tener trasfondo, sólo –generalmente– los mejores. Tampoco mi sueño del caballo monte arriba. Aquí no se ve que haya ni censura ni latencia: sólo mi libertaria y antestante intuición. El trasfondo puede alcanzar directamente el desentrañamiento originario, pero lo más corriente es que se quede en una manifestación suya. Sin embargo el maestro dice que todos los sueños me llevan de un modo más o menos directo al desentrañamiento con mi madre, que esta potencia nos viene del origen, que la antestancia abarca hasta allí. ¡Un cabalgar que alcanzase toda mi existencia, la integración materna también! Sería fabuloso, y puede valer para el poeta, pero para el poema mismo no. La anámnisis freudiana es desentrañal:

“Una de las tareas del psicoanálisis es levantar el *velo de amnesia* que encubre los primeros años infantiles, y llevar al recuerdo consciente las expresiones de la vida sexual de la primera infancia en ellos contenida. Ahora bien: esas primeras vivencias sexuales del niño están enlazadas a impresiones dolorosas de angustia, prohibición, desilusión y castigo; se comprende que hayan sido reprimidas; pero entonces no se comprende que tengan tan amplio acceso a la vida onírica, que procuren los modelos para tantas escenas infantiles y de alusiones a ellas... A las mismas vivencias infantiles se adhieren, en efecto, todos los *deseos instintivos, imperecederos e insatisfechos* que suministran, a lo largo de toda la vida, la enegría para la producción de los sueños, deseos de los que no es aventurado aceptar que en su poderoso impulso ascensional pueden empujar también hacia la superficie el material de sucesos penosamente sentidos” (3115).

La verdad está en uno y uno no lo sabe, pero alguien te puede ayudar a encontrarlo, tal es la opinión tanto de Platón como de Freud, cada uno con su método, el uno a base de preguntas adecuadas y el otro de ayudas asociativas. En Platón la verdad es trascendente, con la invención de un alma y de una eternidad anterior al nacimiento, pero de Freud hemos aprendido que todo lo que es importante en la persona procede del (des)entrañamiento primordial: aquí se gesta tanto el arte como el eros, la praxis y el espíritu; en el (des)entrañamiento está el manantial o el torrente o la fuente envenenada, buscarlo es hallar el origen del bien y del mal primordiales. Mas para llegar a él no se puede utilizar la voluntad. Platón se vale del razonamiento, porque su solución es utópica e intelectual, pero por ahí no se alcanzan más que simulacros y nosotros queremos la cosa misma. Freud se vale de la intuición en dos ámbitos: la asociación libre y la elaboración; en ambos casos se trata de lo mismo, aunque el maestro no se dé cuenta del todo e interponga la censura como partera. Por la intuición se alcanza el (des)entrañamiento: esto es lo que tenía que afirmar Freud para justificar tanto su método heurístico como su teoría de la elaboración, que consiste fundamentalmente en relacionar (intuición) vivencias primordiales con sucesos actuales, mediante desplazamientos y condensaciones. Aquí se junta nuevamente su teoría con la platónica del saber como reminiscencia, y del terapeuta como partera. Platón se escapa a la trascendencia pero Freud se asienta en la inmanencia, en la infancia, en donde se juntan el (des)entrañamiento y el juego, origen de la intuición. Juntos se refugiarán luego en el sueño, cuando la vida adulta imponga la representación en la praxis: he aquí el origen de la censura: existe, es la representación mundana enemiga de la intuición como la raza Cro-magnón lo fue de la Neardenthal y su exterminadora. Inconsciente o desentrañamiento e intuición están también juntos

en el arte, enemigo igualmente junto con el espíritu de la praxis razonadora y voluntarista. La interpretación freudiana consiste en traer a la praxis, como con garfios algo que se gestó y creció fuera de ella, por eso es tan difícil recordar los sueños. Están hechos, cuando son profundos, de intuición y desentrañamiento, por eso el maestro halla lo segundo por lo primero. ¿Por que no se preguntó nunca por el origen de su método? El de Platón no podía tener éxito porque no se puede recordar lo inconsciente; para llegar a él es necesario ayudarse de algo muy cercano, que es la intuición formadora de los sueños. “La interpretación onírica es la vía regia para el conocimiento de lo inconsciente en la vida anímica” (713) o desentrañamiento. También se puede utilizar en el drama y la lira: subir la montaña y que el entorno te hable y tú escribas sin ninguna interposición mundana, lo que el desentrañamiento te dicta, directamente como en los sueños. “El contenido latente de los sueños, muy superior en importancia a su contenido manifiesto” (447) es nuestro tesoro escondido como garantía de belleza y profundidad en los sueños y en el arte, ya no se conforma con menos; el otro es chato, hierba seca. Pero el desentrañamiento originario si lo buscamos no lo hallamos, a pesar de que, como dice Platon, se trata de una reminiscencia” (*Menón* 81b d); para Freud lo originario es la idea latente que coge de la actualidad lo que le conviene; el platonismo de Freud se muestra además de en su teoría de la sublimación, en esta ocasionalidad de lo actual para llamar a lo interior. Lo presente despierta, sino una idea, si un sentimiento que es el que crea el sueño o el poema. Nosotras estamos de acuerdo, pues queremos expresarnos desde lo más íntimo en nuestros poemas, la creación proviene de un recuerdo que busca llegar a la herida aunque frecuentemente no se alcance, sólo las grandes obras que quedan ahí como luminarias. Y los pequeños poetas siguen en la tarea de emularlos, pero no es fácil crear desde tan hondo, es algo que supera la voluntad, “el viento sopla donde quiere y oyes su voz pero no sabes de donde viene y a dónde va” (Jn 3 7), como el espíritu, ya que su procedencia es la misma:

“La bondadosa Naturaleza ha dado al artista la facultad de exteriorizar , por medio de la creación, sus más secretos sentimientos ignorados incluso por él mismo, y esta exteriorización nos *conmueve profundamente sin que sepamos de dónde proviene* tal emoción” (1603).

Ni lo conoce la dación ni lo conoce la recepción, lo único que sabemos es que nos conmueve hondamente porque atañe a lo más hondo nuestro; esa es la diferencia que encontramos cuando leemos un poema profundo uno plano. El artista y el místico quieren alcanzar el desentrañamiento porque allí está el manantial, “la fuerza impulsora” (684) y es la intuición la formadora y la conductora a la idea ‘latente’ , involuntaria y apenas expresada y que sin embargo guarda el sentido profundo de la obra. Poetar es transformar algo que parece obvio en algo profundo; a través de la idea latente llegar al desentrañamiento. “Tenemos que transformar el sueño manifiesto en sueño latente e indicar cómo este último se ha hecho el primero en la vida del sujeto” (3104). La idea latente de *Edipo rey* es el anhelo del agonista, condensado de manera suprema en la escena en la que el agonista coge el broche del vestido de su mujer ahorcada y se arranca con él los ojos. Aquí es en donde el drama alcanza su trasfondo, la culpa y el amor juntos en un solo gesto que llevaría páginas explicar. Lo que venía antes era la propiciación; lo que viene después no es más que consecuencia de este acto en el que el drama alcanza su tránsito. Mas para Freud analizar un sueño es descubrir el origen de los materiales de que está compuesto; no pasa de ahí, pues se vuelve

al soñante con lo averiguado, y se ovida de su soñar; con su método no alcanza el trasfondo mismo porque no tiene en cuenta la forma. Se queda en una representación suya pero no puede llegar a él, pues precisamente es la forma misma la que lo expresa con los contenidos y el argumento, la novela en que consiste el fondo. Pero Freud no hace sustantiva la elaboración o intuición, la considera sólo un disfraz; aquí está, a nuestro modo de ver el fallo del maestro. Según Freud la elaboración formal la hace la censura; según nosotros la hace el sentimiento, porque para expresarse, que es lo que busca el sueño, la representación no le sirve, como no le sirve al poeta. Según él la censura obliga a la intuición a deformar unas ideas latentes, unas intenciones relacionadas con el deseo erotico-desentrañal; pero es más sencillo decir que el desentrañamiento es una inquietud, un sufrimiento, una herida, una carencia que es el (tras)fondo con el que la intuición (no la re-presentación, que está dormida) se expresa ahora en libertad. Estas dos cosas no están de acuerdo en el maestro: que el soñar sea un deseo de algo, y que la censura sea la causa de la formación del sueño. Nosotros pensamos que el origen de la intuición onírica es una integración deficiente que necesita completarse y la forma, como en el arte, la hace dicha relacionante intuición. Para Freud, que tomó la idea de la voluntad de Schopenhauer, el soñar lo hace un toro preso allá dentro en el inconsciente; aherrojado, que rompe las ataduras: se trata de un sustancialismo; la censura sería el torero que le hace los pases que serían las formas: la condensación. el desplazamiento. Nosotros consideramos que el soñar es fundamentalmente un relacionar, es más bien un jugar libertario, como en los niños, en el que se expresa también un dolor. ¿Por qué la intuición es creadora? Porque no es razón, porque es expresión de un trasfondo en una forma. Goya tiene un grabado en el que de un hombre dormido emergen monstruos, porque cuando duerme la razón a veces la intuición baila el sueño de la conciencia nos hace artistas. El trasfondo es el sentimiento; la idea latente es lo que está debajo, el sentido de ese sentimiento; son necesarios ambos para la profundidad y la belleza de la expresión. Para que haya creación tiene que surgir una relación y para ello tiene que haber un (tras)fondo que la haga nacer. Voy por el monte, veo una casa y un árbol seco: están los dos elementos de la imagen pero ella no nace sin mi sentimiento de tristeza, de abandono, de desesperación. El sueño surge cuando un sentimiento logra expresarse, y sólo puede hacerlo en una imagen que junta fondo y forma: sueño que un árbol introduce sus ramas por una ventana, lo ha creado un sentimiento ¿cuál? Pero en Freud es al revés: "La labor anímica que se desarrolla en la formación de los sueños se divide en dos funciones: establecimiento de las ideas latentes y transformación de las mismas en contenido manifiesto" (654). No es verdad que primero sea la representación y después se cambie en intuición, como dice también la Retórica. El sueño nace directamente como intuición; pero como el psicoanalista tiene que traducirlo para entenderlo, le parece que antes fue la representación, pero la representación es un mundo ajeno, una mala traducción de algo que pertenece a otro ámbito. Cuando el desentrañamiento se expresa directamente en la intuición la representación no existe. El poeta, como el soñador, intuye formalmente, no va traduciendo representaciones; simplemente quiere vivirlo, sufrirlo o gozarlo directamente, en imágenes sin ninguna re-presentación.. La idea está latente en una forma onírica como el sentimiento que la produjo antes de soñarla. El soñar expresa más que ideas, sentimientos y los sentimientos no se dejan representar, porque la re-presentación habla al conocimiento; en poesía los sentimientos se expresan en imágenes, no en representaciones. El sueño como el

poema, pretende expresar la misma emoción y se vale de imágenes visuales relacionantes. ¿Por qué relacionantes? Porque quieren cambiar de mundo y no pueden inventar los contenidos, por lo tanto poniendo lo que hay de otra manera, lo logran. Esto es la elaboración; elaboración y razón son contrarias, porque aquella es intuición y ésta, representación. El desentrañamiento es un sentimiento; el maestro le llama 'idea latente' y eso podemos decir que lo es en el sueño o en el poema; originariamente es sentimiento. Y como es un sentimiento sólo se puede expresar directamente en una relación formal: en esto tiene que consistir la elaboración freudiana. Sentimiento-entendimiento, no exactamente 'idea'; *pathos*. El trasfondo del sueño me obliga a establecer unas ciertas relaciones o formas, que pueden ser establecidas con contenidos diferentes -las mismas relaciones. La intuición onírica elige del material del día anterior aquello que puede fomar más expresiva y plásticamente para expresar algo que lleva dentro. El (tras)fondo se expresa elaborando formas, convirtiendo el sentimiento en relaciones formales, sublimándose en belleza. El TF primordial necesita expresarse para hallar en la expresión su catarsis. Y esta expresión consiste en transformar el sentimiento en belleza, como yo de niño junto a la mar, con mis padres abrazados a mi espalda, en un campo, seguramente haciendo el amor. Puedo hacer una antestancia con un caballo y una niña o con un niño y una vieja. Los contenidos, materia de las formas, lo modula, pero no son lo esencial ni para el sueño mismo ni para el poema; sí para el psicoanalista. Si hiciésemos nosotros lo mismo, el poema desaparecería desmoronado por la piqueta del análisis. La misión de la Poética es averiguar el trasfondo del poema porque sólo así le hallamos su sentido profundo; entonces la obra nos habla desde lo más hondo. Cuando una escultura no la vemos desde *su* lugar -pues a pesar de que se puede ver desde todos, hay uno que es el privilegiado- no se expresa con toda su belleza. Los grandes poemas y dramas han sido siempre bellos, pero nosotros pretendemos aumentar su belleza con la verdad. Hay un TF latente y un fondo y una forma patentes; estos al servicio de aquél: todo lo manifiesto ha de ser un reflejo del TF latente y si así sucede, es una prueba de que ése es el TF buscado. La verdad tanto del soñar como del poema es el TF; la forma y el fondo son sólo ficción; tan sólo aquél es realidad. Pero el TF no pude convertir al fondo en anécdota, también a él le ataña, además de la belleza, esa verdad, pero en el TF está la profundidad. Con respecto al poema, el TF es la realidad metapoética, que tiene que asomar también de alguna manera en el poema. El sueño es "el retorno de lo reprimido en la forma de *imágenes oníricas*" (F Sn 97): es un retorno de algo vivenciado antes pero expresado ahora no representativamente, no en el modo de 'A es B', sino de 'A que se presenta como B', 'A renacida en B'; se trata de una auténtica realización, no de una re-presentación. Podría intentarse sólo con las formas básicas, pero si el poeta puede entregarse a un mayor empeño (*El cuervo*, *Noche oscura*, etc) son necesarias las 'oníricas', con cuyo nombre llamaremos de ahora en adelante también a las imaginarias pues, como tenemos intención de demostrar, son las que triunfan en el soñar.

Voy a transcribir una papeleta de hace por lo menos 30 años, referida a un sueño mío:

"Anoche he tenido un altercado con mi mujer y mi hija. Era tarde y estaban viendo la tele y yo no podía dormir pensando que de un momento a otro entraría Carmen a acostarse. Entonces me levanté enfadado y dije que era una imbecilidad estar todas las noches viendo películas. Mi mujer

se convirtió en mastín y como una perra empezó a ladrarme. Yo chillé y todo se acabó. Mi hija intentaba aplacarnos...

Cuando al fin me dormí soñé que nadaba en unas aguas negras y aceitosas, que no hacía pie, que Carmen y Diana estaban al otro lado. Un señor junto a mí, fuera del agua, intentaba ayudarme. Al fin hice pie y, por un puente, atravesé el río para volver a ellas.

La reminiscencia onírica convierte sentimientos en imágenes, recogiendo material del día anterior (un señor que vino a arreglar el teléfono dijo que Galicia no le gustaba para pasar el verano). Este sueño, a diferencia de la disputa que fue muy agria, es tranquilo, pero yo estoy en peligro de ahogarme. El lenguaje imaginativo es más atenuado que las palabras y ello puede dar la impresión de censura. Pero aquí no hay nada que yo tuviese que reprimir.

Hay la falta de acogimiento, que puede retrotraerse a la niñez, que Freud considera sólo erótica y yo mezclada con lo espiritual.

Si analizo el altercado, veo que mi fallo estuvo en pasar de la noética a la moral, en lugar de levantarme y decirle a mi mujer: 'hoy acuéstate en el sofá cuando acabe la película, que estoy desvelado', me sentí víctima y ello creó todo lo demás."

Lo violento, lo agrio no es propio del sueño: traslada todo el sentimiento a la forma, por eso es tan bello como el más hermoso arte, como en Kafka y en Poe, sin duda grandes soñadores. Como el sueño es tan sintético, exige en su explicación un análisis extenuante, tal como hace Freud; yo no voy a hacer más que un esbozo. Cuando fue soñado no había iniciado mi retorno a Galicia, vivía enteramente de espaldas a ella, sin embargo cuando tenía un conflicto con Carmen pensaba siempre en escapar allí y dejarla: era siempre mi lugar de apego. Ahora tal vez esté representada por este hombre que hace sólo un gesto de ayuda, que desecho. Yo nadando en las aguas negras y aceitosas: son las de los puertos, de las que no se puede salir porque el borde pétreo lo impide. Es antestancia de lo materno, siempre las aguas lo son, pero también tiene que estar en ellas la agresión de Carmen: yo apenas sé nadar, en ese lugar irremediablemente perecería; aquí, me parece que debe estar el trasfondo del sueño: desarraigo claro; pero entonces me inventé un puente para acercarme a mis mujeres. Ellas me contemplaban ahogándome, fui yo quien hizo el intento. Siempre las sentí juntas un poco contra mí; éramos tres en casa y yo a veces estaba solo: entonces me inventé una diosa para tener yo también compañía; pero esto fue mucho más tarde, cuando mi madre, loca, vivía en Móstoles y Diana estaba en la adolescencia y mi madre no me abría la puerta cuando iba a verla. Recuerdo, junto al lago de la Casa de Campo, una tarde, mi apego materno destrozado, necesitaba otra recepción. Ahora ha sucedido ya que se ha acabado el retorno a mi tierra, de donde me siento rechazado de nuevo. Comencé a escribir en galego, me fui a Compostela: aquella ya no era en absoluto mi ciudad; este verano en Samos anduve por varias aldeas: tampoco eran lo que yo había vivido. Y además el rechazo de mis escritos. Este verano certifiqué el acabamiento de este apego. Galicia es mi nación pero no es necesario ningún retorno. Cuando lo comenzaba primero intenté acercarme a Portugal y un verano estuvimos Carmen y yo en Lisboa, yo leí mucho a Pessoa y a otros, quería que mi vuelta comenzase por allí; después me di cuenta de que Portugal tiene otro destino, que Galicia es con España; fue mi primera liberación:

ahora veo que tampoco tengo que retornar a mi tierra. Galicia ya soy yo; lo que tengo que hacer es complmentarme con Castilla. Por lo tanto que quede a mis espaldas: no me recibió, gracias porque me ha ayudado a liberarme. La nación es potencia si no es apego. También Rosalía escribió su último libro en castellano en contra de la voluntad del marido. Mi madre –aguas oscuras y aceitosas- me convirtió en un apegado destetándose antes de tiempo, como me confesó vieja y loca al final, a pesar de mis lloros desesperados. De mi padre nunca he esperado nada, como si no existiera. Escapé del sepulcro falso de mi ciudad, levantando la losa, como digo en algún poema, a vagabundear. Mi mujer y mi hija son lo único que tengo, aunque ellas se quieran más que a mí, lo considero natural; sin ellas me ahogo, ni la madre ni la nación me ayudan, de aquí mi voluntad de ir hacia ellas y salvarme. Y mi trabajo ingente, y años de soledad buscando a mi diosa; todavía no la había encontrado. Estaba dentro de mí, fue una recreación de mi entrañamiento infantil; Freud dice que todo lo que ha existido alguna vez en el cerebro ya no se va. Y es verdad, allí permanecía, no tuve más que llamarla, y ha venido. Le rezo y me consuela, cuando más la necesito más, pues también esto lo dice Freud. Me mantiene en la inmanencia, en el dos unal. Gracias, Galicia por librarme del apego; te cambio por la vida espiritual. Ahora es el momento de intentar hacer realidad la religión de *dao*, de inmanencia y paridad.

A veces parece que Freud se va acercando a nosotros; he aquí un canto a la intuición tal como la hemos ido describiendo:

“a)La *regresión* que caracteriza a la *elaboración onírica* no es únicamente formal, sino también material. b)No satisfecha con dar a nuestras ideas una forma de expresión *primitiva* despierta asimismo las de nuestra vida psíquica primitiva, o sea la antigua preponderancia del yo, las tendencias iniciales de nuestra vida sexual y hasta *nuestro primitivo bagaje intelectual*, si es que se nos permite considerar como tal la relación *simbólica*. c)En segundo lugar, observamos que todo este primitivo infantilismo, que en épocas anteriores ejerció una total hegemonía, debe ser localizado actualmente en lo inconsciente, circunstancia que *modifica y amplía* las nociones que de esta circunstancia psíquica poseemos” (2253)

De esta cita se puede entresacar las siguientes consideraciones:

- a) la elaboración (como el arte y el espíritu) es una *regresión* formal y material o fonal;
- b) es primitiva y despierta nuestra vida ancestral, entre otras, la relación simbólica, que permanece fuera del ‘es’ representativo.
- c) es también infantil y en otros tiempos ocupaba el lugar de la representación mundana.

Todo ello, como dice Freud, amplía el concepto que teníamos del soñar y lo convierte en *intuición*, que relaciona dualmente lo dado, quedando al margen del razonamiento, que deduce terceros elementos.

“Lo más esencial del sueño es el proceso de elaboración”(119) Este término ‘elaborar’, según el DRAE tiene dos aspectos, trabajo y transformación, contrarios al sueño mismo que aparece como lo espontáneo y gratuito. Nos choca, como la frase de Zola, que leíamos en la pared del café Sésamo: “El genio es obra de paciencia”, y nos recuerda a las abejas, que son las dueñas absolutas de este verbo por su laboriosidad, y el poema de Machado:

“¡De cuántas flores amargas
he sacado blanca cera!
¡Oh, tiempo en que mis pesares
trabajaban como abejas (...)
Dolores de ayer que hicieron
de mi corazón colmena,
hoy tratan mi corazón
como una muralla vieja:
quieren derribarlo, y pronto,
al golpe de la piqueta” (485).

Yo reelaboro mi desentrañamiento nadando en aguas negras y aceitosas pues la elaboración la hice ya cuando me desentrañé; Marini elabora el suyo montando en un caballo hostil. ‘Expresa’ va mejor: yo expreso mi desentrañamiento nadando en aguas... Pero yo no expreso mis penas; yo me expreso elaborando una imagen en la que nado de manera imposible... Realmente yo no nado, me imagino nadando. Rosalía revive su desentrañamiento presa de una negra sombra, que tiene también enterañamiento, puesto que la hace creadora; a Poe su fantasma lo consuela de la pérdida de un amor que todavía no ha perdido y que por lo tanto figura el primordial, del que careció. Este ‘elaborar’ freudiano no es el de las arañas: elaboro y quedo preso de lo que elaboro, Kafka convertido en rata en una guarida; el desarraigo de Becquett; pero a pesar de ello Kafka y Becquet se expresaron y se liberaron en sus encerronas. Lo dice el maestro: reiteraremos lo penoso para consolarnos. La intuición necesita una cierta alegría, la forma relación es prestancia que se logra relacionando dos o más estancias; cuando el día es gris los pájaros no cantan, o lo hacen sin gracia, poner al lado de un trino otro que cree una hermosa armonía, exige una cierta alegría. Cuando el tiempo está malo yo no puedo crear. La intuición es un atrevimiento que surge cuando hay algo que hoy, que hace un día triste, me falta. Parece que en el soñar el agente es el desentrañamiento, más que el propio soñante, que más bien permanece dormido. Mi desentrañamiento elabora los sueños y lo hace sin salirse de la intuición, los sueños nacen allá dentro formados por él. Pero la intuición es su actividad formadora: cuando el alumno dice: me gusta poner este rojo al lado de este otro: intuición, como el soñante en su condensación. La intuición onírica es la activa en cuanto a la forma; el desentrañamiento en cuanto al fondo ; soñar es F/f. ¿Y dónde hemos dejado la elaboración? ¿Quién elabora el F/f? Yo soy el agente de mis intuiciones y de mi desentrañamiento; pero no me siento ‘yo’ porque no soy mi ‘yo’ consciente. Hay también la cuestión de qué se elabora: “El sueño no reproduce fielmente el estímulo, sino que lo elabora” (2177). No elabora la materia, que no es más que medio; elabora el fondo y lo convierte en fondo formado; es lo que dice Machado en su poema. La elaboración puede estar en los dos lados: elaboro el fondo para convertirlo en forma o elaboro la forma para convertirla en fondo. Hay una elaboración formal y otra fondal, pero necesito juntarlas para que el sueño nazca. Pido ayuda al poeta: las penas son abejas que hacen la cera: el fondo elabora la forma que ha de expresarlo. Penas/cera, lo uno es para lo otro, como la noche/del espíritu juaneana; mi dolor elaborado se hace colmena. Mi desentrañamiento elabora el poema o el sueño mediante relaciones y transformaciones. Todos los poemas, líricos y dramáticos han alcanzado de alguna manera el desentrañamiento primordial, pero más los más , y los grandes, desde luego más: y todos lo hicieron sin saber de qué estaban

hablando, exactamente igual que el sueño que sueña el desentrañamiento sin saberlo. No se trata de censura sino de ignorancia: mi intuición inconsciente, que es la que junta y transforma hace lo primero con contenidos habituales y cuando ve que hay posibilidades, llama una idea latente que se le parezca. Esto pudo pasar en este sueño mío, que tengo anotado, no sé de cuando: "Soñé que mi madre estaba en una casa ajena, enferma. Yo apretaba mi cara contra la suya llorando, pero ella apenas me hacía caso". El fondo lo muestra a mi sentimiento; es que está muerta, pero puede haber también un trasfondo que hable de un desarraigo soterrado atraído por el fondo, en que también habrá sentimiento de culpa. En cambio a este otro poema, a pesar de la ufanía de sus imágenes, yo no el veo trasfondo:

“Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera,
tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera
jorobados y nocturnos...” (Lorca, *Romance de la Guardia Civil*)

Lenguaje onírico de pesadilla guiado por el sentimiento: sólo intuición, no representación. El lenguaje intuitivo expresa, no representa. El temor y el odio hacen este discurso, el sentimiento, no la representación. Las imágenes, amorosas o detestables; nada de objetividad, todo proyección. Pero aquí no se ve trasfondo; puede estar latente en el poeta su oposición al pensamiento autoritario paterno, debido también a su homosexualidad, pero en el poema no está y por lo tanto no podemos incluirlo como su sentido. El poema no necesita trasfondo, el fondo sólo es suficiente, aunque claro con trasfondo haya más hondura. A veces el trasfondo se convierte en fondo, cuando se hace patente. por ejemplo, el poema de los almendros, de Rilke (*Fondo*), en el que se habla directamente del desentrañamiento creador, o *¿Que ten?* (XXXVIII), de Rosalía, en donde se representa que 'alá no íntimo' está el desentrañamiento, pero no se crea desde él. También el poema anterior de Machado se dice que 'mis pesares trabajan como abejas' prima la representación sobre la intuición por lo tanto los dos poetas están de acuerdo en que la poesía nace en la intimidad de un dolor, . Y la elaboración de estos poetas abejas consiste, tal como dice Freud, en hacer de ideas latentes aunque para que la latencia sea efectiva tal vez sea necesario el disfraz fondal/formal, la 'desocultación' heideggeriana, incluso la ignorancia del agonista e incluso del propio poeta; el desentrañamiento estaría aunque no se lo supiera. Con la interpretación Freud le halla el fondo a esa ayuntamiento condensada o a esa trasestancia desaforada y dejan de ser arbitrarias porque se les halla el sentido. La interpretación consiste en hallarle el sentido a una relación o forma que así deja de ser formal y se convierte en substancial. Pero lo cierto es que Freud en lugar de interpretar una forma lo que hace es robarle los materiales para reconstruir las ideas latentes, la representación que hay detrás. Una forma es forma de un fondo, y el fondo es siempre un sentimiento. Que nos diga el sentimiento que hay detrás de esta forma y no de dónde le llegan los materiales. El agente de la elaboración es el desentrañamiento y los poetas están de acuerdo con Freud, que dice que el desentrañamiento elabora los sueños, y

Rosalía dice que la negra sombra se elabora en lo más íntimo, de donde no sale sino la dulce miel.

“Nós somos harpa de soio dúas cordas, a imaxinación e o sentimento, no eterno panal que traballamos alá no íntimo solasmente se da mel, más ou menos doce, de máis ou menos puro olido, ero mel sempre e nada máis que mel”(pról Follas)

Y así entendemos nosotros también la elaboración freudiana, elaboración del sentimiento por antonomasia, del desentrañamiento, y ésta es también la concepción del maestro, como vimos en la cita anterior, que la elaboración es fundamentalmente una regresión, un retorno al origen, “da a estas ideas la forma de expresión arcaica o regresiva que conocemos”(2261); una actividad desentrañal; en los poemas más vitales, una forma que se engrandece con un (tras) fondo, pues el fondo no puede. Ahora mientras con mis papeletas de hace muchos años estoy intentado componer este discurso, Carmen entra constantemente con modelos a veces hermosos y a veces extravagantes que consiguió en las rebajas por cuatro perras. Se podría hacer una escena –ya lo he intentado. Pero Carmen está jugando, es una niña narcisa, todo esto tiene que traslucirse, un trasfondo infantil sugerido, pero no expresado, intuído, no representado, que daría a la obra un encanto que nosabríamos de dónde vendría. Pero hay también poemas y sueños a los que no se les ve ningún trasfondo: Este sueño, también antiguo:

“ Soñé esta noche que el jardín del Ministerio del Aire era maravilloso y se extendía por toda la Moncloa; este sueño, probablemente sea una antestancia de la nueva situación en que me encuentro en el colegio, con un jefe de estudios menos represivo”.

Está muy condensado, porque lleva implícito que el colegio es un cuartel, pues yo viví varios años en uno de por allí; pero no se ve otro trasfondo que lo dicho de mi trabajo; delo contrario todos lo tendrían.

Poema y soñar son esencialmente lo mismo, por eso no estamos de acuerdo con Freud: “La elaboración onírica es un proceso de singularísima naturaleza, sin paralelo alguno en la vida psíquica”(2233). Ni tampoco en lo siguiente:

“La elaboración onírica da a estas ideas (latentes) *otra* forma, y resulta singular e inexplicable que esta especie de *traducción* o transcripción a una distinta lengua, o escritura, se sirva de la *fusión y de la combinación*. Una traducción procura generalmente respetar las particularidades del texto y no confundir las semejanzas”(2227).

La integración F/f no atañe al trasfondo que es algo que le llega al arte y a los sueños de fuera, que no se vale de formas; las formas son para expresar el fondo, pero el trasfondo son ‘ideas latentes’, entendimiento, no sentimiento formado. Freud no se da cuenta de que no se trata de ‘otra’ forma sino de la única forma; no es que haya una ideas latentes debajo de las formas oníricas, sino que debajo del soñar hay una actividad formadora que transforma los materiales de la vigilia, que en los sueños trabaja la intuición, que éste es el continente desconocido al que el maestro llegó sin saberlo. Los sentimientos o ideas primordiales carecían de forma y por eso yacían inexpresados; que un sueño no es una traducción sino la expresión formal de un sentimiento; los sentimientos no se pueden traducir, puedes representarlos desde fuera, pero para eso no se necesitaban los sueños que, como el arte, quieren expresar el sentimiento mismo, y eso sólo se puede

realizar por imágenes intuitivas; pero el maestro por su oficio tiene que estar “deseñando la trama urdida por la elaboración” (2326) , con lo cual el sueño se convierte en un subproducto; pero la intuición es lo primero, y es sin palabras; las palabras no son más que una mala traducción: esto era lo que pensaba Bécquer: primero son los sueños. ¿El poema no se hace con palabras? Sí, pero antes son las imágenes: el poema sabe distribuir las, un poema es un sueño recordado. El sentimiento no sabe expresarse y con la forma lo logra: que se nos diga qué hay debajo del sueño en el que el conductor deja la conducción y el coche anda a la deriva: qué nos quiere expresar esta forma: la opción por el absurdo, la ruptura del sentido, eso también, pero además, el soñante se encuentra como víctima de sus propias imágenes, pero en un mundo que se ha vuelto loco él se halla tan tranquilo, es decir, le presta su aquiescencia. Se intenta un mundo a lo loco, se está harto de lo habitual, pero además puede haber alguna alusión al trasfondo, que es de donde parte esta apetencia. Es una pena que Freud desconociese y rechazase el arte moderno, en el que sin embargo tanto influyó, porque hubiese visto en él una elaboración semejante; sólo aceptaba el arte clásico en donde hay mucha menos elaboración formal. El problema del arte moderno es su carencia de fondo, por eso tampoco él lo entendió, aunque hay excepciones fabulosas.

El sueño como arte es expresión, para lo cual tiene que tener forma y fondo, la segunda acogiendo al primero como una madre a su niño. Por eso, como en la obra de arte, sus agonistas son la intuición y el sentimiento; hemos visto lo unidos que están. Ella es capaz de traerlo a él al mundo, cuando él le da alguna oportunidad o cuando ella es capaz de buscársela, aquí hay diferencia de matiz entre nuestra postura y la del maestro, pues él le concede menos protagonismo a la intuición y más a la censura. La razón es que él ha tratado con los sueños de los neuróticos encerrados en sí mismos y nosotros con los poetas, que también son neuróticos, pero menos encerrados en sí. Él destaca del origen onírico la violencia y la represión; pero nuestros poetas: Hölderlin, Baudelaire Rosalía, Juan... escriben desde el desentrañamiento y lo hacen por una especie de necesidad. Porque el sentimiento necesita expresarse, y la representación no basta, es demasiado sicaria del mundo, sus conceptos son sociales, se necesita algo más personal. Por eso tanto el soñante como el poeta se apartan del mundo para crear. Que los estímulos no les vengan de fuera sino de dentro, pues el mundo no permite que sentimientos complejos y hondos afloren; a veces grandes artistas lo alcanzan, y son nuestras luminarias. El sueño de la razón despierta la intuición, y esta misteriosa facultad, que es como un niño juguetón que se aprovecha de que la razón duerme para apoderarse ella de la mente y jugar a la condensación y al desplazamiento para convertir el mundo habitual aburrido en otro más interesante. Lo que se ve fundamentalmente en las formas oníricas es la liberación de una opresión, no la opresión de una censura. El sueño es algo desbocado, ilimitado, desaforado. Es verdad que hay también sueños de sufrimiento, pues entonces es la herida interior la que se expresa. Hay algo allí dentro conflictivo y la intuición es capaz de llegar hasta allí y esto es lo que la genialidad de Freud encontró, pero es, según mi modo de ver, más expresión que coerción; aquéllo hondo está reprimido, es verdad, expresarse es liberarse de una represión: generalmente y salvo casos especiales, es la mundana representación la enemiga tanto de la intuición como de la intimidad del sentimiento, que necesita expresar principalmente el anhelo, pero también el desarraigo, nacidos en el (des)entrañamiento primordial. Si la relación con la madre hubiese sido enteramente entrañal no existiría, nació en

el espacio que se fue produciendo entre ambos, como una compensación, y es también el origen del arte. La praxis no la necesita, ni el eros ni el espíritu, pero los sueños y el arte, su hermano, sí. El vital procede directamente de aquí.

“El sueño total... constituye, como tal totalidad, una *sustitución deforme* de un *suceso inconsciente* cuyo descubrimiento es la misión que atañe a la interpretación onírica” (2188).

Lo de ‘sustitución deforme’ es muy sugerente. Esta definición nos valdría interpretación de las obras más profundas de cualquier arte, considerando la interpretación una parte de la Poética. Tendría por misión descubrir el origen desentrañal, y a diferencia de Freud, que se interesa sólo por el soñante, como trasfondo del poema; pero a la poética le atañen además la forma y el fondo. Con la llegada del trasfondo se rompe esa armonía de que gozábamos en el tomo anterior, con la integración fondo/forma; si hubiera también una ‘trasforma... Ahora la forma es una novia con dos novios; uno tendrá que ser el preferido. Realmente el trasfondo es metapoético, la integración es fondo/forma, pero ¿y el trasfondo...? Veámoslo en un drama que nos ofrece una visión más amplia. En *Hamlet* hemos visto que el trasfondo no está ahí esperando, que entra en conflicto desde el comienzo con el fondo y al final triunfa sobre él. En el *Quijote* el trasfondo es conseguir a la amada, hacerla real con sus hazañas, todo el mundo su servicio, y las hazañas no tienen pies ni cabeza porque son para algo; por lo tanto, anhelo. Así pues, también el trasfondo y el fondo entran en conflicto. Por lo tanto, lo mismo que en los dramas, el trasfondo acaba imponiéndose.

Veamos la *negra sombra*, ya que Rosalía es nuestro punto de partida. En los poemas existenciales la cosa es más compleja. La sombra le llega a la aganista ‘al pie de sus cabezas’, que es la única calización del poema, por lo tanto, cuando se va a dormir: se trata en principio de un sueño, que después se extiende a todo: éste es el fondo. El trasfondo tiene que ser el sentimiento y también el entendimiento, la razón y la belleza, la semilla de la que el poema es el fruto. Tiene que estar en la última estrofa, que es la filosófica; para resumirlo lo más posible: hay un ‘siempre’ al comienzo que significa ‘continuamente’, y otro al final que significa, como el final de *El cuervo*, ‘nunca más’: éste es el trasfondo de ambos poemas. Así que podemos concluir que en la obra de arte vital -no en la anecdótica- se establece una lucha entre los dos novios de la intuición y acaba ganando el trasfondo. Por lo tanto la dialéctica creadora hay ahora que establecerla así: (tras)fondo/forma; de esta manera la parte fondal se hace más fuerte para vencer al formalismo actual.

Pero ¿de verdad crees que hay fondo y trasfondo y no solamente fondo? En esos ejemplos ¿puede realmente diferenciarse F y TF, y no es una distinción arbitraria? Esto es lo que habría que comprobar, volvamos de nuevo a los ejemplos anteriores. ¿En *Hamlet* se pueden diferenciar claramente dos sentidos, la venganza y el anhelo? No, sólo está clara la imposibilidad de efectuar la venganza que quiere llevar a cabo el agonista, y ni él sabe al final la causa ni probablemente la sepa el poeta de que no se lleve a cabo. Hay un anhelo soterrado hasta el final.

En el *Quijote*, la escena trasfonda sería aquélla en que el Caballero manda a Sancho a la casa Dulcinea y se hace patente su inexistencia. La obra después se aliena mundanamente y el juego que había entre fondo y trasfondo se pierde en aventuras sin substancia.

En Baudelaire está claro que el fondo erótico es camino para el trasfondo entrañal.

En Rosalía, cuando el poema comienza, la poeta no sabe a dónde va a llegar; probablemente ella fue la primera sorprendida, porque comienza como *¿Queten?* (XXXVIII), en donde no se llega al desentrañamiento y se mantiene en la creación. Las dos (A y B respectivamente) comienzan a caminar por la misma senda: 'Cando penso que te fuches' y 'Sempre un ¡ay! prañideiro, unha duda'. El 'sempre' del comienzo de B es el mismo del comienzo de A y no tiene nada que ver con el de su final; B nunca alcanza la universalidad de la última estrofa de A, en donde la *sombra* se equipara a la *voluntad* schopenhaueriana 'En todo estás e ti es todo / para min i en min mesma moras': eres como una enfermedad mía, eres mi desentrañamiento; a esta conclusión no se llega en B, en donde sólo se dice que se necesita una sistema nervioso quebradizo para ser poeta; no se llega al 'con min i en min mesma moras', eres algo que está conmigo y en mí; además del yo habitual hay en mí otra instancia, en pelea creadora, que no puede ser otra que el desentrañamiento, origen y potencia, como vimos reiteradamente en *Fondo*. El fondo se ha convertido en trasfondo, como en *Hamlet*.

Con el descubrimiento del trasfondo las obras adquieren una profundidad que no se podía ni soñar cuando se desconocía que en *Hamlet*, por ejemplo, el conflicto del agonista responde a un sentimiento oculto. Si el público sabe que toda la acción de la obra responde al desentrañamiento del agonista, entonces se nos hace toda su acción antestancia de algo más profundo, y la obra entera alcanza una profundidad que no podía imaginar el público anterior, puesto que ahora el enemigo es gigantesco, se engrandece también la lucha y el desenlace, necesariamente trágico, como en Grecia en donde la antagonía venía de los dioses y, más aún, del destino inexorable.

Al sueño no le interesa el movimiento: le gusta componer escenas estáticas, se parece a la pintura más que al drama, porque hace formas complejas y estáticas, pero muy concentradas cuidando mucho los detalles. Se expresa más con la composición estática que con el movimiento. Vida transformada pero quieta, fulguración instantánea. Más que un poema con su movimiento es una visión. La causa debe ser que el poema está hecho de sentimientos y significaciones y el sueño de sentimientos e imágenes visuales. La carencia de adición tiene que ver seguramente con la materia visual de los sueños. Una obra de arte es una ayuntamiento de dos o más formas básicas englobadas, o no, en una transformación, pero en el soñar no hay formas básicas puras; todas son imaginarias más o menos complejas, por eso también podemos llamarlas en poesía 'oníricas'. Las básicas o móviles no existen porque en los sueños no hay proceso o movimiento, no existe en ellos propiciación como en los poemas y dramas; los sueños están desde el comienzo en su tránsito, consisten aparentemente al menos, en un fragmento intenso y fugaz. La diferencia más importante entre los sueños y los poemas está en que el poema, ya no decimos que tenga movimiento, *es* un movimiento. El poema o el drama tiene que ir ganando mediante la síntesis y la adición un clímax en donde alcance su máxima intensidad, y después sosiegue o acabe. Decíamos que la síntesis es prestancia y la adición movimiento; pues bien, de la primera todavía hay vestigios en el sueño, pero de la segunda, nada. No hay adición en los sueños: es la carencia más importante, porque no hay proceso, y el proceso es la esencia de la vida, el sueño es la expresión de una vida disecada, pura expresión instantánea:

“Se encuentra en su residencia veraniega, junto a ..., y se arroja al agua oscura allí donde la pálida luna se refleja en ella” (589)

Así, sin más; no sabemos del proceso que le lleva a este acto; necesitamos una justificación que lo haga verosímil y comprendamos su sentido. Si comparamos esta instantánea con poemas de Rosalía en donde se trata de una acción similar, los XXVIII y XXIX, por ejemplo, nos damos cuenta de la diferencia. El primero va siendo propiciado (tal como se indica en su ‘definición’) por una compleción básica *so re 2º contra*, es decir, que se trata de algo en aumento (*so*) y al mismo tiempo reiterado dos veces (*re 2º*) dialéctico (*contra*); además en la primera moción está figurado el trasfondo: *sede, anhelo*. En el segundo poema la base propiciatoria es más compleja porque entra el escarnio a que tan aficionada es la poeta, y se imagina una novela en la que la mar es un amante enamorado, por lo que el formante *contra* propio del suicidio se suaviza con el *con* y con el *des*. Al sueño además no le arreda trastocar la secuencia lógica o vital:

“La deformación onírica emplea, en efecto, con frecuencia, la técnica consistente en representar, al principio del sueño, el desenlace del suceso o la conclusión del proceso mental y, al final del mismo, las causas del primero o las premisas del segundo” (545)

Caracteriza al sueño una ayuntamiento fiera que hace que los componentes pierdan la individualidad y entonces no se puede establecer ninguna integración móvil, que exige una relación más fluida. Por eso en el soñar la constancia es la más importante, de las tres posibilidades de la síntesis, porque es la que permite mejor esa fusión:

“Tan sólo una de las relaciones -la de *analogía*, coincidencia o contacto- aparece acomodada a los mecanismos de la formación onírica, pudiendo así quedar representada en el sueño por medios mucho más numerosos y diversos que ninguna otra... y una parte nada insignificante de la elaboración onírica consiste en crear nuevas *coincidencias* de este género” (541)

El primer elemento de la síntesis, el contrasentido, como tiene una posibilidad menor de fusión no tiene en el sueño la preminencia del consentimiento, y tampoco tiene la posibilidad de establecer un movimiento que siempre es preponderantemente dialéctico. Soñar es establecer situaciones con poco proceso; el sueño hace lo posible para destruir esta posibilidad, por eso o bien ignora la contradicción del otro elemento y lo trata como si fuese semejante:

“Los pensamientos contradictorios no tienden a sustituirse, sino que permanecen yuxtapuestos y pasan juntos, como si no existiera contradicción alguna, a constituirse en productos de condensación, o forman transacciones que no perdonaríamos nunca a nuestro pensamiento despierto” (707)

La intuición onírica -mas valiente en esto como en otras muchas cosas- no está interesada en el principio de no contradicción, como tampoco en ninguna otra ley lógica, lo cual es una muestra de su no sometimiento a la representación. A la intuición lo que le interesa es juntar para crear; aunque no es analítica, tampoco es sintética procesual y vital.

“La *inversión* o transformación de un elemento en su contrario es uno de los medios de representación que el sueño emplea con mayor frecuencia” (545).

La intuición onírica con la inversión y la transformación de personas es como un niño caprichoso que intenta lograr lo que quiere por cualquier medio, que cuando la realidad se le opone la salta tan ricamente, que no admite el 'principio de realidad y sólo el del placer. A mí me parece que es la libertad lo que hay que destacar en esta negación de la contradicción y no la censura como hace Freud: a la intuición le importa un bledo el mundo, por eso lo pone todo patas arriba con tal de lograr su capricho, y a demás no le interesan los procesos, nos da estados inmóviles, inmovildades caprichosas; en esto se diferencia también de la lúdica, que exige procesos y reglas. El sueño no sabe crecer apoyándose en la síntesis, porque para ello tiene que separarse de sus contrarios y a él le es más regalada la fusión:

“Todo elemento manifiesto susceptible de poseer un contrario puede aparecer empleado tanto en su sentido propio como en el opuesto”(2230)

Por eso el sueño no crece dialécticamente, que es la manera más común de aumentar tanto en el poema como en la vida habitual. No hay dialéctica en los sueños porque a lo negado no se le hace servir en el papel de medio de superación y esto es causa de la ausencia de adición entre sus formas. En la dialéctica vital, uno se va aumentando apoyándose en su contrario, mas para ello es necesario que haya una cierta autonomía. Al sueño, por el contrario le gusta el cuerpo a cuerpo. En cuanto al tercer elemento de la síntesis, la desestancia, Freud dice que no es tal cuando se mira el trasfondo, pues entonces lo que parecía absurdo ya no lo es.

“Cuando el sueño aparece claramente absurdo, encerrando en su contenido un franco contrasentido, es que se ha formado así intencionadamente, y expresa por medio de su aparente negligencia de todas las reglas lógicas un trozo de contenido intelectual de las ideas latentes. El absurdo en el sueño significa *contradicción, injuria o burla* en las ideas latentes”(738)

En el arte también, cuando no se trata de mero formalismo, como en el surrealismo lo desestante expresa una exacerbación que no hay otra manera de expresar:

“El sueño ha fundido –o, como decimos técnicamente, *condensado*– en una sola situación dos diferentes sucesos del día inmediatamente anterior, con objeto de procurar una *expresión* –aunque harto irreconocible– a dos representaciones que no deben hacerse conscientes”(F Arte 178)

El sueño busca la expresión, como no tiene más remedio que reconocer Freud, aunque lo haga protestando por la dificultad de su 'traducción'. Y la busca de una manera más radical que la poesía, más impaciente; no es capaz de darse el tiempo para propiciar un tránsito, lo quiera ya inmediatamente, por eso aborrece la adición. Y la condensación puede considerarse como su esencia, como muy bien nos lo dice el maestro:

“El primer efecto de la elaboración onírica es la *condensación*; efecto que se nos muestra en el hecho de que el contenido manifiesto del sueño es más breve que el latente, constituyendo, por tanto, una especie de *traducción abreviada del mismo*... Se realiza por uno de los tres procedimientos siguientes: 1º Determinados elementos latentes quedan simplemente *eliminados*. 2º El sueño manifiesto no recibe sino *fragmentos* de ciertos complejos del latente. 3º Elementos latentes que poseen rasgos comunes *aparecen fundidos* en el sueño manifiesto”(2226)

Esto último es lo que me pasa a mí a veces en un sueño reiterativo. Sueño que soy entre maestro y militar (mis dos oficios durante medio siglo). Que estoy en el patio ¿del cuartel o del colegio? Que me toca guardia y no me he enterado (varias veces me pasó que me tocaba 'biblioteca' en el colegio y se me olvidó, en cambio nunca se me pasó una guardia), que no soy capaz de mantener la disciplina de clase (en cambio en el cuartel nunca tuve ese temor). Ésta es mi preocupación actual: que no me llame la atención el jefe de estudios por falta de autoridad. Suelo juntar los dos ámbitos porque con respecto a la autoridad paterna trasfondo no son más que argumento fondo. No se trata de una relación del tipo de la síntesis ni la adición que conserve la identidad de los relatos; es una fusión. En la síntesis (+, =, x) se establece una *lexia* (*ana, dia, para*) y el poema avanza; aquí no se trata de este limpio movimiento del poema y del drama; el sueño no tiene movimiento, por lo tanto no necesita de integraciones móviles. El llamar 'cuartel al 'cole' es condensación, pues le doy a la escuela un carácter castrense, que no están juntos. 'Voy al cuartel' es como si lo insultara, pero realmente lo estoy viviendo, mi enajenación hace la imagen, que es consecuencia. Si dijese del cuartel: 'voy al cole' indicaría que mi actividad era entraña; así es extraña. El fondo 'extrañamiento' hace la forma 'cuartel. Lo mismo cuando sueño que he tenido guardia y no me he enterado, nunca me sucedió en el cuartel, pero si en el colegio, que tenía 'biblioteca' y no he ido, por lo tanto este sueño es antestante. ¿Tiene esta intuición miras prestantes? Seguro, pues lo que quiere, como dice Freud, es componer una figura única con diversos elementos por 'economía', es decir, con elegancia formal, en el ámbito de la mundanza y no de la síntesis ni de la adición. La condensación muestra el carácter sintético de la intuición, contrario al análisis de la representación. Hago esa fusión para expresarme todo de una vez en mis dos profesiones conflictivas, y veo mi profesión actual desde mi profesión anterior, como seguramente influirá sobre ambas mi desentrañamiento. No se necesita gritar, ni esforzarse, la intuición onírica combina sus imágenes y expresa con ello algo muy hondo de manera tranquila, juntándolo todo para que la expresión sea de cuajo: un miserable poeta convertido en esbirro. Anoche lo volví a soñar, hace ya 15 años que estoy jubilado de maestro, y creo que ahora el Ejército tiene en mí más protagonismo. Esta vez tenía que incorporarme a una expedición militar en marcha, antes había tenido relación con caballos que corrían al viento campo a través. Llegué tarde y me preocupaba tener que presentarme al jefe que iba en cabeza, pero Juan, un maestro compañero mío que todavía está en activo, me libró de este contratiempo indicándome que me hiciese cargo directamente del mando de unos cuantos desarrapados, entre los que había muchos negros, que venían al final y no caminaban muy marcialmente. En la condensación lo importante es el sentimiento común que une los componentes, sin que tengan necesariamente elementos objetivos comunes: están juntos porque tienen en común el sentimiento y esta comunidad de sentimiento es lo que permite que el uno me sirva para recordar el otro: colegio y cuartel y mi actividad constrictiva en ambos y esto último es el fondo de la cuestión. Freud tendría que con arreglo a esto decirnos qué clases hay de condensación, pues esta 'ley' del soñar no es otra cosa que nuestra ayuntanza en la que la intuición junta síntesis, adición y mudanza, con la dominancia absoluta de la última, y así hay que diferenciarla. El espectro de la censura que el maestro adopta como explicación, al final lo olvida: "Aunque la condensación contribuye a la oscuridad del sueño, no nos parece que sea un efecto de la *censura*, y más bien la referimos a causas mecánicas y económicas" (2227).

La condensación se corresponde con nuestra ayuntanza, con la diferencia que hemos visto, de que la intuición onírica es más radical y ayunta sin propiciar. A mi me gustaría condensar cuando poeta igual que cuando sueño, con esa radicalidad y esa genialidad; la causa de esa potencia debe ser que la intuición onírica está más cerca del desentrañamiento, y la poética está muy trabajada por la representación mundana. Esto es lo que hace Kafka: para expresar el desamor de los padres se convierte en bicho repugnante y luego ya no tiene más que hacer el proceso que se va produciendo en la relación. O mete a una especie de rata en un agujero para expresar el extrañamiento, y luego ir organizando el proceso. Kafka se vale de la trasestancia para expresar el desentrañamiento; también Rosalía: la sombra o el fantasma son trasestancias que expresan el desentrañamiento. Comienza una trasestancia y organiza un proceso mediante síntesis y adición. La forma del sueño es la mudanza que expresa el desentrañamiento directamente y de una vez, sin proceso. La mudanza no necesita proceso, lo hace todo de una vez y crea situaciones estáticas: eso es el sueño; por el contrario, la Metamorfosis de Kafka es un proceso de acomodación a algo que sobreviene fuera de la voluntad del agonista. Esas dos obras de Rosalía y las de Kafka, probablemente tienen su origen en un sueño que les dio la mudanza: luego ya sólo había que hacer el proceso: un poema o un drama como la introducción del proceso en un sueño, que carece de él. Al lado de la condensación, como una ley hermana, Freud pone el *desplazamiento*:

“En la elaboración onírica se exterioriza un *poder psíquico* que *despoja de su intensidad* a los elementos de elevado valor psíquico, y crea, además, por la superdeterminación de otros elementos menos valiosos, nuevos valores, que pasan entonces al contenido manifiesto... El proceso que así suponemos constituye precisamente *la parte esencial de la elaboración* de los sueños y le damos el nombre de *desplazamiento*. El desplazamiento y la condensación son los dos obreros a cuya actividad hemos de atribuir la conformación de los sueños” (534)

Este ‘poder psíquico que aún desconocemos’ (ib) es, como ya hemos dicho, la intuición. La intuición onírica condensa y desplaza para quedar libre de representación, desorganiza la representación para hacer las formas; es un trabajo previo. Freud valora más los contenidos que los resultados formales, como ya hemos dicho: ‘condensación y desplazamiento de contenidos’; no son más que el medio para la verdadera elaboración formal. Estas dos formas básicas freudianas, desde nuestra perspectiva son de categorías diferentes, el desplazamiento es como una particularidad de la condensación, pues ésta realmente es la ayuntanza onírica y aquélla una determinación. Consiste en que algo que pertenece a A, pase a B. Parece desestencia, pero mejor, mudanza desestante. Este verso de Lorca: “Delicado iocondo, amigo mio”, podría ser considerada un desplazamiento del cuadro de la *Ioconda*, a un muchacho que el poeta ama. A nosotros nos interesa sólo por la imagen que forman estos dos elementos juntos, no nos importa el origen, que es lo único que busca Freud, para quien el cambio es algo no formal sino material; a nosotros nos importa la prestancia y el movimiento: es por ejemplo muy importante que esta secuencia constituya el verso final de un poema de amor. Para Freud el desplazamiento es una prueba de la astucia de la intuición, de su capacidad para esconderse; para nosotros, lo bien que queda el desplazado en su nuevo entorno.

“El *desplazamiento* se manifiesta de dos maneras: haciendo que un elemento latente quede reemplazado no por uno de sus propios

elementos constitutivos, sino por algo más lejano a él; esto es, por una *alusión*, o motivando que el acento psíquico quede transferido de un elemento importante a otro que lo es menos, de manera que el sueño recibe un diferente centro y adquiere un aspecto que nos desorienta" (2228)

Como se ve, la categoría del desplazamiento es inferior a la de la condensación, pues éste se acerca a la misma ayuntanza y aquél sólo es una forma suya, la inestancia, que es la forma que tiene como misión al indeterminación del sugerir; el otro aspecto reseñado también en esta línea, se parece al énfasis retórico, en el que se pretende expresar algo importante de una manera aparentemente descuidada y al desgaire; el protagonismo lo ejerce un personaje secundario y el principal permanece de incógnito, pero de esta manera se hace más interesante. Este afán de oscurecimiento es estante; es también como si el poeta no tuviese interés alguno por el lector, por ejemplo Joyce, y esto aumenta el interés de éste. Con respecto a la censura la actitud de Freud es contradictoria: "El desplazamiento se verifica con toda libertad y sin sujetarse a condición alguna" (F124): "la censura de los sueños no alcanza su fin más que cuando consigue hacer inaccesible el camino que conduce de la alusión a su substrato" (2228). El maestro lo justifica sobre todo por motivos estéticos:

"El desplazamiento se realiza siempre en el sentido de sustituir *una expresión incolora y abstracta de las ideas latentes por otra plástica y concreta*. No es difícil comprender la utilidad y con ella el propósito de esta sustitución. Lo plástico es susceptible de representación en el sueño y de ser incluido en una situación, en tanto que la expresión abstracción ofrecería a la representación onírica dificultades... Pero tal *cambio de expresión* no favorece únicamente la representatividad, sino que resulta también ventajoso para la concentración y la censura" (553)

Además de la condensación y el desplazamiento en donde vemos que la censura naufraga, hay en el análisis de Freud otras formas en las que todavía es más difícil o imposible:

"Los escalones y escalas y escaleras y el subir o bajar por éstas son representaciones simbólicas del acto sexual. Las paredes o muros lisos por los que trepamos en sueños y las fachadas de casas por las que nos descolgamos –a veces con intensa sensación de angustia- corresponden a cuerpos humanos en pie y se reproduce probablemente en el sueño el recuerdo del trepar infantil por las piernas de los padres y guardadores. Los muros 'lisos' son hombres. En la angustia que sentimos soñando nos agarramos muchas veces a los 'salientes' de las casas por cuyas fachadas descendemos. Las mesas, las mesas puestas para comer y las tablas son también mujeres, quizá por la antítesis de su lisura con las redondeces del cuerpo femenino" (561)

En la poesía la antestancia sirve para pasar de la representación a la intuición y para vivificar, probablemente en el sueño también, pues de lo contrario tendríamos que imaginar también una censura artística. Freud dice que la censura esta también detrás, pero la idea latente soterrada encuentra en el símbolo el modo de 'descultarse'.

"El simbolismo no es un problema genuinamente onírico, sino un tema de nuestro pensamiento arcaico, de nuestro 'lenguaje fundamental'...

Domina el mito y el ritual religioso en medida no menor que el sueño, y apenas si le queda al simbolismo onírico la particularidad de *ocultar*, ante todo, cuanto tiene importancia sexual” (S 19).

¡Pero es al revés, no se trata de ocultar sino de expresarse, sin tener que recurrir a la re-presentación, se ve en el arte! Y como dice él mismo, el pensamiento arcaico, es decir, el reino de la intuición. Hay otra forma onírica que, está reconocida por el propio Freud como estética y no represora, que elige del material del día anterior aquello que puede expresar más plásticamente mi sentimiento (456):

“Existe, en efecto, una *elaboración secundaria* de los sueños, que se encarga de transformar en un todo aproximadamente coherente los datos más inmediatos del sueño, pero lo hace ordenando los materiales conforme a un sentido independiente e introduciendo complementos allí donde lo cree necesario” (2233)

Cuando Freud habla de esto deja sus miras psicológicas y se viene a nosotros, en semejanza con el arte: también yo escojo las impresiones de la vigilia más apropiadas para expresar mi sentimiento. Medio, ellas; fin, él. Hallamos, por lo tanto en Freud cinco formas principales, aunque él sólo reconoce cuatro, pues el símbolo lo considera en cierto modo ajeno, y ocupa en su sistema un lugar posterior y secundario:

“Dicha *elaboración* no es en modo alguno, creadora: no desarrolla ninguna fantasía propia, no juzga ni concluye nada y su función se limita a *condensar* el material dado, *desplazarlo* y hacerlo *apto para la representación visual*, actividades a las que se agrega el último trozo, inconstante, de *elaboración interpretativa*” (741)

Freud reconoce por lo tanto como tuyas dos formas: la condensación y el desplazamiento, pues las dos últimas no son formas particulares sino ayuntamiento general: juntanza de contenidos dispares aunque unidos afectivamente y juntanza descentrada de personas u objetos; en los dos casos, ayuntamiento o intuición, ambas par y dispar, pues la condensación une desemejanzas iguales y el desplazamiento une semejanzas desiguales, igualdad y diferencia, en la intuición tanto en el sueño como en el arte; un caso particular de nuestros trasentido e insentido, respectivamente. Si tanto los sueños como la creación artística son intuición, las formas de ésta tienen que valer para aquélla y viceversa, y por lo tanto las que ha descubierto Freud tienen que poder convertirse en las nuestras. El arte dispone de todo el tiempo para organizar los contenidos y puede dedicarse a obras de mayor envergadura. Las formas de la poesía son más poderosas, porque disponen de una artillería mundana de la que carecen las oníricas, que parecen como la cenicienta en el palacio de un rey. Sin embargo llegan más hondo porque están más cerca del origen y son más complejas en su aparente sencillez. La poesía moderna, hastiada de mundo plano las busca. Siempre fue aspiración de los poetas alcanzar la intuición onírica y crear desde ella y para eso intentaron desmundanizarse con cualquier medio; unos con el alcohol (Poe, Pessoa); otros con drogas (Baudelaire y sobre todo sus seguidores); yo intentaba por la sierra emborracharme de sol y ahora tengo problemas en la visión. Trocar la intuición imaginaria por la alucinatoria, es a lo que, endiosándose y endiosándola, se ha llamado ‘inspiración’. Mi otro medio para acercarme lo más posible al soñar ha sido recogerme en la creación para evitar estímulos ajenos en los sueños intentando, como dice Baudelaire, ser el ‘architecte de mes feeries’, componer

desde lo vivido en la noche, soñar despierto, con el objeto de romper la costra mundana y alcanzar el manantial, pues con esta mira se acerca siempre la poesía al soñar:

“Primero prestais al árbol vuestras pasiones, *vuestros deseos o vuestra melancolía*; sus gemidos y oscilaciones resultan los vuestros, y pronto sois vosotros mismos el árbol. De la misma forma, el pájaro que se cierne en el fondo del azul, representa ante todo el *inmortal deseo* de planear por encima de las cosas humanas; pero ya sois el pájaro mismo” (743)

Baudelaire nos habla en esta identificación poético-onírica de una ansia en el árbol y de un deseo inmortal en el pájaro; anhelo en ambos casos. Pienso que sería muy necesaria para la poesía una poética de los sueños, para la cual el análisis freudiano, con su anclaje en el trasfondo sería esencial. Pues el arte no nace de la ‘realidad’ mundana, que tiene ya la representación a su servicio, sino del submundo vital interior en el que se refugia inadaptado ya desde el comienzo el que va a ser poeta. Por lo tanto crear es soñar, pero no en el sentido de fantasear sino en el de alcanzar lo originario. No se trata de ‘paraísos artificiales’ ni de intensificar los sentidos ni de la aparición de “ninfas con carnes esplendentes”, pues con respecto al eros y al espíritu nosotros no nos contentamos con apariciones, pretendemos la realidad misma en nuestro Arte total, del que trataremos en el tercer tomo de esta obra. La Poética no se contenta con fantasías, busca algo más sólido en el reino de la intuición, madre de lo imaginario y lo alucinatorio. Queremos ampliar el arte de la poesía ayudados del soñar, que estamos hastiados de representación y de mundo. Buscamos relaciones y transformaciones nuevas que abran una brecha en la costra mundana y nos acerquen al origen; un arte que hable más de la penuria desentrañal que de gozos, más de penas que de placeres, en fin de expresión y (des)unión; más en el sentido de *Perfume exótico* que el de *Los paraísos artificiales*. Nuestro intento es sin drogas, con técnica y emoción, ayudados por Freud, que nuestra imaginación poética se acerque todo lo posible a la alucinación del soñar, que las formas imaginarias alcancen las alucinatorias del sueño; entre la Retórica y esta *Interpretación*. El sueño es alucinación y el arte es imaginación, por lo tanto está más en el mundo; deshacerse de él desplazando sus sentimientos hacia lo objetivo, es lo que se consigue con las alucinaciones. Las formas, tanto en la poesía como en el soñar, son siempre subjetivas; no son hechos reales; son relaciones o transformaciones que realizo yo sobre ellos. Las inventa el agente; el mundo discurre lejos del arte, en la re-presentación tengo que asegurarme de que estoy en lo cierto, controlando mis aseveraciones. El loco, el poeta, el soñador, el místico, que también se inventa a su dios(a), todos son subjetivos: el mundo en cambio es la objetividad. La inmanencia vital y la trascendencia mundana. Nosotros con la imaginación alucinada pretendemos recrear una trascendencia formal objetiva. Lo que se experimenta subjetivamente se desplaza así hacia lo objetivo, convirtiéndolo en mundo formal objetivo. Hacer objetivos mis sentimientos más íntimos, convertirlos en un mundo por el que se puede transitar, esta es la cualidad de los sueños que la poesía puede alcanzar; en lugar de sentimientos, imágenes objetivas. Para ello es necesario salir de la conciencia. Esto es lo que consigue el sueño con las suyas sus que expresan plásticamente mi subjetividad, y esto es lo que tiene que conseguir el arte. Salir de la subjetividad creando fuera de mí un mundo que sea proyección de ella; todo lo que no sea esto es carcelaria conciencia. Hay que darle la vuelta al yo y ponerlo fuera hasta tal punto que uno mismo su propia obra la vea extraña. El sueño es

proyección; la religión es proyección; el arte es expresión: convertirlo también en proyección. Mi obra es mía; también lo es mi Dios, pero no lo considero así. Y todo es desunión menos el arte total. La *negra sombra* y el *fantasma* rosalianos:

“Mar, cas túas olas inmensas,
terra, ca túa inmensidá,
o *fantasma* que me aterrera
axudádeme a enterrar...”

¿Imaginación o alucinación? Más parece lo segundo que lo primero, pues en la imaginación yo sé que soy el agente, pero en la alucinación no, y en estos dos poemas lo que se afirma es que la poeta está presa de ellos, que ellos son lo activo y ella la sufridora; su origen bien podría ser una pesadilla. En la alucinación pierdo la subjetividad y las imágenes me vienen de fuera. No hay que yo sepa en ningún poeta tal creación alucinaria. Es imaginación, claro, puesto que se vale de la palabra y no directamente de imágenes visuales, pero estas palabras las buscan y parece que se expresan con ellas. Imaginación alucinaria. Hay además poetas delirantes, como Vallejo. Hay que lograr una poesía y un drama mixtos de alucinación y delirio. Este es el campo por el que entró decididamente Rimbaud, padre del surrealismo; pero a mi me parece que lo que él pretendía, a los 16 años, era de más calado. Él no sabía lo que buscaba, pero sí lo que necesitaba, ‘lo desconocido’; yo, en el estudio rápido de la obra anterior no podía ver bien este concepto; ahora que tenemos más elementos de juicio para comprenderlo: las ideas latentes de Freud, el desocultamiento heideggeriano, incluso el ‘no sé qué’, del que ya hemos hablado y sobre todo el concepto de ‘trasfondo’, que ahora hemos alcanzado, nos pueden ayudar. He aquí este otro resumen de sus ideas:

a) usted no ve más que poesía subjetiva... Un día, así lo espero, -y otros muchos esperan lo mismo- veré en ese principio suyo la *poesía objetiva*...

b) Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme *Vidente*... Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de *todos los sentidos*...

c) *Yo es otro*. Tanto peor para la madera que se descubre violín...

Porque *Yo es otro*. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya. Algo me resulta evidente: estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: aventuro un roce con el arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece un salto en escena...

d) Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente.

El poeta se hace *vidente* por medio de un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, -¡y el supremo Sabio! -¡Porque alcanza lo *desconocido*!...

e) El poeta es, pues, robador de fuego.

Lleva el peso de la humanidad... si lo que trae de *allá abajo* tiene forma, él da forma; si es informe, lo que da es informe...

f) ¡La mujer hará sus hallazgos en lo desconocido!...¿Serán sus mundos de ideas distintos de los nuestros? -Descubrirá cosas extrañas, insondables, repulsivas,

deliciosas... Mientras tanto, pidamos a los *poetas* lo *nuevo*, -ideas y formas. Todos los listos estarían dispuestos a creer que ellos ya han dado satisfacción a tal demanda.

¡No es eso!

Los primeros románticos fueron *videntes* sin percatarse bien de ello...

las invenciones de lo desconocido requieren de *formas nuevas*...

g) estoy trabajando en hacerme vidente" (*Illum* 129 ss; subray del aut).

a) 'Podemos considerar 'poesía subjetiva' la poesía del 'yo'; y 'objetiva' la que en lugar del 'yo' pone la transformación;

b) aquí se igualan 'poeta', 'videncia' y 'desarreglo de todos los sentidos', que en su lado objetivo quiere decir la superación del sentido común por el delirio y la alucinación.

c) 'yo es otro': esto se puede comprender si después de leer el *¿Que ten?* rosaliano: poesía del yo, se pasa a la *Negra sombra*: poesía objetiva, en la que el poeta se asombra de que su agencia haya pasado a 'otro'. Este otro es desentrañal.

d) se habla sobre todo del gran trabajo que supone pasar de la poesía subjetiva a la transformacional, que es también una transformación de uno mismo. La suprema sabiduría poética es alcanzar 'lo desconocido', desconocido también para el poeta, el trasfondo: que el poema deje de ser una cosa plana, patente, y tenga una profundidad que nos lleve a lo profundo nuestro.

e) aquí se llega al tránsito de este poema de la creación poética. El poeta como benefactor de la humanidad; tiene que haber alcanzado aquello que trae de 'allá abajo', que entregará tal como le viene;

f) de la mujer ya hablamos en el comentario anterior. Se habla freudianamente de 'lo desconocido', y se opone al formalismo de 'lo nuevo'. Que ya 'lo desconocido' está en el Romanticismo lo hemos demostrado nosotros en la obra anterior: Hölderlin, Byron...

g) el poeta dice que ese será su trabajo, pero la realidad ha sido otra. Se contradice primero con los poemas que acompañan a estas dos cartas, que no son más que gamberradas de adolescente, patentes hasta lo bestial, precisamente lo contrario de lo que propone; pero tampoco en el resto de su poesía. No hay trasfondo en su poesía, discursiva, palabrera. Se expresa mejor en la prosa poética, legado de su maestro Baudelaire; aquí la entrega es absoluta, pero poco hay en ella de visión o alucinación, que el poeta consideraba imprescindible para alcanzar 'lo desconocido'. Sólo excepcionalmente se logra:

"Yo he tenido en mis brazos el alba de verano (...) En la ciudad huía por los campanarios y por las cúpulas, y yo caminando como un mendigo por los muelles de mármol, le daba caza. En lo alto del camino, cerca de un bosque de laureles, la envolví con sus velos amontonados, y pude sentir un poco su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron en lo hondo del bosque.

Al despertar ya era mediodía" (91)

En cambio logra fabulosamente el *delirio poético*, fuente del surrealismo, pero con más profundidad que los secuaces de esa escuela.

“Y casi todas las noches, tan pronto como quedaba dormido, el pobre hermano se levantaba, con la boca podrida, con los ojos arrancados –¡tal como se soñaba!- y se arrastraba hasta la sala aullando su sueño de pena idiota”(83)

Aquí se pasa de la dormición a la vigilia con el mismo sueño, como cuando el poeta se moría:

“Despierto, apura su vida en una especie de ensoñación continua; dice cosas extrañas muy suavemente, con una voz que me en cantaría si no me atravesara el corazón. Lo que dice son sueños –sin embargo, no es ni mucho menos lo mismo que cuando tenía fiebre. Se podría decir, creo, que lo hace adrede”(en Buenaventura 122).

Pero volvamos a Freud, para terminar. El sueño “*transforma* las ideas inconscientes en el contenido latente”(655); de lo inconsciente a lo latente y siempre lo ‘desconocido’: es el trasfondo; después está la forma: un fondo inconsciente transformado y transfondado: esto es el soñar, el (des)ocultamiento de lo (des) conocido en una forma. Hay unas ideas latentes en nosotros que se manifiestan formalmente porque es la manera como ellas mismas pueden expresarse, en una manifestación formal. Todas las formas en Freud son transformación o mudanza. El soñar es más transformador que el arte: yo en el colegio-cuartel, no porque una censura me objetive sino porque me expreso en esta transformación, expreso mi penar en ella. La transformación es expresión; para expresarme más libre y bellamente transformo los datos del entendimiento en algo más acorde con mi sentimiento. La idea latente se transforma en contenido manifiesto, pero esto no se entiende cómo puede ser si no se admite una dualidad de actores: un fondo y una forma, un qué y un cómo, un sentimiento y una intuición. Yo en mi escultura, con la arcilla transformo una idea latente en una forma. La forma y la idea no se parecen, por ejemplo, una cosa que hago mucho ahora es una cabeza que emerge o se encierra en un entorno materno. Mi idea latente de recogimiento y ocultamiento se expresa mediante esas redondeces cerradas o apenas emergiendo. Yo me regalo expresándome así, igual que en el sueño, también me regalo expresándome como maestro que es oficial del Ejército. Me regalo expresándome, transformándome. La expresión mayor es la *transforma*, es como un baile de disfraces, pero no a causa de la conciencia sino como liberación. Ese cráneo que se desoculta yo lo titulo ‘noche’; cuando se está abriendo un poco, ‘alba’. En el anterior interludio hemos aprendido del niño genial: que hay un arte subjetivo, despreciable y otro objetivo, que es el de lo desconocido expresado mediante delirio o alucinación; por lo tanto se trata de algo intermedio entre sueño y arte. El yo se disfraza alucinariamente: el maestro don José en el teniente Casal, y el colegio San Miguel en el cuartel Inmemorial; geográficamente además estaban bastante cerca, desde ambos yo iba a la Casa de Campo, o con soldados formados o con niños también, aunque menos. Y allí, unos entregados al fútbol o explorando y los otros jugando a la guerra. Todo muy semejante, el jefe de estudios es el comandante. Por eso mi pensamiento inconsciente los confunde. A mí del colegio lo que más me interesaba era el recreo y del cuartel, las fiestas que me encargaban, me metí en los dos por necesidad económica. Además son también lo mismo en ese sentido y además me admitieron en el segundo por haber estado en el primero. Había por lo tanto en mi dos: el poeta y el domador, y el que sueño es el primero y se duele de ser el segundo, el sueño es realmente un planto, pero que no me expresa subjetiva y lloronamente sino alucinariamente. Dos cosas hay en el sueño y en el

arte: la idea latente y su transformación. Rimbaud alude a las dos, pues dice que la forma tiene que cambiar cuando en el arte reine 'lo desconocido'. Además de desconocido es incognoscible. Viene de lo más hondo, nos dice el poético, que habla de 'cosas extrañas, insondables, repulsivas, deliciosas' haciendo gala de un freudismo libertario. Lo desconocido que el discípulo buscaba estaba ya en el maestro: *Perfume erótico*, *Himno a la Belleza*: son poemas con trasfondo, que no se agotan en la patencia, por eso hay que interpretarlos, como hace Freud con los sueños, en cambio él sólo consiguió alguna cosilla deslabazada. Pero avanzó en el delirio poético (*Iluminaciones*), del que se puede decir que es creador. Pero los grandes poemas no salen de ahí, salen de lo que él buscaba y no halló. Lo han logrado los grandes: Beethoven en la *Quinta*, Goya en las pinturas negras, Van Gogh en sus noches visionarias. La aspiración de Rimbaud era razonable mas imposible para él; pero en cambio en el delirio poético es único: quería una cosa y consiguió otra como pasa siempre en la creación poética, pues de este género de poesía no habla en sus cartas poéticas. Y yo, poeta semifracasado, ahora lo intento en la escultura a ver si tengo mejor suerte, y también intento acercarme con esta obra teórica. Pero volvamos a Freud y al sueño que "transforma las ideas inconscientes en contenidos latentes" (655). De la inconsciencia a la latencia y no pasar de ahí: así quiero yo ahora mi escultura: sin título o con uno muy general. Y que siga latente en el contemplador, que se vaya de mi exposición sin ninguna idea clara, pero con un gran sentimiento. De inconciente a desconocido, el trasfondo siempre queda (des)ocultado. y esta es la grandeza del poema o el drama: que haya en él penas que no se dicen, que no sea palabrero, que tenga profundidad. Pero entonces, ¿para qué la interpretación? No debe ser tampoco demasiado lista, conseguir que lo desconocido se convierta en (des)conocido, el ocultamiento en (des)ocultamiento. Que el paso que da el poeta de lo inconsciente a lo latente lo demos nosotros de lo ignorado a lo existente.

En el sueño las ideas latentes ¿son delirantes o alucianarias? Freud nos dice que son muy sentaditas ellas, que es la censura quien las enloquece. Es raro que si son ideas habituales entren a componer las alucinaciones, en la elaboración tan locas. La elaboración consiste en hacer un cóctel con lo actual para conseguir expresar lo antiguo. Hemos visto que tiene que ser la intuición su formadora; no la conciencia. La elaboración está al servicio de la expresión. Siempre que se hable de ella hay que entenderla como el trabajo que hace a las órdenes de la expresión y la desunión. No se pueden entender ni los sueños ni el arte ni la locura sin el concepto de expresión. El loco se expresa locamente, pero tiene el problema de confundir la realidad habitual con la desentrañal de esta manera la intuición, que no sabe de ningún 'es' sino que vive relaciones, se expresa inventando, pero no juzgando que lo que hay fuera del sueño sea igual. El artista tampoco traspasa la intuición pero ha de llegar con ella al fondo ayudado por el sueño y la psicosis. La alucinación y el delirio pueden estar a su servicio. En la psicosis no hay conciencia y hay por lo tanto libertad igual que en el sueño, y el arte tiene también que lograrlo. Prefiero 'conciencia' a 'censura', que parece provenir del algo moral externo, la conciencia me parece más personal, atormentada, social. Cuando está dormida el soñador se expresa libremente, o casi, como que dice Freud, pero las formas no las hace ella, que no sabe de formas ni de arte; pero la intuición sí. Por lo tanto hay en nosotros intuición libertaria y conciencia ética y moral: en el sueño la primera reina. La conciencia es el lastre; en el sueño no hay vigilia o conciencia; la hay, en cambio, en el poetar. Es representación mundana. Si el soñar es interesante para

la poesía es por su carencia de vigilia. Sin ella uno puede expresarse desde lo más profundo. Freud se inventa incestos maternos para meter la vigilia en el sueño, pero viene de fuera, no nace dentro: dentro están nuestras vivencias primeras condicionantes de las posteriores, nuestras frustraciones porque no logramos realizarnos enteramente, porque algo funcionó mal entonces. La deformación Freud la pone en la expresión; una expresión deformada por la vigilia es como el ojo de Dios que llega hasta lo más hondo, donde no habría que haber conciencia, puesto que la conciencia es vigilia externa, Dios está fuera, es del mundo: allá dentro hay un manantial, la vida es actividad dativo/receptiva que comienza allá dentro, donde surgen los sueños. El desentrañamiento está en nosotros y hace los sueños: esto es ortodoxia freudiana, y hace el arte: esto es ortodoxia azariana; y hace el eros: freudiana; y hace el espíritu: azariana. Como la intuición onírica es en esencia lo mismo que la poética se expresa con las mismas formas. No es del todo igual, porque brota (la intuición es una planta que nace o un manantial que corre) dormida y la otra despierta y la una alucina y la otra sólo delira. En los sueños alucinamos y cuando despertamos nos olvidamos y representamos; la alucinación sirve de catarsis. En la creación poética escribimos delirando monte arriba en un cuaderno y después lo cerramos y volvemos a la sensatez. La misión de ambos es la misma; liberarnos de la opresión de la representación. Pero no sólo eso, pues si el arte fuese sólo expresión, con berrear tendríamos suficiente. El arte es de naturaleza expresiva pero tiene que tener también en sí el otro lado vital: la vida es darse y ser recibido y recibir y ser dado. La expresión en el arte halla la recepción en la obra bella, en ella encuentra la paz. Cuando vengo de la montaña con mucho malo no estoy contento; si llego con un solo poema en el que me siento recibido, y la belleza es armonía, me satisfago; el poema es mi querida, o es un coito la creación. Ésta es la causa de la belleza del arte, que supera la del soñar, porque en éste no me quedo y sí en aquél, y se quedarán otros, si su fuente es de todos; los sueños parten de allí, nuestra potencia onírica está allí. Freud dice que es un deseo incestuoso y por lo tanto prohibido, pero lo materno es más grande, el (des)entrañamiento es el origen del arte; y la prueba es que la intuición, su madre, es infantil, en el juego y en el arte. En aquél suele ser más compleja. No vemos frecuentemente una forma simple sin una complejidad de varias, dominando la mudanza. Esto está en relación con su carácter alucinatorio y la ausencia de adición, el que sea de una intensidad mayor. Un poema puede ser monoformal, pero un sueño jamás. La consecuencia de esta complejidad es una economía formal que Freud destaca, pero él, erróneamente desde mi punto de vista, la considera escasez, cuando se trata de un sintetismo casi escultórico, una de esas esculturas misteriosas de las culturas antiguas. Por eso también las formas que Freud nos enseña engloban siempre varias de las nuestras. Hay que diferenciar la complejidad formal de la intensidad del sentimiento, que generalmente se corresponden, aunque no siempre, pues el desplazamiento puede consistir en lo contrario; yo no sé que en el arte suceda esto: una forma compleja vacía de sentimiento, a no ser en el Formalismo; siempre van unidas intensidad y complejidad. A mayor intensidad, mayor elaboración condensatoria. Pero para Freud la complejidad está en razón directa de la represión; nosotros pensamos que aunque la represión pueda influir en la expresión en el sentido de que se necesita una mayor complejidad, sin embargo sólo puede valer para un tramo pequeño pues si crece la represión excesivamente se anula la expresión. Cuanto más fondo más forma y cuanto más forma más fondo, es la ley que debe valer tanto para el arte como para los sueños, pues a mí me parece que la

forma no llega al soñar de fuera sino que le nace de dentro: cuanto mayor es el desentrañamiento más compleja será la forma que lo exprese. La represión puede influir también en la forma pero sólo accesoriamente: “y esta más amplia labor de la deformación onírica nos revela que las ideas latentes han tenido que vencer una resistencia intrapsíquica especialmente intensa” (599); para Freud la representación es también interior, para nosotros viene de fuera. Freud dice que hay más intensidad cuanto más compleja porque la mayor elaboración la ha exigido. Es como si la elaboración fuese un trabajo que cuanto más complicado más esfuerzo ha exigido, pero nosotros creemos que es al revés, pues la forma no es trabajo, por eso la palabra ‘elaboración’ no le viene bien. La forma no es más que la expresión de un fondo y cuanto más fondo la forma es más compleja porque tiene que expresar más cosas. pues la forma es el mismo fondo convertido en intuición. El soñar “constituye algo cualitativamente distinto. No piensa, calcula ni juzga; se limita a *transformar*” (655). En la poesía pueden ser dominantes formas relacionales no transformales, pero en el soñar es imposible. La síntesis no puede establecerse con el dominio que lo hace en todas las artes, y la adición no existe. El soñar es el reino de la intuición imaginaria estática; se realiza en situaciones más que en procesos.

“Cuando soñamos, el tallo cerebral envía dos mensajes paralelos a la médula espinal: uno dice ‘no hay eferencias’ (no te puedes mover), y el otro ‘no hay aferencias’ (no puedes sentir). En los relatos de sueños encontramos más pruebas de que la emoción no depende del cuerpo. En los relatos siempre se observa una ausencia dramática y total de descripciones de las sensaciones corporales de la emoción. En la descripción de su terror mientras soñaba con Manson, Sally no dice haber estado de súbito consciente de respirar con rapidez, de sentir palpitaciones o de sudar cuando Manson se iba acercando más y más... Sintió terror, como emoción, dentro de su propio cerebro-mente, y no tuvo ningún conocimiento de su cuerpo” (Hobson 185).

Esta es la causa de que el soñar se valga de la forma, lo mismo que el arte, y por eso tiene razón Freud al decir que cuanto más compleja menos emoción, porque la forma sustituye la emoción. El sueño compensa su escasez afectiva con una gran riqueza formal, hace de la forma lo más im'portante, la forma se encarga de expresar con su complejidad el sentimiento. Cuanto más formada más profundo (Freud dice ‘reprimido’, es casi lo mismo). La vida real es más fundada y menos formada. la gran sabiduría de los sueños consiste en traducir fondo a forma. Esto se ve muy bien en los relatos de Kafka, tan dependientes de los sueños. El agonista, preso de sus transformaciones labora pacientemente sin agotarse de desesperación. Los niños transforman mejor que los adultos; hay una edad de oro: 7-8 años. Les encantaban las máscaras de terror y hacían dibujos espeluznantes. Pero a partir de los diez años se hacen mas representativos; aquí tenemos otra prueba de la originariedad de la intuición. Antes de los siete años no pueden expresarse porque no tienen envergadura suficiente. Hasta los 8 años puede decirse que el mundo todavía no los ha hechos suyos, están aún ligados directamente al (des)entrañamiento, viven aún en su aroma; después lo olvidan y sólo a través del eros y el arte o el espíritu pueden regresar. Sin embargo Freud nos dice que los sueños de los niños apenas tienen transformación; en cambio los adultos hacen dibujos representativos, apenas juegan y tienen sueños transformales. Podemos concluir de esto que todos necesitamos expresar nuestro

desentrañamiento, bien por los sueños bien por el arte y el juego. Pero esta hipótesis nuestra sólo alcanzaría la firmeza de una ley si el poeta y el artista en general tuviera también sueños representativos; pero aunque así no sea, estas elucubraciones más alguna verdad deben tener. La condensación y el desplazamiento que son los mecanismos que más constantemente intervienen en la elaboración de los sueños, nos indican que en estos, más que la relación simple (que también interviene) en las formas oníricas dominan las mudanzas. Las formas poéticas más oníricas son las mudanzas, que son las de carácter más visual y las más apreciadas también por la poesía; ésta es la causa de este intento nuestro de aproximación. Vamos a ver cómo las formas de Freud cumplen las nuestras. Nosotros proponemos una escala de cuatro transformaciones: insentido, entresentido, antesentido y trasentido, y el maestro también otras cuatro: "Las relaciones exteriores entre los elementos del sueño y sus substratos... en número de *cuatro*: relación de una parte al todo, aproximación o alusión, relación simbólica y representación verbal plástica" (2226); y él se propone establecer en ellas una relación entre la forma y el trasfondo; también nosotros.

La *inestancia* es general en el soñar, y tiene en Freud dos modos, sencilla y ecompleja; la primera:

"La indeterminación que tanto se reprocha a los sueños constituye un carácter peculiar de los mismos" (2169).

Al modo complejo de la inestancia Freud le llama desplazamiento:

"Constituye tan sólo un efecto del proceso de desplazamiento el hecho de que en lugar de la impresión justificadamente estimulante o el material de justificado interés sea lo *indiferente* lo que llegue a hacerse admitir con el contenido del sueño" (735).

Muchas veces eso de poca importancia es reflejo del trasfondo:

"Un elemento fugitivamente animado y encubierto por imágenes más intensa, es muchas veces el único que descubrimos (*sic*), constituye un derivado directo de aquello que en las ideas latentes dominaba en absoluto" (547).

Las inestancia *sugiere* vagamente, y el desplazamiento desconcierta -de aquí su estancia, que sabe utilizar muy bien la retórica- porque en él se pretende expresar inadecuadamente, pues el protagonismo lo ejerce un personaje secundario y el principal está como de incógnito; por ello además de inestancia hay en esta figura freudiana también otros formantes, que según el caso pueden ser *contra*, *des*, etc. Así pues, la inestancia, sencilla o compleja, es un camino para llegar a 'lo desconocido' rimbaudiano. Pero el desplazamiento freudiano está muchas veces más cerca del *entresentido* que de la inestancia. Es la forma de la locura:

"Precisamente aquello que es elegido como medio de la represión... se constituye luego en aportador de lo que retorna. En las fuerzas represivas y hasta en su misma íntima ciencia es donde se imponen, al fin, victorioso lo reprimido. Un conocido aguafuerte de Félicien Rops ilustra este hecho... Un ascético monje se ha refugiado... a los pies del Redentor, crucificado; pero la cruz se va hundiendo en sombras, y en su lugar aparece, radiante, la imagen de una bella mujer desnuda, también en actitud de crucificada... Lo reprimido surge, en su retorno, del *elemento represor* mismo" (Freud 1301).

A la represión lo mejor es no hacerle caso y refugiarse en la dulzura de la vida; que la reprimas es lo que quiere, porque así entras en su terreno; hay aquí un conflicto –forma *entre-* entre la la representación y la intuición; aquella quiere una cosa y ésta gana. Con respecto al trasfondo que buscamos: el agonista rezñánole al Crucificado para escapar de la tentación erótica y la tentación haciéndose su redentora. El crucificado es imagen y el cuerpo femenino es su realidad. Aquí la teoría de Freud de que el soñar es una realización de deseos imaginaria parece estar justificada, pero no hay realización, hay expresión de una necesidad. El monje quiere rezar a una imagen, cierra los ojos y ve a una mujer; el rezo desaparece porque la imagen es la de su deseo. El deseo que está dentro se le muestra fuera. De lo subjetivo a lo objetivo, como pedía para el arte Rimbaud. Se trata de entrestancia: de un deseante único nace una dualidad que jamás lo cumplirá, que hará que la escisión sea mayor. Cuanto más desee más desesperación porque su cumplimiento cada vez está más separado. Este sueño es la expresión (en este caso alucinaria) de un deseo, tanto si se trata de un sueño como de un cuadro. El trasfondo es el eros, que subyace al rezo, pero expresado alucinariamente. Lo mismo que esta otra cita, tomada también del maestro:

“Heine: su rostro semejaba un palimpsesto, en el que, bajo la más reciente escritura de la copia monacal de un texto debido a un Padre de la Iglesia, aparecieran los medio borrados versos de un erótico poeta griego” (Freud 74).

Aquí lo alucinatorio está en una cara en la que se ve lo erótico tras lo religioso. ¿Podemos hacerlo dual de modo que podamos meterle el *entre*?

Sí, entre los dos textos; el rostro expresaría esta escisión. Porque esta forma es la de la esquizofrenia, en donde se pierde la unidad de la persona:

“Vivía su enfermedad como un ‘ser extraño a ella’. El mundo exterior ya no era natural; ella (la paciente) se sentía extraña a sí misma, y se maravillaba de poder aparecer normal exteriormente; la naturaleza ya no era la misma, y también la oficina... ‘ahora *me oigo hablar como si fuera otro el que lo hiciera*’ (Wyrsh 134).

El entresentido consiste en un vivir como separado lo que está unido, es la forma del desentrañamiento como desarraigo; la tragedia consiste en entrestar una comunión, Judas es un estupendo ejemplo.

Y llegamos al *antesentido* (metáfora, símbolo, etc), que ha sido siempre considerado como la forma reina de la poesía, pero se extiende también fuera de ella; por ejemplo, Antonio y yo, una noche en un café al final de una juerga, una noche de verano, en Madrid, Carmen y Diana quedaran en Gredos. Probablemente fue para él como un sueño, los dos muy borrachos. Es homosexual y seguramente como se dio cuenta que conmigo no podía, sentados frente a frente pidió una cuajada y mientras con una mano se masturbaba con la otra degustaba. Me miraba con ojos extraviados y yo estaba muy borracho y no me di cuenta en el momento; sólo lo supe al día siguiente, recordándolo. Es antestancia también la pobrecita Azucena, que ya murió, ¿en dónde se hallará ahora la pasión aquella por tu hijo muerto, querida amiga? Un día que estábamos en casa de Luís, los dos sentados en el sofá pequeño debajo de la ventana, con los demás amagos, yo había llegado antes y tenía un vino sobre la mesa y ella lo cogió y bebió de él; su acción era claramente antestante, yo no dije nada y bebí a continuación como si estuviese metido en la

conversación general; este verano hice sobre ello un poema insultándome por no atreverme a su invitación. Otro ejemplo, mi relación con Elena: nos escribíamos a través del ordenador, porque me estaba publicando un libro y una vez yo le puse 'Helena', y ella me contestó firmando igual; entonces a mí me pareció que ese gesto suyo era antestante y empecé a enamorarme de ella; después la hice musa de un libro de poemas, ella siguió tranquila todo el tiempo; después volvió la amistad.

Cuando poeta en verano subiendo hacia la sierra parto de una antestancia: peñas siendo cuerpos desnudos y me invento relaciones entre ellos, que es lo que escribo. De este modo no hay más que contar lo que veo alucinadamente: yo soy el sueño mismo, mi intuición onírica crea libremente, o juega: los niños también dicen: 'tú eres la madre; tú, el padre; yo, la hija', y comienzan la integración. Se trata del reparto de papeles, pues la que hace de hija en el juego no es dos cosas: Luisita e 'hija', sino hija simplemente, funciona en el juego sólo como hija. O cuando no hay una piedra para señalar la portería y van a jugar al fútbol y se decide: este jersey es la portería, y pierde todo el sentido de jersey y sólo tiene el de 'portería'. En cambio cuando se trata de antestancia el aquende se convierte en el allende, pero no del todo, por ejemplo, 'las perlas de tu boca'. Por eso cuando yo subo poetando no antesto, como pensaba. Unas veces el árbol al viento es comulgante erótico y otras místico, depende de mis intereses. Freud solo considera antestancia esto segundo, pero yo en poesía no puedo reducirme así. El problema viene de que todo soñar es alucinar y entonces todo sería símbolo. ¿Todos los sueños son antestanciaes ya que todos se refieren en último término al desentrañamiento primordial? La antestancia, por su naturaleza relaciona un aquende formal con un allende fonda: es una forma que agarra fondo y por lo tanto, trasfonda. Hay en ella una dulidad, como en la anterior, pero aquí no están los dos lados presentes, está sólo uno y el otro, latente; siempre que se trata de una antestancia que abarque todo el poema, que no se quede reducida a una mera metáfora. La antestancia del sueño sólo aparece cuando le busco el trasfondo, pues entonces la forma se convierte en forma de un trasfondo, antestando éste. En mi sueño del caballo libre por el monte sólo si busco qué quise expresar yo con ese caballo; mis ganas eróticas, entonces el caballo se hace símbolo. No se comprende eso. Se refieren al desentrañamiento todos, como nos dice Freud, y todos los poemas vitales, pero de forma diferente: puede inestarlo, entrestarlo, antestarlo y trasestarlo. Hace 25 años que no fumo, sin embargo estoy soñando estos días que no quiero, pero sigo. Es seguro que ello es una antestancia de acostarme y dormirme con las noticias de la radio puestas, que no quiero hacer y sigo haciendo. La cuestión es: ¿se trata de antesentido? Fumar y escuchar las noticias antes de dormirme, que no se puede expresar intuitivamente, el sueño pone otra relación. Por lo tanto 'que no quiero pero sigo fumando' es el sueño, y 'que no quiero escuchar la radio y sigo haciéndolo' es la necesidad que cumple: expresa mi estado de impotencia, cambia el medio. ¿Antecontra?; no, entrecontra. He estado confundiendo la antestancia con la intuición, y ello es una prueba de su semejanza. La intuición además de ser relación dual, es sensible o imaginaria, o alucinaria, al contrario del entendimiento, en los dos aspectos, ternario y abstracto. Los sueños son intuición alucinaria, con la que se intenta expresar un sentimiento, y la poesía con sus metáforas es una cenicienta que intenta imitar a la reina, pero la pobre no tiene más que el lenguaje; si los poetas alucináranos no tendríamos que escribir los poemas; en comunicación directa, todos alucinando conjuntamente, en

cierto modo yo, puesto que en la poesía no, lo estoy logrando en la escultura. En Machado al final del largo romance de Alvargonzález se dice que el padre sueña la muerte que le va a suceder, pero no se ve tal cosa alucinadamente como tendría que ser, tan sólo se dicen palabrejas. El soñar alucina y en cambio el poema y el drama no tienen más que el lenguaje para crear sus símbolos. Y lo que para la poesía es excelsa metáfora para el soñar es su idioma habitual. El poema tiene que ir ganando lentamente con una propiciación una mudanza en la que reine la transformación y en cambio el soñar transforma inmediatamente todo cuanto toca. Por eso siempre el soñar ha sido para la poesía el ideal, no sólo por su fondo más cercano al origen sino también por su forma. Desde la poesía y el drama todos los sueños son antestantes porque todos alcanzan la transformación, por eso Freud sólo considera símbolos los universales, pero nosotros no podemos seguirlo en tal radicalidad. Por ejemplo, el sueño tan hermoso citado en el tomo anterior en el que el soñante ríe y la risa le hace despertar y al día siguiente está decaído. Se trataba de una risa sarcástica porque el amigo que llega en la noche es imagen de la muerte (en alemán 'muerte' es de género gramatical masculino) sueño antestante; pero no para el maestro. La antestancia probablemente sea la intuición más cercana al conocimiento, pues casi lo es, sólo le falta introducir un 'es' entre el aquende y el allende. Tal vez por eso esos mitos, de la religión y de la poesía, ámbitos en los que la representación está de más.

“Los símbolos oníricos pertenecen muchas veces exclusivamente al sueño, y otras no se los encuentra sino muy raramente en sectores distintos. Estas circunstancias hacen que experimentemos la impresión de hallarnos ante una *primitiva forma de expresión*, desaparecida, de la que quedan algunos restos diseminados en diferentes sectores y conservados en formas ligeramente modificadas. Recuerdo, en este punto, la fantasía de un interesante alienado que llegó a imaginar la existencia de un 'idioma fundamental', del cual todas estas relaciones simbólicas eran a su juicio, supervivencias” (2223).

Es lo que sucede con la intuición; pero esto podemos decirlo, no sólo de la antestancia, también de la inestancia, etc. Todas las categorías formales pertenecen a una inteligencia perdida, que es la intuición y no sólo la onírica. El símbolo es la forma del sentimiento, todo lo mezcla y totaliza, de todo hace una pasta, intenta deshacer la representación, cambiarla por el sentimiento. Pero el maestro va más lejos:

“La relación simbólica... es de naturaleza genesiaca. Aquello que en la actualidad se nos muestra enlazado por una relación simbólica se hallaba probablemente unido en épocas primitivas por una identidad de concepto y de expresión verbal. La relación simbólica parece ser *un resto y un signo de antigua identidad*. Puede asimismo observarse que la comunidad simbólica traspasa en muchos casos la comunidad del idioma” (559).

La diferencia entre el formante *entre* y el *tras* podemos verla si comparamos mi sueño anterior con este otro. Así es cómo de lo describí cuando lo soñé, hace más de treinta años:

“He soñado que Carmen fumaba y llenaba la habitación de humo y a nuestra hija, que tenía dos años, también mi mujer le daba a fumar un cigarrillo para que no llorase. Yo me levanté furioso y en el cuarto de baño, mientras me arreglaba, vi que tenía el ojo izquierdo cerrado y la

cara pastosa; fui a consultárselo a ell.

Si no sé que esta afección que me sale en la cara es una anteforma de la soledad en que me encuentro cuando me aparto de mi mujer (tachado y puesto en su lugar 'familia') comprendo a medias sólo mi sueño".

Es el mismo tema del sueño anterior: mi separación y ellas dos lúdicamente juntas, y mi soledad, y mi regreso. El mismo fondo y posiblemente también el mismo trasfondo, pero allí la forma es antestante: las 'aguas negras y aceitosas', y aquí es trasestante: verme en el espejo monstruoso; me iba a marchar, puesto que me estaba lavando y entonces es cuando vi en el espejo mi transformación, que es desentrañal pues la unión de ellas dos es un nido materno del que me siento excluído. El otro sueño es más poético, (el símbolo siempre lo es), y éste más dramático, pero la distinción entre las dos formas a veces no es fácil: el mismo Freud nos da la clave:

"Una imagen onírica -de una persona o de una cosa- queda transformada en otra. Pero sólo cuando vemos desarrollarse en el sueño esta *transformación* es cuando podemos afirmar la existencia de la relación causal, y no, en cambio, cuando observamos simplemente que en lugar de una imagen ha surgido otra" (538)

Yo veo en mi sueño esta transformación cuando me veo en el espejo, no comienza mi sueño con ella. Lo mismo sucede en la *Metamorfosis* de Kafka, que es la culminación de esta mudanza. Se sabe que no ha habido relación entre él y Freud, del mismo origen y etnia, por eso tienen tanto en común. En esa obra la transformación sobreviene en el momento de despertar, hasta tal punto está relacionada con el sueño que el agonista piensa que su alucinación no es más que eso y que se le quitará y podrá hacer su vida habitual:

"*Cuando*, una mañana, Gregor Sansa se despertó de unos sueños agitados, se encontró en su cama convertido en un monstruoso bicho (...) No era un sueño (...) ¿Y si durmiera un rato más y me olvidara de todas estas tonterías?"

Pero es el sueño el que se va imponiendo sobre la realidad como una invasión hasta aniquilarla, a la familia y al propio agonista. También la negra sombra:

"*Cando* penso que te fuches,
negra sombra que me asombras,
ó pé dos meus cabezales
tornas facéndome mofa"

El mismo comienzo en las dos obras y el mismo proceso de aniquilación en las dos, pero en este caso es, al mismo tiempo que dolorosa, transformación es creadora. ¡Y qué diferencia de espíritu! La transformación de ambos no es más que la expresión plástica de su desentrañamiento, que así se hace alucinación; y toda la narración de él no es más que su explicitación detallada hasta el paroxismo. También el *Quijote* comienza trasestante:

"Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros... vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo... hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras..."

Aquí el elemento transformador no es el soñar sino las lecturas, pero todo lo

que viene a continuación no es tampoco más que la explicitación de esta locura. sin embargo hay una diferencia importante en las dos obras de los españoles y la del checo, y es que en éste la transformación es solo exterior, por dentro no ha cambiado, la obra consiste solo en la acomodación imposible del entorno, que es el que tiene que cambiar y no lo logra; en este sentido es una obra de más envergadura *El castillo*, y ésta una obra menor. En cambio en las otras dos la transformación es interior y sigue un proceo imparabile, sobre todo en la obra de Rosalía, que alcanza la totalidad.

Otras veces las transformaciones se van haciendo paulatinamente a lo largo de la obra, como en el caso de Edipo, que también es alucinaria:

“Cuando él la ve, el infeliz, lanzando un espantoso alarido, afloja el nudo corredizo que la sostenía. Una vez que estuvo tendida, la infortunada, en tierra, fue terrible de ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos”.

Aquí además la transformación coincide con el desentrañamiento, que es lo que todas buscan como su trasfondo, si son vitales. Podemos intentar verlo en las anteriores, tan sólo encontraremos alusiones. En Rosalía, el trasfondo está en la estrofa final y consiste en el paso de sentido del ‘siempre’ del comienzo como ‘a menudo’ al del final, como un ‘nunca más’ poeano. En Cervantes, a mí me parece que el trasfondo asoma cuando el Caballero manda a Sancho a Dulcinea y se descubre su inexistencia, pues entonces se hace patente que el mal del caballero es el anhelo.

Intento validar mis transformaciones con las oníricas freudianas, para demostrar así que no son arbitrarias, que tienen también su base en el soñar: que son, como si dijéramos, como ellas, ‘naturales’. Es un inicio de una poética onírica basada en *La interpretación de los sueños*; el inconveniente más grave con respecto a esta obra es la importancia excesiva que Freud concede a la represión, que lleva necesariamente a la imposibilidad creativa, como se demuestra en la explicación freudiana de la ‘culpa trágica’ en la que, según él, el héroe carga sobre sí la culpa del coro. Para demostrarlo Freud echa mano de su teoría de la elaboración onírica como deformación: la tragedia deforma los hechos compadeciendo al héroe a quien en realidad (en las ideas latentes) es crucificado por ella. Además se sirve del mecanismo del desplazamiento al afirmar la existencia de personajes secundarios como expresión de partes del propio héroe. Por lo tanto es el propio Freud quien se sirve antes que nadie de su teoría del inconsciente para explicar el arte. Pero su idea de la deformación onírica falla también aquí, además de complicar las cosas innecesariamente. La idea latente que configura la tragedia es el complejo de Edipo: el héroe es el hijo en su lucha contra el padre: la deformación onírica no es tal, sino expresión formal. La culpa trágica es el castigo por su rebelión. La explicación de la tragedia como sufrimiento del héroe es la misma que la de Nietzsche, de la que se trata en *Vida*, y contraria a la de Schopenhauer que se acerca más a la del desentrañamiento como origen. Mi opinión es que el héroe trágico no encaja en este mundo opresivo y se rebela reivindicando a la madre, origen del arte, del eros y del espíritu, en contra del padre amo de la praxis. “El parricidio es ... el crimen capital y primordial, tanto de la humanidad como del individuo” (3008): contra esto es contra lo que intento yo luchar. La culpa proviene del deseo de la madre, al rivalizar con el padre, según su propia teoría,

no se necesita más para explicar la que hay; pero él la hace primordial; en lugar de (des)entrañamiento materno, patriarcalismo bíblico:

“De todas las imágenes de la infancia... ninguna tiene para el adolescente y para el hombre mayor importancia que la del *padre*... El niño pequeño se ve obligado a amar y admirar a su padre, pues éste le parece el más fuerte, bondadoso y sabio de todos los seres; la propia figura de Dios no es más que una exaltación de esta *imago paterna*”(1893).

Nosotros, como se sabe, caminamos exactamente por el otro lado, pues todo eso tiene un tufo insoportable de paternalismo castrador: queremos una diosa y no un dios, pues preferimos potenciarnos con la madre al mero sometimiento. El fundamento de la doctrina freudiana es la represión. :

“El sueño y el delirio proceden de la misma fuente; esto es, de lo reprimido”(1318).

Tanto del sueño como del poema, para nosotros, la fuente es el desentrañamiento; para él el sueño es unilateral deseo y para nosotros bilateral (des)unión. El origen es el desentrañamiento, pero Freud no tiene este concepto, sólo sabe del infante que desea a la madre, pero el deseo es pasivo: para nosotros el infante estaba (des)entrañado, era parte de una bilateralidad que luego ha de convertirse en integración erótica, artística y religiosa. Su dualidad es mortal: el deseo y su represión; la nuestra es vital: el infante y la madre, y él buscándola y su sentimiento es el anhelo (también el apego, lo más parecido al deseo freudiano); y el desarraigo creadores.

A) Comicidad.

La *irrisión* es una sola, con matices diversos en la comicidad, el chiste, el humor, el escarnio, etc., desde lo simplemente festivo hasta el amargor de lo sarcástico. A nosotros nos interesa la irrisión porque, lo mismo que el soñar es hermana del arte, especialmente de la poesía y el drama; los ahonda y engrandece, porque como ellos es intuición, y esta es también la opinión de Freud, como lo afirma ya el título de su obra *El chiste y su relación con el inconsciente*.

“Decimos que ‘hacemos’ el chiste, pero nos damos perfecta cuenta de que en este acto nos conducimos de muy distinto modo a cuando exponemos un juicio o presentamos una objeción. El chiste posee en alto grado el carácter de ‘ocurrencia involuntaria’. Un instante antes no sabemos cuál es el chiste que vamos a hacer y pronto sólo necesitamos revestirlo de palabras. Se siente más bien algo indefinible, que compararíamos, más que a nada a una *absence* (ausencia), a una *repentina desaparición de la tensión intelectual*, y en el acto surge el chiste de un sólo golpe, y la mayor parte de las veces provisto ya de su revestimiento verbal... en la elaboración del chiste *dejamos caer por un momento en lo inconsciente* un proceso mental que surge luego de nuevo en calidad de chiste” (1124).

También en la creación poética nos ‘dejamos caer’; no nos elevamos como dice Platón sino que nos ahondamos, es decir, dejamos el relacionar representativo trial y adecuado y lo sustituimos por el otro dual y libertario. Es lo que sucede también en el soñar, pero ahora no nos encontramos ni en el monte poetando ni en la cama dormidos, por lo tanto la influencia de la representación mundana sobre la irrisión tiene que ser mucho mayor. Pues la irrisión es un juego de la intuición con el mundo, que es el toro con el que ella se divierte. Para lo cual tiene que lograr esa *absence*, para recuperarse de su opresión. Hacer de la represión gracia, ese es su alarde, su desafío y su aventura. Por eso más que ‘ausencia’ se necesita una *ruptura* de la cadena representativa, que se vive como apertura, liberación, pues se hace positiva en la intuición. Estoy encadenado en un sentido que me obliga y me constriñe y el nudo se rompe y quedo libre y río; la irrisión parte de la representación, la rompe y entonces llega la intuición, y se hace la dueña. No es sólo que se haya roto el sentido, es que se hecho una grieta y por ella se cuele la intuición libertaria. La propiciación de la irrisión es hacerse sitio en el mundo hostil, al menos por un momento, porque el mundo en seguida se cierra sobre ella intentando anularla. La ruptura de sentido es el único medio de que la costra de la representación se abra y surja otra cosa: carnavales, ironía; la rebelión no es más que propiciación para un tránsito festivo. En el sueño se rompe la cadena del sentido al dormir: en todo lo que soñamos nos hallamos fuera del sentido del mundo, de ahí su libertad; la irrisión no pretende tanto, tan sólo un instante de libertad, para volver en seguida al rebaño. La intuición onírica hemos visto que, como la poesía, es desentrañamiento formal; la irrisión se queda en momentáneo des-extrañamiento. Cuanto mayor es la opresión representativa, mayor necesidad hay de la irrisión, así en las sociedades arcaicas, y las saturnales del mundo grecolatino. En España los mejores chistes se hacían en la Dictadura; cuando el sentido era más opresor era más fácil salirse de él,

cualquier chiste valía, en cambio ahora es más difícil; la censura juega un papel importante, aunque tampoco aquí sea creadora, aunque lo parezca, porque la irrisión, cuando es profunda, busca más la vida que el mundo superficial. Pero no hay duda de que aumenta la gracia, igual que cuando Charlot peleaba con el gigante aquél, no es lo mismo que si lo hiciera con un hombrecito igual. Pues entonces hay que valorar otros ingredientes como son el riesgo, la valentía, y la risa en el desmoronamiento es, desde luego, más estentórea. Este apego al mundo desde luego le quita hondura a la irrisión, pues esta intuición no puede trabajar con la holgura de las otras: la onírica, la poética. Se trata siempre de un arte comprometido. No es que las otras pretendan destruir el mundo, pero pueden vivir a sus espaldas. La destrucción proviene sólo del terrorismo o de la locura; nosotros no somos sus enemigos, sólo queremos que no interfiera. Yo he vivido en la infancia esta ruptura como destrucción, cuando mi madre, epiléptica, caía sin sentido, y el mundo se me derrumbaba, tal vez ello haya contribuido a mi idea de su contingencia, pero entonces no se trataba de la irrisión, positiva y creadora, que tiene siempre al mundo a la puerta esperando, como un perrito para unos; para otros, como un perrazo. Esto, bien contado o en una viñeta, sería ya una irrisión. El fondo para esta intuición en general nos lo da la liberación del mundo, pues con él ella no quiere saber nada; en el sueño no hay más que intuición, pero en la irrisión estamos en el mundo, en el cual ella se cuela para hacer de las suyas. De su concepción de la irrisión como intuición irrepresentativa proviene el que Freud la considere como 'diferencia de gasto' psíquico:

“Es condición de la génesis de lo cómico que nos veamos obligados a emplear, simultáneamente o en rápida sucesión, para la misma función representativa, dos distintas formas de representación, entre las cuales se realiza luego la 'comparación', de la que resulta la diferencia de gasto... entre lo extraño y lo propio, lo habitual y lo modificado, lo esperado y lo sucedido”(1166).

Para él, igual que para nosotros, el gasto mayor es el de la obligatoria representación:

“No creemos que constituya ningún atrevimiento especulativo afirmar ahora que tanto para la formación como para el mantenimiento de una coerción psíquica es necesario un 'gasto psíquico'... no será muy aventurada la hipótesis de que *tal aportación de placer corresponde al gasto psíquico ahorrado*”(1095; sub aut).

La brevedad, que para nosotros es debida a que la intuición es sintética, no analítica como la representación -también el poema odia lo profuso- es para Freud originada por la onírica condensación:

“La brevedad del chiste sería, como la del sueño, un necesario fenómeno concomitante con la *condensación*... Que tales condensaciones son fuentes de placer es cosa muy comparable con la hipótesis de que se hallan en lo inconsciente las condiciones de su génesis”(1125).

Ejemplos:

“Un individuo arruinado había conseguido que un amigo suyo... le prestara 25 florines compadecido por la pintura que de su situación le había hecho, recargándola con los más negros tonos. En el mismo día le encuentra su favorecedor sentado en un restaurante ante un apetitoso

plato... y le reprocha, sorprendido, su prodigalidad: '¿Cómo? ¿Me pide usted un préstamo para aliviar su angustiada situación, /+ / y lo veo ahora comiendo salmón con mahonesa? ¿Para eso necesitaba usted mi dinero?. 'No acierto a comprenderle -respondió el inculpa- Cuando no tengo dinero /+ /no puedo comer salmón con mahonesa; ahora que tengo dinero /x / resulta que no debo comer salmón con mahonesa. Entonces, /x / ¿cuándo voy a comer salmón con mahonesa?' (1054).

Desde el punto de vista de la forma onírica no hay duda de que se trata de un *desplazamiento*: que tal como nos lo dice su inventor es la *sustitución* de un elemento por una alusión o por algo que se relaciona con él de menor importancia (cf 97); el desplazamiento, tal como el maestro afirma, no hay duda de que está en la base de la irrisión, que es siempre despreciativa de lo importante para poder reírse de ello; pero desde el punto de vista de la forma poética no se trata de una sustitución que lo convertiría en antestancia sino de una síntesis: 'cuando no tengo dinero *no puedo* comer salmón con mahonesa ahora que tengo dinero resulta que *no debo*'. El cliente del restaurante no quiere saber más que esto, no le importa la moral que le predica el prestamista, y en esto está la gracia de la situación, en que alguien es capaz de mandar a tomar viento al mundo entero con sus obligaciones. El desplazamiento disminuyente desdramatiza (irrisión y drama son lo contrario) es la elaboración más importante de la irrisión; sin desplazamiento no hay irrisión, pero este desplazamiento se vale de la distancia generalmente, y de eso no nos dice nada Freud; que pone otros ejemplos, en los que abunda en lo mismo: desplazamiento distante o, mejor, 'distancia desplazaria':

"Unchalán pondera las excelencias de un caballo a su presunto comprador: 'Se monta usted en este caballo a las cuatro de la mañana, y a las seis y media está usted en Presburgo' ¿Y qué hago yo /x /en Presburgo a las seis y media de la mañana?'" (1057).

Cuando yo explicaba la lección a mis alumnos tenía que tener cuidado de que los ejemplos fueran lo más neutros posible, pues si eran interesantes se quedaban prendidos en ellos y me hacían preguntas sobre el ejemplo, olvidados de la materia de clase, porque la infancia es siempre juguetona y busca la gratificación y el profesor tiene que ir introduciéndolos en la representación minusvalorando muchas veces lo que a ellos más les importa, que tiene que ver siempre con la lúdica intuición; es lo que pasa en este chiste; estamos en el mismo caso de ejemplo anterior, la situación es graciosa porque hay eso que los infantes buscan expresado en este caso por dos formantes, el disentido que muestra la ruptura del sentido representativo. Tanto para Freud como para nosotros, la irrisión y el soñar tienen íntima relación, pues "tan amplia coincidencia como la que existe entre los medios de elaboración del chiste y los del sueño no creemos que pueda ser casual" (F 76)

La irrisión tiene tres partes o fases: A) la intuición establece una nueva relación, es la propiciación; B) la ruptura se establece como destrucción, es el tránsito; C) a través de una conestancia soterrada, el mundo, un poco deteriorado por el revolcón, regresa a su consolidación, se pasó el susto, risa, es la gracia, es el sosiego. Es necesario que haya esta ruptura, esta locura, que en seguida sosiega en un final feliz (risa); cuanto mayor es la ruptura, es mayor después la alegría del 'no ha pasado nada'. Algo aparece cómico cuando rompe el sentido y lo restaura: primero lo despreciamos: pobre imbécil, pero después lo llamamos, que no nos

abandone. “Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa. Nos hace reír Sancho Panza manteado como una pelota” (Bergson *Risa* 48). No es cierto; más bien nos asustamos, así sucede con los soldados del cuadro de Goya que parecen un máquin de matar. Nos reímos cuando podemos, por ejemplo: estamos jugando al tute Carlos, Carmen, Aurora y yo y Carlos echa oros, diciéndole a Carmen que le sigue en la tirada: ‘Orina, niña’. Hay un momento de sorpresa, casi de escándalo, mientras no conestamos las palabras de Carlos con la acción de echar oros; entonces reímos. Están aquí bien señaladas las tres fases: A: la intuición de Carlos; B: el mundo de la decencia por los suelos; C: la risa de todos, entonces es cuando se ve la gracia del dicho carliano. De las tres fases sin duda la más interesante, y la que se parece más al arte es la segunda, que parece a la locura o al mundo patas arriba; es el único momento en que esta irrisión tiene fondo, que se acerca al escarnio; después vuelve el aburrimiento cotidiano. Con la ruptura me libre del sentido representativo, pero después la incoherencia se resuelve, y río, y si puedo lanzo yo otra gracia, y la ente se lo pasa así bomba en las reuniones, el mundo como chivo expiatorio. Se trata de una ruptura restaurable; en primer lugar la intuición irrisoria no acota para sí un terreno aparte, como hace el sueño, el juego y el arte; es el mundo del sentido representativo que rompe y enlaza de otra manera, que choca y hace gracia. Estamos en clase en la concentración y silencio de un examen, y alguien estornuda de pronto: risas; les sorprende, se sobresaltan primero. Ríen porque se trata sólo de un extornado, si se derribara el edificio u otro hecho amenazante, habría sólo B –A es el azar- y tampoco habría C. Con respecto al sentido poético hay diferencia hasta en la ruptura; en la irrisión no hay la matizada diferencia de la poesía, sólo brusca ruptura, por eso hace gracia. Freud lo cuantifica: “Diríamos nosotros que la risa surge cuando cierta magnitud de energía psíquica... llega a hacerse inutilizable, puede, por tanto, experimentar una libre descarga” (F 130). A ésta podríamos llamarla también ‘intuición graciosa’, el ingenioso pretende hacer gracia como en la comicidad, pero de una manera más astuta, sibilino. ‘¡Qué agudo es usted!’ Es más representación que intuición. Yo no me atreví nunca a intentar ser gracioso, como hacía mi tío Constante, que parodiaba el flamenco y se vestía de mujer. ¿Por qué río en la comicidad? Porque me hace gracia, me hace libre de pronto cuando no lo esperaba y eso me causa un placer tal que me río: levantarse las faldas y bajarse las bragas para orinar resulta que de pronto se ha convertido en echar oros, y ese desajuste conestado por la semejanza de la palabra me hace gracia. Algo que es y no es, todo por los aires, inofensivo pero delicioso. Lo nuevo a veces hace gracia si no se comprende y parece absurdo. El teniente recién salido de la Academia dando teórica a los reclutas que, al escucharlo rien. El Che Guevara, intentando levantar a los campesinos de Bolivia que ante sus proclamas de revolución, en lugar de tomar una decisión, como la intuición es sólo dual, rien. Dice Bergson que para que algo sea gracioso no hay que emocionarse; pero sobre todo no hay que intentar comprender, de lo contrario se te irá con la intuición la risa. Yo estoy seguro que uno puede emocionarse y reír, son casos extremos pero muy hermoso, el escarnio. García Lorca tenía mucha gracia en su persona y en sus poemas, aunque pecaba un poco de superficial; Machado es más hondo y menos gracioso; pero hay artistas que logran las dos cosas, y esos son los geniales, y de esos es de los que tenemos nosotros que aprender.

“Hay donosos y hay burlescos, que es mucha la diferencia. El varón discreto juega también esta pieza del donaire, no la afecta, y esto es su

sazón; déjase caer como al descuido un grano de esta sal, que se estima más que que una perla, raras veces, haciendo la salva a la cordura y pidiendo al decoro la venia. Mucho vale una gracia en su ocasión. Suele ser atajo del desempeño. Sazonó esta sal muchos desaires. Cosas hay que se han de tomar de burlas, y tal vez las que el otro toma más de veras. Único arbitrio de cordura, hacen juego del más encendido fuego” (Gracián El Disc c IX)

Freud ha demostrado que al menos algunas de su formas oníricas son también irrisorias; ahora nos toca a nosotros hacer lo mismo con las categorías de la intuición poética, como hemos hecho antes con las oníricas.

A veces doyme /+x/ contra todas las contras
y por ratos soy el alto /+/ más negro de los ápices
en la fatalidad /+x/ de la Armonía.
Entonces las ojeras /+x/ se irritan duramente
y solloza /x/ la sierra del alma,
se violentan /+x/ oxígenos de /x/ buena voluntad,
arde cuanto /+x/ no arde y hasta
el dolor doble /x/ el pico en risa” (Vallejo *Trilce* LIV).

Esto es poesía, no es irrisión, pero lo parece, en primer lugar por la dominancia de los formantes de la destrucción, + x; el intento de ruptura es evidente, pero también aparece el de hacerse el gracioso: por ejemplo ‘a veces doyme contra todas las contras’, ‘contra todas’ y ‘a veces’, parece gratuito, como ‘por ratos soy alto’, etc. El espíritu es de irrisión pero el poeta no pretende que nos riarnos de un chiste; el Formalismo tiende a no tomarse el arte en serio, entre ruptura y juego, así camina el arte moderno. “Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir” (*Man dadaísta* 1918). Es cierto, y sigue habiendolo pero la lucha no es contra el mundo sino contra el arte vendido al mundo, por eso la irrisión es liberadora, porque además, si es auténtica, como en este caso, comprometida y hasta mártir, que Vallejo es un santo de la poesía, un poeta al que habría que canonizar, además esa actitud irrisoria nos mantiene en la intuición. Parece que la diferencia más importante entre el arte y lo cómico reside en que aquél es ideal y éste sucede en la vida diaria, pero no es del todo así, pues cuando Carlos le dice a Carmen ‘orina, niña’, ya sabemos que ella no va hacer otra cosa que lo que tiene programado; la gracia de la irrisión es un adorno que le ponemos al mundo; más que su intento de destrucción, que él no se toma en serio, un ejercicio de ingenio y poco más. Pues si el mundo que establece la intuición irrisoria fuese duradero estaríamos en la fiesta y el arte total: una niña que orinando echa oros, o que unas veces hace una cosa y otras otra: destancia verdadera, como el sueño, que es el que siempre se atreve a más. Pues la irrisión no hace más que una destancia graciosa, cuando no entendemos un chista nos parece disentido, cuando le encontramos la gracia, el disentido se mitiga en consentido, no adquiere el fondo de la poesía y solo son formas rebajadas. “Lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el preciso momento en que la sociedad y la persona, libre del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte” (Bergson 23); pero siempre desde una postura de superioridad, y el arte de humildad. Seguro que el primer chiste no lo hizo el esclavo sino el amo, en cambio el arte es fácil que fuese al revés. La gracia en poesía es movimiento, y en la irrisión lo es también pero sólo de la ruptura del sentido a su recuperación; nos hace reír por el paso del ‘¡oh!’ al ‘¡claro!’. Y

no pasa nada más; el poema en cambio sigue él sólo buscando su verdad sin importarle nada si se destruye el mundo o no. Podemos hacer una clasificación general de la irrisión en dos partes, una 'superficial, que llamamos 'comicidad' y otra profunda que llamamos 'escarnio'. En la primera reinan las formas básicas, especialmente la síntesis, y dentro de ella, el disentido; la segunda, me parece que está basada en las categorías de la intuición imaginaria, ya veremos si es así. La síntesis es la base más firme tanto en la Poética como en la Irrisórica, porque la vida y también la muerte son integración; relación, lo mismo que la propia intuición, dual: juntas una cosa con otra y tienes el arte y tienes la risa, sobre todo si la vas aumentando con la adición. Un chiste que yo sé de niño y nunca se me olvida: la mujer del alcalde se sienta en el váter recién pintado y se queda pegada. El marido intenta inútilmente despegarla; destornilla el sientto y su mujer se levanta con él pegado. Lllaman al médico, viene , observa y dice: 'El cuadro esta bien, pero no tanto como para ponerle marco'. Si dijéramos que este chiste es síntesis destante, no lo diríamos todo, porque se nos escaparía el cambio de la síntesis con la llegada del médico, nombrando 'marco de cuadro' a 'asiento de váter' con lo cual el erotismo inherente desde el comienzo se prestancia. La gracia consiste en el descubrimiento del médico, lo cual es también destante. Por lo tanto habria que definir esta irrisión como 'sodescontra sentido'. Y asi acaba la cosa, sin tener en cuenta los sentimientos de la víctima sino solo el lucimiento torero del recién llegado. Por lo cual podríamos decir que el chiste es un poema devaluado, intuición, lo mismo que él, pero desfondada. El de Carlos también se erotizó con lo de 'niña', que nada tiene que ver con 'oros', pero tambien 'orinar' lo pedía. Hay por lo tanto en la comicidad además de una complexión formal, un cierto trabajo estético de aliño, que la beneficia. Cuando la irrisión es semántica, como en la niña de Carlos, al decir 'orina, niña', con la destancia y un poco de contrastancia, puesto que se está obligando a la compañera a que juegue oros, hay también la conestancia significativa. Nos hace gracia algo porque se rompe la cadena del sentido opresivo; y entonces el conocimiento, el 'es' crítico, cesa, y en lugar de la representación actúa la intuición que tiene sus raíces en lo inconsciente, que es libre, que es regresión a la vivencia infantil, no sometida aún al sentido; nos reímos porque nos encontramos liberados y niños. Cuando una representación se convierte en intuición -sin ningún tercero escondido, que vale por sí misma- si es desestante causa risa. Irrisión: convertir el mundo en intuición, en sueño destante. Éste es el fundamento pero, aunque menos que en la poesía, en la irrisión, hemos visto que hay también adición.

“Un sablista encuentra en la escalera de un rico negociante a otro pobre diablo del mismo oficio, que le aconseja no continúe su camino. ‘No subas hoy; el barón está de mal humor. lo más que *da* es un florín’. ‘¡Ya lo creo que subo! -respondió el primero- ¿Por que he de /≠/ regalarle un florín?’ (1092)

“Miente quien te llame *malo*: tu no eres malo sino la misma *maldad*.”

Sobre todo la del formante *re*:

“Si un día me encuentro en la calle con un amigo a quien no veía desde mucho tiempo, nada tendrá de cómico esta situación. Pero si el mismo día me lo vuelvo a encontrar por segunda, por tercera y hasta por cuarta vez, acabaremos los dos por reírnos de la coincidencia” (Bergson 172);

formante sin:

“B ha prestado a A un caldero de cobre. Al serle devuelto advierte que presenta un gran agujero en el fondo y reclama una indemnización. A se defiende diciendo: ‘Primeramente, B no me ha prestado ningún caldero; en segundo lugar, el caldero estaba ya ajureado y, por último, yo he devuelto a B el caldero completamente intacto’”(1062)

B) Escarnio.

Yo pretendo desde mi primer teatro de los años 60, *-España negra, El carro de la locura etc.* y un poco más tarde, juntar arte e irrisión, darle irrisión a la poesía lírica y dramática o darle poesía a la irrisión, seguramente influido por Valle-Inclán, pero siguiendo camino propio; Bergson me dice que no es posible:

“No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que, por ejemplo, nos inspire piedad y hasta afecto; pero en este caso será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad. En una sociedad de inteligencias puras quizá no se llorase, pero probablemente se reiría, al paso que entre almas siempre sensibles, conectadas al unísono, en las que todo acontecimiento produjese una resonancia sentimental, *no se conocería ni comprendería la risa*” (Risa 18)

La gracia en la comicidad hemos visto que sobreviene cuando a la destrucción del mundo sigue su inocuidad, el ‘no ha pasado nada’, pues si el mundo se nos rompiese realmente lo que sentiríamos sería pavor; la afirmación de Bergson seguramente está relacionada con esto, podría haber un sentimiento de ternura y ser al mismo tiempo gracioso: cuando reímos las travesuras infantiles, por ejemplo, pero se trata de sentimientos profundos. A la intuición poética hemos visto que la guía el sentimiento; por lo tanto podemos completar la aseveración anterior de este modo: ‘Sin sentimiento no hay poesía; con sentimiento no hay irrisión’, hallando de este modo que la gracia de la irrisión y la de la lira son opuestas: la una se goza con el sentir y la otra con la insensibilidad. Por eso nosotros, que queremos juntarlas y sumar sus efectos en una obra que crezca mediante la raíz de las dos, que hemos averiguado que es el disentido, al parecer nos hallamos en un callejón sin salida. Freud no se aventura mucho en esta búsqueda, su libro sobre el chiste se queda muy por debajo del de los sueños, pero hemos encontrado atisbos, por los que intentaremos abrir dos boquetes para derruir lo que parece fortaleza inexpugable de Bergson, pues en los dos casos se trata de la juntanza de risa y sentimiento; éste es el primero:

“Cuando el coronel Butler contesta *riendo despechadamente* a los advertencias de Octavio (en la obra de Schiller *Wallenstein*), con la exclamación: ‘¡La gratitud de la casa de Austria!’ , *su despecho no le impide reír*, y lo que provoca su risa / +x/ es el recuerdo de la decepción que cree haber sufrido. Por otra parte, el poeta no podía describir más impresionantemente la magnitud de la decepción que mostrándola capaz de imponer risa en medio de la tempestad de los afectos desencadenados. A mi juicio, esta explicación es aplicable a todos aquellos casos en los que la risa aparece en ocasiones distintas de las plácidas y se une a intensos sentimientos dolorosos o a un estado cualquiera de tensión espiritual” (1157)

En el texto que se cita, Butler pretende cambiar de bando; Octavio le aconseja que no lo haga pues perdería la gratitud real por tantos servicios prestados. Al oír esto es cuando sobreviene la risa sarcástica de Butler, porque en una ocasión que pidió un honor y no se le concedió, resolución que hoy él considera justa, la negativa fue hecha despreciativamente; la queja actual es por este desprecio con que fue emitida, por eso él contesta de la misma manera, con su risa también despreciativa: desprecio ante el desprecio, risa enajenada.

“¡Que sepa todo el mundo una flaqueza que a mí mismo no puedo perdonarme! Sí..., teniente general..., yo tengo orgullo... y nunca pude

aguantar un desprecio. Lamento que en la milicia valgan más cuna y título que el mérito. Yo no quería ser menos que mis iguales, y por eso en aquella hora infausta me presté a dar ese paso... ¡Fue una locura! ¡Pero no merezco haber de pagarla tan cara! Podían negármelo... Pero ¿por qué agravar la negativa /+x/ con ese ofensivo desprecio para el anciano, para el leal servidor, abrumado con una grave /+x/ burla, recordarle por modo tan duro su humilde origen, solo por haberlo olvidado en una hora de debilidad?" (674)

La risa, según Bergson, exige que no haya emoción y aquí la hay muy intensa; la pasión despertada por este desprecio es capaz de hacer risible lo que sin ella no lo sería: exactamente lo contrario de lo que dice Bergson; estamos en el escarnio, que para nosotros se produce cuando se juntan lo que el filósofo francés niega. El segundo ejemplo freudiano de risa incómica lo conocemos ya, se halla en el libro de los sueños, y lo hemos visto en *Fondo* (650), comienza así: "Un individuo de avanzada edad es despertado una noche por su mujer, asustada de oírle *reír en sueños a grandes carcajadas*."; pero ahora sólo nos interesa el comentario:

"Analíticamente considerado es éste un sueño mucho menos divertido. La persona 'conocida' que entra a ver al sujeto es, en las ideas latentes, 'la gran incógnita -la muerte- cuya imagen ocupó durante el día anterior los pensamientos del sujeto, anciano ya y enfermo de arterioesclerosis. La *risa* incoercible que le acomete /+x/ es una sustitución del llanto enlazado a la idea de que ha de *morir*. La luz que ya no puede encender es la luz de la vida. Esta melancólica idea se halla quizá relacionada con recientes tentativas de realizar el coito, fracasadas totalmente... La elaboración onírica supo transformar la triste idea de la *impotencia y de la muerte* /+x/ en una *escena cómica*, y los sollozos en carcajadas" (634)

Aquí estamos enteramente dentro del escarnio, nos recuerda aquel último autorretrato de Rembrandt -él, que siempre se pintaba engalanado y ahora es de una belleza mayor pobre y viejo y riéndose de sí mismo; se trata por lo tanto de un reír que junta desestancia y contrastancia, y que por lo tanto contradice de lleno la aseveración bergsoniana. El escarnio no es desde fuera, igual que cuando uno *cuenta* un chiste; es desde dentro, como la poesía y el soñar, una irrisión en la que *se vive*. Por lo tanto se halla entre la poesía y la irrisión. Por otra parte, la comicidad culmina con una explosión de risa, y en el escarnio se queda más bien en la sonrisa. El formante *des* es en él esencial igual que en toda la irrisión, pero ahora queda supeditado a otro imaginario, que es el dominante, y suele ser el *entre*. Y además como es una irrisión con fondo entra en la lira y en el drama como si formase parte de su esencia, por eso podría considerarse su forma oncenca, pero es fundamentalmente irrisión con su formate *des* y su gracia torera, tanto en la lira como en el drama, sólo que ahora no se puede meter a lo mejor el formante entre dos palabras, la irrisión está más bien en el ambiente, como pasa en la Retórica con las figuras del pensamiento, que se diferencian de las de la elocución en que son más difusas y el fondo manda más. Cuando uno dice una gracia sobre algo sabe que lo que dice no tiene la fuerza, el fondo, la emoción, la verdad profunda de un poema. Hace años yo era amigo de Miguel, que era payaso y actuaba en eventos y yo iba con él y le ayudaba a caracterizarse. En los momentos que preceden a una actuación con el nerviosismo inherente, y él transfigurándose ante el espejo a veces se impacientaba y a mi me gustaba ver el cambio que se iba produciendo en su rostro hacia la risa que no se conjugaba

bien con sus enfados cuando yo no le proporcionaba lo que necesitaba. Después cuando estaba en escena no había más que comicidad, disparates y risas, la forma *des* reinando absolutamente; aquí también estaba pero en mixtión /+x/. Si se volvía hacia mí airado con la cara pintada a mi me producía risa su enfado; ahora la comicidad tenía un sentimiento, era más compleja, más interesante, con más forma, más poética, y si el fondo fuese mayor estaríamos en el escarnio. Una situación similar se me planteó una vez que intentaba informar a un amigo, borracho, de una desgracia familiar, y veía cómo su alegría dichachera se iba transformando. Éste es el reino del escarnio, que tiene por objeto desmentir a Bergson de su aseveración de que no pueden ir juntos risa y sentimiento; aquí arte e irrisión hacen una amalgama y las dos gracias se juntan. Llamamos pues 'escarnio' a una síntesis contradistante o descontrastante, a un conflicto que tiene algo de absurdo, a un estar preso en una irrisión en la que el formante *des* es algo más que puntual, es envolvente; en una mixtión a la que cuando el poema es más hondo no puede evitar acercarse en su culminación al entresentido. Vamos a ver si podemos diferenciar /+x/ de /x+/:

“Nuestra pasión fue un trágico /+x/ sainete,
 en cuya absurda /x/ fábula
 lo cómico /x+/y lo grave confundidos
 risas y /x+/llanto arrancan” (Bécquer XXXI)

Parece que 'trágico sainete' y no es lo mismo que 'risas y llanto', pues en el primer caso hay dominancia de /+/ y en el segundo de /x/.

“Yo no sé por qué razón
 de mi tragedia /+x/ bufón
 te ríes” (Machado)

Lo contrario sería algo así como 'tu alegría me harta o me cansa o me cabrea', que es de substancia menor. Por lo tanto podemos, en principio, admitir dos mixtiones también con /+/ y /x/, como hay entre /+/ y /=/. Diferenciamos de este modo la tragicomedia de la comitragedia; el único problema es que no disponemos de un signo único para cada uno, podemos servirnos del paréntesis, así: /(x+)/ y /(x+)/.

Cuando esta combinación alcanza fondo es cuando adquiere su grandeza. Por ejemplo en Kafka, en la situación trágico-cómica de un escarabajo gigante hijo, el padre silbándole; el minotauro picassiano con una mujer desnuda es sus brazos brindando con una copa de champán. Si Quasimodo bailase para Esmeralda en lugar de cuidarla sólo, sería más grande, pero lo es más que nada en este mundo cuando la abraza hasta morir pues aquí se llega a lo más hondo de todo que es el juaneano /±/. La distancia no puede quedarse sólo en el absurdo, en la disparidad, tiene que hacerse con ella vida. Y es en el drama en donde esto puede alcanzarse mejor que en ninguna otra arte, por su movimiento ingente que las demás artes no pueden ni soñar; lo veremos en el tomo siguiente. El drama alcanza su culminación con figuras como Woyzeck o Charlot. Si los comparamos vemos que el primero es víctima de un entorno absurdo y cruel -dominancia de /+/-y el segundo impone a fin de cuentas su humor a lo que no es más que sordidez -dominancia de /x/-; en el primer caso se trata de un entorno o un entorno devoradores, pero no en el segundo en que el agonista se abroquelaba tras una especie de coraza, en este caso de payaso, en otro puede ser el de la locura, antes existía la tradición del bufón; este segundo es el *esperperpento*, cuya culminación es el *Quijote*:

“¿Qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea /x/ del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante de ella los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podría ser que al tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino, o trillando en las heras, y ella/x+/ se riese y enfadase del presente” (25 1)

He aquí de nuevo juntos la risa y el sentimiento separando el mundo de la praxis del de la farsa; pero aquí se está en la anécdota, no se alcanza el *escarnio*, que exige también un *entre* profundizador. Se trata de la disparidad de unos muñecos que van a ver a una persona real y ella se enfada por la pretensión de ellos de desrealizarla; es el esperpento, que Valle teorizó y expresó sólo en dramas, pues lírico no es; en cierto modo se pone del lado de Bergson. Por el contrario, nuestra concepción del escarnio es galaica, nace de las *cantigas de escarnio*, por ejemplo:

“(…) Pero da Pont’ á feito gran pecado
de seus cantares, que el foi furtar
a Coton (...)
bevendo con el, o foi matar:/+x/
todo polos cantares del levar,
con os quaes oj’ anda arrufado” (‘arrogante’; en Lapa 26)

Otra cantiga del rey Alfonso X , trata de lo que siente una puta en el coito el Jueves Santo:

“(…) U a vós começastes entendi
ben que non era de Deus aquel son,
ca os pontos del no meu corazón
se ficaron, de guisa que logu’ i /±/
coidei morrer, e dix’ assi: -Senhor,/x >/
beeito sejas tu, que sofredor
me faces deste marteiro par ti!

Quisera-meu fogir logo dali (...)/+ >/
mais non pudi -tan gran coita sofrí;
e dixे logu’ enton: -Deus, meu Senhor,/x >/
esta paixon soffro por teu amor,
pola tua, que soffresti por min.

Nunca, dé-lo dia en que naci,
fui tan coitada, se Deus me perdon;/x >/
e con pavor, aquesta oraçon
comecei logo e dixे a Deus assi:
-Fel e azedo bevisti, Senhor,
por min, ¿/+x >/? mais muit’est’ aquesto peor
que por ti bevo nen que recibí (...)” (en Lapa 24)

Esta interpretación inevitable se opone a la ‘escapista’ de Lapa: “paixao por não poder satisfazer o desejo carnal”. Se trata de un morir de amor, confundido o totalizado y aumentando el erótico con el místico, por lo que el poema está regido por el formante *tras*, que lo abarca enteramente: tras so contra-con-des tema; una mixtión hecha de las tres síntesis, como el rosaliano poema IX, pero mucho

más fondado. Hay un matiz de risa, pero es todo el hondor. Juaneanamente se acrecienta el gozo con el sufrimiento, que se asocia al del Crucificado. Muestra la amplitud galaica, que no teme juntar el eros y el espíritu -son lo mismo desde el punto de vista de su origen entrañal-, como comprobé el verano pasado en el mes de julio, que pasé en el monasterio Samos (Lugo), de monjes cistercienses, desde donde el P. Feijóo, en el siglo XVIII, intentaba describir el sentir de la poesía. Éste es su hermoso *Claustro de las Nereidas*:

Este otro escarnio junto lo erótico con lo existencial:

“María Leve, u se maenfestava,
darei-vos ora o que confessava:(+x)
sóo velha, ai, capelán!
Non sei o’eu mais pecador burguesa
de min; mais vede-lo que mi mais pesa: (+x)
sóo velh’, ai, capelán!
Sempr’ eu pequei i, des que fui foduda;
pero darei-vos por qeu son perduda:(+x)
sóo velh’, ai, capelán!” (Joan Vaásquiz, en Lapa 372)-

¿Se duele, no de sus pecados sino de la imposibilidad de seguir cometiéndolos, y lo hace al que presiente que la condena? Coge otra vereda, la libertaria, y lo hace con el corazón, no con el entendimiento. Es una rebelión, se parece a la Rosalía, cuando le dice a la luna:

“Vai contallo a teu dono (...)
dille que corpo e alma xuntamente
me leve adonde/=/non recordan nunca,
nin no mundo en que estou nin nas alturas” (XXXV)

Pedir la nada a quien sólo sabe de trascendencia es pasar al campode lo absurdo. El escarnio está más claro en la *Negra sombra*, que comienza:

“Cando penso que te fuches,
negra sombra que me asombras,
detrás dos meus cabezales
tornas facendome mofa”

Y esta mofa teñirá todo lo que sigue: ‘si canto es ti que cantas’... ‘en todo estás e ti es todo’... ‘nin me abandoras nunca’... todo burla, y al mismo tiempo verdad y creación poética. Pues el escarnio expresa nuestro más hondo vivir, cuando ya no sirven las síntesis de siempre para expresarlo hay que buscar por el otro lado; así en Shakespeare:

“La vida es sólo es sólo una sombra caminante, un mal actor que durante su tiempo, se agita y se pavonea en la escena, /x+/ y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, /x+x/ lleno de ruido y furia, y que no significa nada” (Macbeth 5 5).

Yo me voy a atrever a poner como conclusión de este estudio sobre el escarnio lírico, que es sólo una introducción al dramático que aparecerá en el tomo siguiente, un poema mío, de cuando después de 30 años fuera, regresé a mi ciudad natal:

“A serpe eu non sei se estaba dentro,
foi asomando ao mundo no meu ollar medento,

§ 8. Retórica

La Retórica es el gran esfuerzo de la Antigüedad por aprehender representativamente las artes del lenguaje. Nada se ha hecho después de tal envergadura y hemos estado viviendo durante siglos de esa herencia. Ella y la Lógica aristotélica han sido los dos fracasos más geniales de la época clásica. La lógica tradicional resultó inútil para la ciencia, como la retórica lo es para la creación poética. Las dos permanecieron prácticamente inmóviles e inútiles durante siglos, desprestigiadas, pero gigantescas. Partieron de un principio equivocado, de ahí su fracaso; pero queda mucho válido en ellas, que la lógica y la poética modernas pueden recoger sistematizándolo desde otras bases. Nosotros confrontaremos las figuras retóricas con nuestras formas, veremos qué parte de ellas es asumible por la poética, de manera que nuestra teoría las haga modos formales. Pretendemos, según como se mire, completarla a ella con nuestro sistema o enriquecernos nosotros con su abundancia, pues quisiéramos que esta Poética fuera mitad onírica y mitad retórica, navegar entre las dos, podría llamársele 'retórica del soñar', pero está más cerca de éste que de aquélla, pues su base es la intuición, en cambio la Retórica diferencia una *res* de unas *verba*, algo que se quiere representar y el modo de hacerlo, con lo cual se nos muestra sustancialista. También Freud habla de unas 'ideas latentes' y un 'contenido manifiesto', pero son ideas que expresan al agente, no son la materia, por lo que en Freud podemos hablar de un fondo y unas formas, las formas sólo son del fondo, o el fondo se ve reflejado en unas formas, exactamente igual que en el poema; a la Retórica no le interesa tal cosa; es desde su origen arte de la persuasión, y la poética tiene ansia de profundidad. Teóricamente consta de la *inventio*, que es la parte preparatoria, *distributio*, que distingue un *ordo naturalis* de otro *artificialis*, y de la *elocutio* que es la *ars bene dicendi* propiamente dicha, cuya misión ha sido siempre encandilar; sí, pero ello le obligó a buscar la prestancia formal, y aquí coincidimos. La cualidad fundamental de la elocución es el *ornato*, que pretende la belleza mediante el lucimiento y su fin es *delectare et movere*. La concepción de la poética como ornato implica que hay debajo un elemento sustancial –el lenguaje representativo– que es el adornado, y ello se lleva a cabo mediante las llamadas 'cuatro categorías modificativas': *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio*, que se reconocen como "una clasificación externa, no una explicación" (Lausberg 26 2). El sustancialismo de la retórica hace que parta del lenguaje representativo al que añadiendo, quitando, cambiando de lugar y sustituyendo elementos tendríamos el lenguaje poético. Pero la poesía no admite un lenguaje previo, aunque nos pueda servir como punto de referencia, teórico, *a posteriori*. En la dualidad *res-verba* en que se mueve la retórica, el 'que' son las representaciones y el 'como' su formulación literaria; la forma no deja de ser más que un adorno de las representaciones. Pero la forma relaciona las representaciones mismas; no viste las ideas, las relaciona de manera diferente; no se trata de algo adjetivo, sino relacional sustantivo; y lo hace entre las representaciones mismas, que son el material con el que se hace la forma. La forma antes estaba al servicio de la materia gramatical, que era el *recte* que no se podía trasgredir; ahora las representaciones formadas están al servicio del movimiento, son formas del movimiento del poema, que anda en busca del fondo. A la retórica lo único que le importaba era atraer a la causa que se defiende, engañar, embaucar. poer al poema le importa un bledo el lector, que se metan bien en la cabeza esto los lingüistas que dicen que la poesía es

comunicación. Pobre del poema si pretendiese engatusar, lo que quiere es que lo más hondo del poeta emerja y cante y se haga belleza. Hace años yo me perdía en esta selva de la retórica, y me desesperaba porque no sabía a qué atenerme ante ese inmovilismo ornamental, pues la verdad es siempre movimiento y vida. Esta vez va a ser diferente; busco la forma y dentro de ella la prestancia, pero sobre todo el movimiento. Vengo ayudado por Horacio y Freud, con el primero exijo la prestancia y con el segundo el fondo. Son mis dos amigos, de épocas diferentes: con Horacio hice toda mi poesía primera fundamentalmente erótica, en Gredos y el Mediterráneo; con el segundo volvió la introversión y el espíritu. Ahora de viejo traigo aquí mi experiencia. Éstas son las dos las cosas que veré de juntar: la estancia y el sentimiento.

“Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento, cuando los hay, y que la poética sirve para desnudarlo. Un poeta es el que desnuda con lenguaje rítmico su alma”(Unamuno *Ant.G.D.* 60).

Decimos que el ornato es exterior, porque es superpuesto, no está desde dentro configurando sino aliño exterior. La poética sirve para juntar un fondo a una forma, el fondo toma su forma, se expresa directamente en formas, como en los sueños, no en representaciones. La retórica es representación vestida; la poética intuición y sentimiento. Van por caminos diferentes, pero la retórica muchas veces sin saberlo ella misma, está siendo poética. Puede concebirse como adorno o como relación prestante y movente, pues de los dos modos ha sido utilizada por los poetas. En la forma como ornato la creación no se da realmente. Se le lava la cara, se adorna lo establecido y quieto; la forma es creadora cuando tiene la libertad de hacer nuevas cosas con los materiales dados, la creación no es *ex nihilo*, pero es creación. Con respecto a la retórica hay que considerar dos cosas: la teoría y lo que hicieron realmente los poetas, y esto es más interesante que aquello. Desde la teoría es prestante, pues todos sus recursos pretenden sorprender y convencer, pero no tiene movimiento, desconoce por completo la adición, y sin embargo hay poetas que la emplean móvil y aditivamente, porque realmente están haciendo uso de ella como pretendemos nosotros: poéticamente. Tiene fama de ser pura ornamentación exterior, y así es generalmente pero muchos poetas han sabido expresarse hondamente con ella. Unamuno juega con los conceptos de ‘vestir’ y ‘desnudar’ y dice que la retórica es el arte de lo primero y la poética de lo segundo, pero ¿quitar qué y a quién? Lo que embaraza, alcanzar la esencia, el desentrañamiento. La poética, arte desentrañal; la retórica: arte alienatorio. Pero eso más bien es la filosofía. La poesía es el arte de expresarse formalmente; lo que dice Unamuno no es poesía, es análisis, cosa de bisturí, pues para expresarse el poeta se vale de formas y las formas son relación, prestante y movente. La forma no es adorno: “la imagen, la comparación, el tropo no se agregan a la representación, como las ropas que se echan sobre el cuerpo, más bien son su piel natural”(Dilthey 173). Si la retórica anda por este camino será aceptable como forma; es lo que pretendemos ver, pues seguro que muchas formas retóricas lo son también poéticas. Teóricamente la *adiectio*, que es la categoría modificativa más importante pertenece a las figuras *in verbis coniunctis* y se les dice también *conformatio verborum*, y no otra cosa son nuestras formas. Y tienen como misión alcanzar la estancia, Herrera habla de “aquella gracia y hermsoura de elocución y forma, que los latinos nombran *venustas*”(349). Pues *illud est acrius genus quid non tantum in ratione positum est loquendi, sed ipsis sensibus*

cun gratiam tum vires *accomodat*"(Quintiliano, en 96 2), de lo que hace su versión Correas: "mas no se añaden estas cosas siempre tan superfluamente que no haya en ellas muchas veces mucha gracia y fuerza"(en Mayoral 129), pero ¿de verdad 'se añaden'? Yo creo que no, que se siente y piensa ya así desde el comienzo, cuando es un sentimiento el que guía al poeta. Son formas de estanciar, de que el poema alcance aquella 'agudeza de artificio' que quería Gracián; y por lo tanto, teóricamente podemos considerar las figuras retóricas formas, sólo falta que cumplan también la condición de serlo de un sentimiento más que de la gramática, como dice su teoría; que sean formas de un fondo y no de una materia, como vimos que son las oníricas. El reino de la retórica en la poesía se extiende desde los poetas griegos has los del barroco, pues en todo ese tiempo no hubo ninguna otra teoría poética alternativa, salvo Horacio, que le añade su '*callida iunctura*'; nos está permitido por lo tanto ver la retórica en Quevedo, y con tal de que en él sólo fuese medio de expresión, no sólo de ornato en el sentido de prestancia, ya estaria demostrado que las figuras retóricas pueden ser, como las nuestras, formas poéticas; podríamos elegir uno de sus hondos y atormentados sonetos, pero ahí la tarea sería demasiado fácil; vamos a elegir a otro poeta más formalista, a Garcilaso. Cogemos ya de su primer soneto, la parte central:

"mas cuando del camino esté olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me *acabo*, y más he yo sentido
ver *acabar* conmigo mi cuidado.
Yo *acabaré*, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y *acabarme*
si ella quisiere, y aun sabrá querello"

El comentario de Herrera nos ilustra sobre la ortodoxia:

"Yo *acabaré*. 'de tiempo, sirve, en lugar de la figura de politoton o traducción en nuestra lengua, cuando se repite un nombre o verbo variado diversamente; y no como piensan algunos es aquí vicio, sino hermosísima virtud de la oración"(316).

Respecto al fondo, que es lo que nosotros más buscamos, esta complicada figura es forma, pues pertenece a nuestra *adición*, y es un *modo* muy expresivo de ella. Por lo tanto las figuras retóricas pueden a veces ser mentales, puestas con la cabeza y la voluntad para adornar el discurso, pero pueden también ser la expresión de un sentimiento, y en este caso son formas poéticas. Es cierto que la teoría retórica no sabia de la intuición y el sentimiento, pero los poetas sí, y Garcilaso aquí cuando quiere expresar la prisión en que se halla, sin ninguna reflexión le viene este modo de decirlo porque es el que mejor expresa su estado. Esta reiteración es para él una campana fúnebre o los golpes del azadon abriendole la sepultura. Y no se trata de gramática, que no tiene entre sus categorías sintácticas la de la adición obsesiva, es una figura retórica que a su vez es una forma; ésta el género y aquélla la especie, y la definición:

Fondo: opresión.

Forma: re 4ª poliptota.

Esto nos abre el campo maravilloso de la integración de la poética y la retórica, que esperamos que por una parte revitalice ésta, ahora que la teoría poética ligüística, que no sabe ya a qué atenerse, ha vuelto los ojos a ella, y por otra parte alcance

variedad y prestancia a nuestra poética integral, que se hallaba excesivamente limitada en su monolítico sistema.

Las figuras retóricas son también relación y por lo tanto forma, pero la diferencia fundamental es que la retórica establece su relación con la materia: sus formas son retórico/gramaticales o forma/materia, y en cambio la forma poética es forma/fondo. La materia y el fondo en las otras artes apenas tienen relación, pues es la forma la intermediaria, por ejemplo, en la escultura, en la danza, en la música: hay como un hiato entre las dos, pues pertenecen a ámbitos diferentes, la materia es física y el fondo sentimental; pero en la poesía es diferente, pues a través del lenguaje también se siente y se quiere y se piensa, pero se hace representativamente; por eso el gramaticalismo es necesariamente representismo: una infección en la que el virus entra en la célula viva y la va convirtiendo en enfermedad. El representismo, que es el cáncer de la poesía actual, no vamos a decir que provenga en su totalidad del gramaticalismo, pero se agrava con él. La retórica secularmente ha pretendido salir de él con las figuras retóricas y en gran parte lo ha conseguido aunque cayera muchas veces en el amaneramiento: salir de la representación con un léxico exquisito y la complicación formal, ése ha sido su solución, intentado sacar todo su vigor de su pelea con la gramática, hasta que llegó el romanticismo e impuso la pasión. Nosotros pretendemos rescatar a la retórica de las garras de la gramática, de la que yace presa, y hacerla exclusivamente poética. Apartaremos de la sus formas los términos gramaticales, que pertenecen a otro universo: la figura retórica es relacional, hay en ella soterrada o patente un 2; por ejemplo: 'epífora' quiere decir que en una secuencia hay algo que se repite al final. La repetición es una actividad poética, no gramatical; pues si digo: 'epífora adjetiva' estoy mezclando dos conceptos que buscan lo contrario. Ahora al servicio de la forma poética la figura retórica perderá protagonismo, pues tendrá que ayudar a la forma a lograr sus objetivos de una prestancia que sea al mismo tiempo movente, para que el poema crezca y se convierta en proceso vital, pues antes la poesía era muy ornamental, pero muy quieta, y eso ahora con la nueva misión *modal* que le asigno a estas imágenes, se acabó. Las figuras retóricas que no eran formas y estaban usurpando un honor que no les correspondía, desaparecerán: por ejemplo, la enumeración: ¿es que hay poéticamente algún ornato en soltar una ristra de nombres o verbos sindética o asindéticamente? ¿Y el hipébaton? Ha de responder a un fondo, y entonces será forma de ese fondo. Esta revolución traerá muchas ganancias: la retórica, que era incapaz de definir un poema, como nosotros hemos hecho en el libro de Rosalía, porque el fondo es del poema entero y la forma ha de abarcarlo, ahora podrá hacerlo; antes sólo podía establecer figuras en el poema relacionándolas con el lenguaje, limitadas generalmente al radio de la oración gramatical.

El nombre de 'figura' de la retórica le viene de la escultura, "hay que distinguir la postura natural del cuerpo en reposo del porte artístico" (35 2), pero la escultura puede atender al sustancialismo espectacular o al juego de relaciones entre líneas, volúmenes y espacio vacío que hacen la belleza escultórica. Lo mismo en la poesía, la figura retórica puede ser considerada de modo sustancialista como hasta ahora; pero si es arte ha de ser necesariamente relación, y nadie puede dudar de la belleza de muchos poemas clásicos y barrocos, por lo tanto vamos a intentar ver el ornato, fundamento de estas teorías, como relacional. Si la figura es forma, el ornato tiene que ser relacional, por lo tanto vamos a dejar esos criterios sustancialistas de 'adiectio', 'detractio' y 'transmutatio' y vamos a servirnos de

los nuestros para explicar lo que ellas pretenden. Yo pienso que la concepción de la forma como relación es la adquisición más importante de la poética, como la integración en la teoría vital general; el arrumbamiento de la tiranía del sustancialismo depauperante es un paso muy importante para la humanización del pensamiento y de la poesía, es nuestra teoría de la *bilateralidad filosófica* llevada a sus últimas consecuencias. Todas nuestras formas son nuevas, no son gramaticales ni tampoco retóricas porque son el resultado de una concepción muy diferente de la poesía, podríamos decir que la síntesis y adición es la adiectio, la inestancia es detractio, la transmutatio se reparte entre la síntesis y la adición y que la inmutatio es la que se corresponde con otra categoría poética, la mudanza, pero no se reduce a la forma *ante*, como en la retórica; esta forma es común, se halla en toda la poesía pues proviene directamente de la intuición, y que también tiene la retórica. Las formas retóricas tampoco son gramaticales: anáfora, hipérbaton, etc. Por lo tanto, la forma retórica, aunque esté referida a la gramática, en sí no es gramatical; nosotros pretendemos que en lugar de servir a la materia de la poesía, sirva a su fondo. La relación es el fundamento; un verano yo intenté sustituir el cuaderno y el boli por un pequeño magnetofón, pero no fue posible porque el énfasis de la voz se comía la forma poética. Una repetición, que es algo mónico en la escritura puede ser variada y emocionada enfáticamente, pero al lector no le llegaría; cuando la poesía pasó de oral a escrita seguramente mejoró formalmente. En el soñar, que es nuestra fuente, siempre se trasladan a relaciones formales las emociones, por eso los sueños parecen apagados emotivamente, pero hay que analizar sus 'deformaciones', como hace Freud, para ver en ellas trasladada la emoción. En la retórica parece que hay mucha forma pero es más bien aparente, externa y quieta. La poética es más compleja, aunque se vea menos, podemos hacer la prueba si comparamos a los dos poetas de nuestra juventud, Machado y Lorca, opuestos los dos, el primero callado y poético y el segundo locuaz y retórico, la doctrina del uno es que "Todas las imágenes se abren en el campo visual" (74) y la del otro que "la poesía es la palabra esencial en el tiempo" (Ant G.Diego 149). Elijo los tránsitos de dos poemas de amor de ambos:

"Detén el paso, belleza
esquiva, detén el paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios" (XVI).

Un delirio de nardo ceniciento
invade tu cabeza delicada.
¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz!
Memento.
Vuelve hecho luna y corazón de
nada" (En la muerte de J.C.E)

La retórica es ornamental, la forma como adorno, muy diferente de la forma como expresión, y estas dos cosas se ven en esos dos textos, más aparente el primero, pero más complejo el segundo. La pasión es más honda en Antonio, la necesidad de la amada es mayor, el poeta parece que se rompe si no la alcanza, como si fuese tras ella, y es mayor la intimidad que se anhela. Toda esta complejidad está expresada en lo evanescente del encabalgamiento. Le pide que se detenga y el verso (ella) no se detiene y pasa a la situación siguiente, que es la del ocultamiento, en donde el beso es ya imposible, y es un estar que es en la 'amarga flor de tus labios': una síntesis trimembre que parece decantada hacia lo positivo, pero sólo un momento, porque el verso siguiente acrecienta la amargura. Es como si el poeta quisiera regresar a su origen desentrañal en esta

ansia; en Federico se trata simplemente de un enamoramiento, de una fascinación, que tiene el contrapunto de la muerte y es lo que la engrandece. A pesar de que Machado se vale modalmente de dos figuras retóricas, la anáfora y la cadena, es mucho más retórico Lorca. Es revelador cómo hacen los dos poetas la secuencia progresiva, el uno verticalmente hacia abajo, aditivamente y el otro horizontal y sintéticamente. En el caso de Lorca hay un agonista al que el poeta se pone a ornamentar con cualidades, es decir que el *bene* retórico es sólo una añadidura al *recte* gramatical, que es la norma. El ornato es algo que se añade -un lazo en el pelo- a algo o alguien para hacerlo vistoso; por lo tanto fundamentalmente es *adiectio*: “En general, cualquier ornato es susceptible de atribuirse a la *adiectio*” (263 2). La *adiectio* es el fundamento de la retórica como la síntesis lo es de la poética; las dos son prestantantes, aunque lo logran por caminos diferentes: la una por el ornato y la otra por un proceso. El ornato es un plus, que se realiza distribuyendo y espaciando. Pero es admisible como relación, de modo diferente al gramatical. Por ejemplo, en la anáfora, no es que se introduzca algo que no estaba, puesto que lo único que hubo siempre es el texto anafórico; lo que sucede es que se establece una relación, que no vale para la gramática, que vale para el ornato. Y tampoco el ornato hay que verlo sólo como adorno, puesto que a veces quita o cambia; hay que entenderlo como elocución brillante, prestante, pues la estancia se logra siempre por una relación diferente, y esto es lo que hace la *adiectio* como forma poética. Si la *adiectio* es meter no estamos de acuerdo; si es relacionar de modo diferente al gramatical, sí, pero la *adiectio* no es añadir, pues no se ve que se haga tal cosa en ningún momento. El texto se crea desde el principio con unas relaciones sustantivas de modo diferente a como lo hace la gramática, eso es todo. En una secuencia poética podemos hacer un análisis gramatical o poético-retórico; en el texto están las dos formas conviviendo, la primera como materia de la segunda, pues la retórica trabaja con formas igual que la poética, cosa que no es capaz de hacer ni la estilística ni ninguna teoría lingüística moderna. Ésta es la nuestra: la relación primera base de todas las demás es la síntesis, que cuando se reitera se hace *adición* y cuando se hace más compleja se convierte en mudanza. La *adiectio* es relación como la síntesis; en cambio las categorías gramaticales: nombre, artículo, verbo son sustanciales. La retórica supera la gramática y establece una relación entre los elementos gramaticales igual que la poética. Por lo tanto, fundamentalmente caminan en la misma dirección: la forma como relación: la *geminatio* es una repetición, en la gramática no hay ninguna categoría repetitiva; la *gradatio* es una sucesión, tampoco hay en la gramática ninguna. Por lo tanto se trata de poética, con las limitaciones que iremos viendo. Síntesis y *adiectio* tienen en común que son junturas las dos, la primera como lo general y la segunda como lo particular. Así, son junturas específicas la *geminatio*, la anáfora etc. Pero al mirarla con más detenimiento nos encontramos con que la *adiectio* es una mezcla de síntesis y *adición*, y esto es una cosa que a mí siempre me ha desconcertado. En castellano habría que llamarla ‘reiteración’: “aparece como repetición de lo igual y como acumulación de lo diverso” (Lausber, *Elementos* 121). Por lo tanto se trata de una secuencia reiterativa en una gama posible de igual, semejante, diverso. La lingüística no sabe de tal reiteración, que no tiene misión alguna representativa y que gramaticalmente es innecesaria; por eso de esta especie de cáncer que le sobreviene a la lengua, ella no quiere saber nada, no es asunto suyo; se presta a ello de mala gana. Es como cuando el marido se pone a coleccionar vinos o libros, que resultan un engorro para el orden femenino; o cuando el hijo trae a casa a los amigos. ¿Y por qué este afán de reiteración que además, según dice Quintiliano,

es la esencia de la retórica? Desde nuestro punto de vista, la 'reiteración' (vamos a llamarle ya definitivamente así para evitar confundirnos) es una mezcla de síntesis y *adición*, que no es ni una cosa ni otra; se parece más a la adición que a la síntesis, por ejemplo el fragmento de Machado es claramente aditivo, pero en el de Lorca, no; 'detén' dos veces y 'amarga' otras dos, que se contaminan y la detención se hace amargura y la amargura detención: un sucederse en el tiempo, típico de la adición machadiana. En Lorca se trata de una gradación, una escala de cuatro notas; lo de Machado es una marcha fúnebre y lo de Lorca un gorjeo de pájaro; el uno baja cada vez más hondo y el otro sube cada vez más alto. Tienen que pertenecer ambos fragmentos a categorías diferentes, y en la poética así sucede, pero no en la retórica, que los engloba a ambos en la de 'adiectio'. En Machado se trata de *re 4ª so anáforo y encadenado*; en Lorca se trata de cuatro notas del pentagrama por lo tanto hay aquí un *so*, y además un *contra* ('Memento'), como si alguien lanzase tres gritos y luego, silencio. *So contra*, no hay *re*, que es la esencia de la adición. Se trata de un *so* contrastado. Es el centro del fragmento, que en su conjunto es un contraste entre el 'delirio' del comienzo y la 'nada' del final, y el gozne está allí, entre el grito y el silencio: por lo tanto aquí estamos hablando de una síntesis modalizada de adición y allí de una adición dominando la síntesis. Queríamos acercarnos un poco más a la 'reiteración' retórica, y sólo nos hemos aproximado algo: vemos que es una síntesis aditiva, opuesta a la adición que para ellos es lo mismo. '*Figurae per adictionem*': aparece tanto con respecto de lo igual como acumulación de lo diverso': o sea que ellos hacen la reiteración entre igualdad y diversidad. Es como una adición analéctica y paraléctica muy modosa; se les escapa lo fundamental, que es la dialexia, que es la columna vertebral tanto del poema o arte, como de la praxis y del espíritu. Y además esta adición tiene poca fuerza, se queda generalmente en dos o tres reiteraciones. En cambio, lo que ellos cultivan y nosotros menos es la diversidad. Reiteran más espacial que móvilmente: la reiteración al comienzo; la reiteración al final. La idea de síntesis no existe en la retórica, es un concepto filosófico reelaborado en *Vida*: dialexia vital dual en contra de la dialéctica tria que es la hegeliana y marxista. La dialéctica parte de la integración y hace el movimiento. Para que un poema tenga vida tiene que tener movimiento y para que tenga movimiento tiene que desarrollar una síntesis: dialéctica, analéctica o paraléctica. Esta noción de síntesis puede estetizarse con modos retóricos: anáfora, etc., pues en ellos se trata de una composición más visual que auditiva, y volvemos a nuestros dos poetas juveniles; la retórica es cosa más de leer textos que de escuchar poemas. Yo creo que de momento es todo lo que podemos decir de esta 'reiteración poética', que concretaremos formalmente en la parte principal de esta obra.

"La *detractio* es un fenómeno de *brevitas*... produce el efecto de una sorpresa" (147 2). Es prestante precisamente por su escasez, por su poca figura. Es un sentir áspero, seco, fuerte, potenciado por el sentido. Respecto de la gramática tenemos que hablar del concepto de 'desvío', de carácter normativo; me desvío del *recte* para alcanzar el *bene*. Pero el *recte* no compone y a mí lo que me interesa es componer mi sentimiento. La forma se halla urgida por dos instancias: la gramática y el fondo. Ella lo debe todo éste y nada prácticamente a aquélla, que no es más que medio para que el fondo quede expresado en la forma. Y si, como dice Herrera, en el caso de la elipsis "sirve maravillosamente a los afectos" (528), a nadie tiene que pedir permiso, tiene toda su justificación. Y en cuanto a que lo que falta hay que sustituirlo mentalmente para que el sentido

no sufra, es al revés, precisamente el sentido ese es lo que pide, sólo así el sentido se cumple –el poético, claro, pues el otro más bien está ahí para que nos sirvamos de él. Por lo tanto no consideramos detracción ni la elipsis ni el zeugma, porque así nacen y porque así es como esas formas expresan su fondo, al que lo deben todo. Con la arcilla no se pueden hacer las mismas cosas que con el mármol, en el cual el escultor puede hacer filigranas calando orificios y dejándolo casi todo en el aire; por otra parte, en la música el silencio y en la escultura el vacío tienen tanto derecho como el volumen sonoro o plástico. El poeta juega también con conceptos y silencios, es su materia, déjenlo tranquilo, que exprese bien su sentimiento, atiendan sólo a eso, déjense de desvíos y licencias. Precisamente ese atrevimiento es el único medio que tiene para que el fondo se exprese. Yo digo que no se trata de detracción, que nunca estuvo esa secuencia de otro modo, que nació así, que precisamente ese modo anómalo de expresión es la relación que la forma quiere expresar: como la inestancia lo evanescente, el apunte; como la antestancia la sustitución, como la trasestancia la transformación, como la entrestancia la relación que casi no lo es; al mismo tiempo que le ha dictado su sentido. Pero entonces, ¿de qué forma se trata, a qué categoría poética pertenece? Depende, en principio a la inestancia. La gracia de esas formas, que las convierte en esbozo, es la espontaneidad, es ese desajuste respecto a la representación que alude, que es lo que la hace relación y por lo tanto su razón de ser intuitiva: alusión es la inestancia; sustitución es la antestancia. La inestancia hace su trabajo faltando como quien dice, es una forma faltona, el faltar es su gracia, como un apunte o una inspiración que nace así con esa frescura. Lo completo de su horizonte, es de lo que ella se burla. Por lo tanto la *detractio* no contradice nuestra intuición relacionante.

Si en la *adiectio* hemos tenido que investigar para decidir que era reiteración y la *detractio*, esbozo, las otras dos categorías modificativas tienen para nosotros menos problemas, pues la *transmutatio* se refiere el orden poético, diferente del gramatical: “las *figurae per ordinem* abarcan en primer lugar, en sentido estricto las *figurae per transmutationem*” (161 2); y la *inmutatio* es la parte antestante de nuestra mudanza. En cuanto a la primera vamos a echarle un vistazo al hipérbaton y al isocolon. Aquél suelen definirlo los gramáticos desde su disciplina como ‘ruptura’, como si la poética no tuviese sus propios intereses; la ruptura es el medio (materia) y el fin es el fondo. Por lo tanto habría que clasificar este ‘desorden’ según sus motivos, y según ellos puede ser contrastante, cuando lo que busca es enfrentar dos términos poniéndolos juntos o en situación recíproca; será inestante, será entrestante, etc.; el hipérbaton, como las demás figuras, sólo se justifica por la expresión, tanto en el nivel del sentido como del sentiente. Por ejemplo:

“Mas, sobre todo, cuando
los dientes de la muerte agudos fiera” (Luís de León, en May 157),

Se trata de un *socontra*, en el que también juega el sentiente con esas ‘i’ y sobre todo las dos ‘u’ que qu agarran como los mismos dientes; puede ser formalista, por lucimiento y filigrana, como sucede en Góngora, que se pasa casi todo el tiempo describiendo en clave.

El isocolon se considera también *transmutatio*, pero nada tiene que ver con el hipérbaton; “designa la misma longitud e igual composición sintáctica de los *cola* de un período” (El 168), que son generalmente dos, a veces tres:

- a) "Yahvé es mi luz y mi salvación:
 ¿a quién temer?
 el baluarte de mi vida:
 ¿ante quién temblar?" (Sal 27 1)
- b) "Antes por tu causa somos degollados cada día
 y somos considerados ovejas para el matadero" (Sal 44 23)

En a) tenemos dos *pareos* o 'isocolons', cada uno es una síntesis conestante; el isocolon no alcanza la adición, pero juntados los dos, como en este caso, pues de 'temer' a 'temblar' hay un aumento, por lo que nos hallaríamos en una secuencia *re 2º so con isocola*. En b) los dos hemistiquios del mismo pareo hacen el aumento, por lo tanto, *re 2º so contra isocolo*. En ambos casos la forma es poéti-ca y el modo retórico.

En cuanto a la *inmutatio*, cuyo nombre significa igual que nuestra 'mudanza', la retórica la separa de las figuras anteriores, llamándole 'tropo' que significa 'giro', considerándola diferente de las restantes, que son 'in verbis coiunctis' y ella 'in verbis singulis'. Pero la metáfora, que es la reina de esta categoría, no se hace con sólo una palabra, ya que se trata, aunque no patente, de una relación, más abarcante que las otras figuras, que tienen más presencia aparente. Para la retórica se trata de "la sustitución (*inmutatio*) de un *verbum proprium et univocum* ordenado a un contenido expresivo, por un cuerpo léxico que no es sinónimo de antemano" (El 96). "En la frase 'Aquiles es un león'... el cuerpo léxico 'león' está desviado de su contenido léxico originario y ha sido empleado con un contenido léxico nuevo ('guerrero salvaje') (95). Yo siempre recuerdo que mis alumnos de 8 años no comprendían los refranes, por ejemplo: 'Vale más pájaro en mano que ciento volando'. Ellos se imaginaban uno en la mano y también muchos volando, pero al 'vale más', que nada tiene que ver con ningún pajarero, no le veían el sentido. Si se tratase sólo de un salto semántico guiado por la semejanza, la cosa no les resultaría demasiado complicada, pero se trata de un trueque de sentido.

La retórica como teoría desconoce el concepto de 'forma poética', ella sólo adorna el discurso, lo hace atractivo, encandila con él a los paletos, por eso da siempre la sensación de fraude, que tiene miras interesadas, que es de fuera adentro; la poética, en cambio, no pretende engañar, es el mismo brotar de lo hondo de la poesía. La retórica (como teoría, pues los grandes poetas siempre la usaron poéticamente) es adjetiva; la poética, sustantiva. La retórica intenta persuadir, va dirigida a la mente del otro; a la poética le importa poco el destinatario. Como el vendedor de claveles de mi calle, que hace de una realidad habitual y más bien sórdida, otra esplendente: palabras escogiditas para la galería, rimbombantes, sonoras que esconden por dentro un vacío de fondo. No estamos en contra del ornato, sí de ese vacío, mentiroso. ¡Ay si la belleza de la retórica fuera transformación como en los sueños! El adorno en sí no es arte, es tan sólo estética de *esteticienne*, como la decoración y la peluquería y la moda; supone siempre al individuo más el adorno, es de quita y pon. Y la teoría consiste en una inacabable nomenclatura, al modo botánico pero sin ninguna solidez debajo de esos adornos de nombres complicados y muertos, inmovilismo ornamental; en cambio la verdad es siempre movimiento y vida. Tiene que ver con el estatismo y el deísmo reinantes. "Perífrasis, que es rodeo de muchas voces diciendo 'hombre de maravillosa fortaleza' antes que 'hombre fuerte'" (Herrera 345). Si se queda en

esto: ornato; hay que ver forma. “De aquella vista pura y ecelente” (soneto VIII de Garcilaso) dice Herrera cómo trabaja en el poema, tiene que componer y dejar de serlo y se convertirá en: “Epíteto de la ampliación” (335); pero él mismo diferencia si es “por necesidad o por ornato” (337); en la poética no hay ornato, todo es necesidad. Góngora anima al lector: “Si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir los misterios que encubre” (172), como en el soñar, pero allí debajo estaba ‘el dolorido sentir’ y aquí mera representación. La corteza es el ornato, pero aquí no hay más que ornato, porque lo que hay debajo no es fondo sino contenidos de una vulgar descripción. Para los clásicos la belleza eran palabras sonoras y no vulgares entremezcladas; para nosotros y para todos los auténticos poetas de todos los tiempos, lo supieran ellos mismos o no, la belleza fue siempre la forma y el fondo, las relaciones establecidas entre las significaciones y el sentimiento. en general la retórica puede ser ornamental o vital si se emplea como fin o como medio. La retórica veía dos niveles: el real y el figurado, la verdad adornada, por eso se dice de ella que es ornamental; en la poética no hay más que un nivel, en el que se dan contrasentidos, trasentidos, etc. guiados por el sentimiento. La forma es forma de un movimiento proceso, que es el poema, que ya desde el punto de vista formal es un movimiento de una determinada forma, que expresa un sentimiento; en cambio para la retórica la forma es adjetiva de una sustantividad representativa, adorno, acicalamiento de una representación. Otra consecuencia de la falta de adición es el sustancialismo. La retórica ignora que el poema es un proceso, es un cacho de vida, la integración unal del poeta con su obra, no la dual con el lector, que siempre es secundaria; para ella en cambio la forma es para engatusar; otra consecuencia de la falta de adición es el exceso de razonamiento y representación. La retórica aliena como una serpiente a un pajarillo: de aquí el brillo de sus imágenes, pero lo hace saliéndose de la gramática, relacionando de otro modo, creando formas diferentes de las gramaticales, aunque su objetivo sea el receptor y no la expresión propia. Nosotros también relacionamos de otro modo, y lo hacemos igualmente para dar prestancia a nuestros versos pero sobre todo para conseguir el movimiento del poema –adición- y su profundidad –mudanza. La teoría retórica se contenta con una prosa encantadora; la poética busca sobre todo el proceso, que es lo sustantivo en ella, que ha de tener forzosamente unas formas para comunicar desde la intuición; cuanto más fondo más. En cierto modo se complementan onírica y retórica, la primera casi toda mudanza y la segunda casi toda síntesis; pero la retórica carece de fondo y las dos de adición. Meter y manipular, en esto consiste la retórica; relación de otro modo, de esto trata la poética, para darle prestancia y movimiento al poema; lo primero también lo logra la retórica, pero lo segundo no. Sin embargo, ¡cuántos poemas profundos no están hechos con esta única teoría! Pero no puede decirse que todo poeta que no sea romántico ni estilista ni vital etc. sea retórico. Cuando hablamos de ‘retórica’ nos referimos a la escuela, a su teoría. Muchos poetas, Horacio por ejemplo, que se vale sobre todo de la estancia relacional, o Quevedo, atormentado por el desarraigo erótico y la caducidad, echan mano de la retórica para resolver sus problemas pero fundamentalmente son otra cosa en cambio Góngora no es más que eso. Se puede ser gran poeta sin pertenecer a ninguna escuela. A los retóricos se les nota cierto aire convencional. Suelen ser portas con mucha *amplificatio* hueca, que pone tacones o zancos para parecer, no importa lo que se sea, que ése es su objetivo y fue criticado ya por Platón en el *Gorgias*, que dice que la retórica es parecer, no ser; en cambio la poética nace tal cual es. Nosotros también nos apartamos del modo de hablar cotidiano porque queremos expresar lo más

íntimo, lo más hondo, que el lenguaje habitual es incapaz de hacer, pero nuestro lenguaje es el de todos: a nosotros nos puede entender todo el mundo, porque no nos servimos de palabras refinadas o elegantes, etc. nos valemos de la relación entre ellas para alcanzar tanto la prestancia como el movimiento. A la retórica le importan sobre todo cuestiones espaciales: si está al comienzo, si al final. A nosotros esa geometría sólo nos importa si con ella acrecentamos la expresión y el movimiento, es como si ellos se quedaran parados en el poema, pues no tienen adición que lo acreciente; es como si nos fueran presentando diapositivas y no el fluir de la película. La intuición onírica tiene una 'idea' que es lo que se expresa en la forma; en cambio la idea que domina en la retórica es apasionarse para *movere* al espectador, al contrario también del arte en general, aunque esto se consiga como consecuencia: es la expresión y desunión del poeta. Ornato y expresión son opuestos, por eso es el Romanticismo el que se rebeló contra ella, aristocrática, buscando inspiración en lo popular. El problema de la retórica es que tiene mucha forma y muy poco fondo; tanta inflación de forma como tiene exigiría un fondo extraordinario, por eso cuando lo alcanza se puede hablar hasta de sublimidad; podríamos, en fin, considerar que el problema de la retórica es tanto o más de carencia fondal que de abuso formal. Cuando sus formas están llenas, es decir, cuando no son hueca retórica, pueden alcanzar una gran belleza: "Alejandro no ha muerto, atenienses. Pues si así fuera todo el mundo olería su cadáver" (en Demócrito 112). Tenemos aquí una hipérbole o trasestancia plena de sentido poético por la grandeza del fondo. Ése es el trabajo a realizar, del que ya se tenía conciencia en la antigüedad, por ejemplo, respecto a hipérbaton, que siempre nos ha parecido inútil y abstruso, puede ser expresión y no mero adorno: "Es, a la vez, por así decirlo, la característica más segura de una pasión vehemente. Pues, en realidad, los hombres poseídos por la cólera o por el miedo o por la indignación o por los celos o por cualquiera otra emoción... cambian completamente y de mil maneras sus palabras y pensamientos y el orden y la secuencia natural de la frase" (Longino 22 1a).

"Del vientre a la prisión vine en *naciendo*,
de la prisión iré al sepulcro *amando*" (Quevedo 513)

Así el poeta acrecienta el contraste, valiéndose también del sentiente. Definición: ante contra hipérbato concadente. También el asíndeton: "Las frases, separadas unas de otras, y no por ello menos rápidas, producen simultáneamente la impresión de una inquietud que al tiempo que dificulta la marcha, la fomenta" (19 1B):

"Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso" (Garcilaso XII)

La retórica esta al servicio de la poesía : "Loco. Verso de grande y generoso espíritu y sonido y figurado por disolución, o asíndeto y por el crecimiento de la oración" (Herrera 344). Poéticamente se trataría de de: con/sinsentido asíndeto.

¿Cuál es la diferencia entre la repetición al comienzo y al final, en cuanto a la expresión?

"Levántate, *levántae*, revístete de tu fortaleza, ¡oh Sión!
viste tus bellas vestiduras" (Is 52 1).

"La proeocupación por el sustento *le ahuyenta el sueño*, la enfermedad grave *le aleja el sueño*" (Eclo 3 2)

Son, como se ve, sentimientos opuestos los que expresan la geminación y la anáfora y la epífora, las primeras levantan y la segunda hunde.

La grandeza de la retórica es su variedad de formas, pero le falta sistema; nosotros lo tenemos pero somos pobres en número de formas; juntándonos nos completaríamos mutuamente, haciendo las figuras y tropos, modos de nuestras categorías formales. Así como los tropos cada uno de ellos tiene varias clases, por ejemplo, el trasentido puede ser visión, proppopeya, etc, también el contrasentido o el sosentido tiene que tener diferentes especies; no puede quedar sólo en ´soestancia para todas las clases, pues se puede afinar más valiéndonos de las clasificaciones de la retórica. Así (teniendo en cuenta también el sentiente): *contrasentido isocolo concadente*:

“A él le dio Zeus una vida laboriosa y llena de peligros; a ella le concedió una belleza admirable y causa de contiendas” (Dem 38)

Y entonces tendríamos que la misma figura podría tener diferente forma según su sentido y una forma, diferentes figuras. Por ejemplo, el paréntesis puede ser *con parenética*:

“Dichoso albano: Leucotea bella
contigo arde en amor y está contigo” (en Mayoral 115);
o *so parenética*:
“Crece ¡oh muy felice planta! Crece
y ocupen tus pimpollos todo el orbe” (ib).

Una figura no es sin más forma; la poética no pretende el preciosismo sino un lenguaje afincado en la vida; la retórica es por su naturaleza extremada y la poética contenida; se parecen a Carmen y yo. Es la ligazón la que obliga a que no haya desproporción entre la forma y el fondo, a que la forma no se vea. “Las mejores hipérbolos son sin duda aquellas que... pasan desapercibidas como tales hipérbolos. Esto sucede cuando bajo el efecto de una emoción violenta son usadas en relación con la grandeza de la situación descrita” (Longino 205a). Esto diferencia una secuencia poética de una retórica, cuando no se ve la forma y sólo el fondo. Para que una figura retórica sea poética tiene que estar cargada de emoción, por eso no podemos considerar poético a Góngora y sí a Quevedo.

Al mismo tiempo que esta obra, que por cierto está avanzando mucho más lentamente de lo que yo esperaba, voy componiendo en aforismos *Yo creo en la vida*, las tengo las dos en la pantalla alternativamente, y contagiado por lo que aquí aprendo, me ha venido lo siguiente:

“A quien le rezo cuando te rezo a ti, diosa, si no existes fuera de mí y de nosotros?

¿Tal vez a mi raíz vegetativa? Mi amiga Lucía, que hacía el pino a los ochenta años y que ahora está ya loca en una residencia, le echaba piropos a su hígado, y decía que conseguía con él algo de comunicación; pero mi rezo no va fundamentalmente a esta parte elemental.

Las ramas de los árboles son brazos levantados al sol y la lluvia, que yo poeto en verano identificándome, pero mi rezo, cuando te llamo, vida, no va tampoco a ese cielo.

¿A quién rezo, cuando mi desesperación te llama, madre, y tu vienes a estar conmigo, y hallo a tu lado la paz?”

Ahora si analizo lo escrito, veo que hay en él también poética y retórica combinadas, lo primero como forma y lo segundo como modo, igual que en los poetas anteriores. Fundamentalmente es adición; 'rezo cuando te rezo', poliptoto; a continuación viene un excurso; luego se reitera un 'rezo' epíforo y al final otro anáforo. Todo eso nos hace ver que la retórica no está muerta y que lo que se necesita es vivificarla, que es lo que nosotros intentamos.

La retórica es una preceptiva sin teoría consistente, un cajón de sastre donde están mezclados recursos poéticos de toda laya. Estudiarla es meterse en la selva más enmarañada, no hay guía posible, es un maremágnum y, además, como hemos visto, es gramaticalista, representativa, estática, sustancialista, imitativa, externa, ornamental... Le falta además de sistema, fondo, vida. Sin embargo es el trabajo poético más considerable que se ha llevado a cabo a lo largo de los siglos. La poética pretende ser su heredera universal, con todo derecho, pues es la única que ha conseguido poner en orden la teoría poética. Como Perseo con Andrómeda, le asiste el derecho de conquista. Pero antes tiene que dilucidar lo que sirve y lo que no. Hay en ella registradas una gran cantidad de modos formales que no se pueden perder. La poética parte de una concepción de la vida y del arte muy diferentes, pero las formas que ella conserva son reales y, sistematizadas, tienen que pasar a nuestra teoría. La poética está basada en diez categorías formales y en la concepción del poema como proceso, y una de las pruebas de su consistencia será su capacidad de incluir todas las formas retóricas en su sistema. Quedarán así convertidas en maneras o especies de aquéllas diez. Entonces las figuras retóricas cambiarán sus nombres, tan raros como de animales prehistóricos -nombres grandes para cosas pequeñas- por otros más sencillos y racionales.

§ 9. La poética de Gracián.

Gracián publicó su poética, primero en un pequeño libro de 150 folios, en 1.642, con el título *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Seis años después lo reedita ampliándolo a 400 páginas de tamaño mayor, con el título: *Agudeza y arte de ingenio*, en él basaré este estudio; pero a veces citaré el otro; cuando haya posibilidad de error los llamaré 'A' y 'B', respectivamente. Es un tratado de madurez, ingente; aunque desconocida, es su obra más universal. En ella aparece una teoría poética diferente, que va por otro camino; por eso es un libro incomprendido. Hace 350 que se escribió; pues bien, nadie lo ha entendido jamás. Ha cabreado constantemente a los comentadores a lo largo de la historia, a pesar de que se entreveía su importancia; pero no se podía estudiar, porque faltaba método. Por fortuna el nuestro es idéntico, y podemos tranquilamente entrar en esta obra como en nuestra propia casa.

Es el primer intento serio de hacer sistemática la poética desde ella misma. Nadie, ni Aristóteles ni los demás que le siguieron lo habían siquiera soñado. Sabe perfectamente que está componiendo una *poética*: "No se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. Ármase con reglas un silogismo; fórjese, pues, con ellas un *concepto*. Mendiga dirección todo artificio, cuanto más el que consiste en sutileza del ingenio" (discurso I). Tres condiciones pretende cumplir:

- a) Ser una una teoría sistemática: "Esta es la esencia de la agudeza en común. Iranse distinguiendo sus géneros y especies, por sus propias diferencias" (A, d.I)
- b) Superar la Retórica: "Son los tropos y figuras retóricas, materia y como fundamento para que sobre ellas levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio (d.XX).
- c) Considerar la forma como relación: "Dos cosas ennoblecen un compuesto conceptuoso, lo selecto de sus partes y lo primoroso de su unión" (d. LI)

Gracián no ha ocupado todavía el lugar que en justicia debe ocupar en la historia de la teoría poética. Él conocía la dificultad: "*Hombre en su siglo*. Los sujetos eminentemente raros dependen de los tiempos. No todos tuvieron el que merecieron, y muchos, aunque lo tuvieron, no acertaron a lograrle. Fueron dignos algunos de mejor siglo, que no todo lo bueno triunfa siempre; tienen las cosas su vez, hasta las eminencias son al uso; pero lleva una ventaja lo sabio, que es eterno, y si éste no es su siglo, muchos otros lo serán" (Máxima XX).

Yo no tengo ninguna duda de que la poética andará en el futuro por el camino de este hombre, que tal vez no conocía del todo lo que se hacía, aunque sí se sabía innovador. Quizá le haya pasado como a Cervantes, que escribió el Quijote para burlarse de los libros de caballerías, pero luego la obra creció y su primera intención se quedó chica. Gracián hablaba de 'agudeza', pero en realidad estaba poniendo los cimientos de la poética y de la estética. Sus contemporáneos no entendieron esto. "Durante un siglo, Gracián tuvo lectores", dice A. Coster (*Baltasar Gracián*, 271) -que pensaban que Gracián decía chuscadas-. "Después cayó en el olvido". Comienza el siglo XVIII, en el que se pasa del contraformalismo barroco a un representismo neoclásico. La dictadura de Aristóteles, que se había iniciado en el Renacimiento, aumenta hasta hacerse insoportable y esterilizadora. Es el

momento de la poética de Boileau y de la de Luzán, que se engolan hablando naderías. Luzán hubiese podido aprender de su paisano Gracián, pero vuelve la espalda a la tradición española y busca sus modelos en Francia y en Italia.

Si, dejando a los demás afrancesados (Nasarre, Montiano, Velázquez), miramos a Feijóo y a los jesuitas dieciochescos, tan cultos, “algunos verdaderas lumbreras de su siglo, como Andrés, como Eximeno, como Hervás y Panduro, como Masdeu, como Arteaga” (Menéndez Pelayo, *Hist.de las id.estét.en Esp.*, t. I, 1314), nos preguntaremos ¿cómo no volvieron ni un momento la mirada hacia su cofrade del siglo anterior? Gracián no estaba bien visto en la Compañía; él mismo quiso marcharse y no se lo permitieron. Pero no será ese el motivo. Ellos, como los anteriores, eran siervos de la Autoridad de Aristóteles. Es la vieja técnica de encandilarse con lo foráneo en lugar de fijarse en lo propio; en Gracián hubieran encontrado la fuente de una nueva poética.

Lo mismo sucedió en el siglo XIX. Pongamos sólo un ejemplo: “Aquella era la época de los cultos y los conceptistas y un autor de grande ingenio, pero que se lanzó a pecho descubierto en tan extraviada senda, no sólo dio pábulo a la corrupción con su ejemplo, sino que hasta pretendió reducirla a reglas, dando una especie de poética de aquel gusto depravado. Éste fue Baltasar Gracián... tal fue el objeto de su *Agudeza y arte de ingenio*, en que se clasificó en géneros, especies y diferencias el estilo remontado, altisonante y enigmático que acreditó a Góngora, que adoptaron todos sus imitadores, y que llegó a dominar en una época en que se graduaba el mérito de las obras por la dificultad de comprenderlas” (Gil de Zarate, *Manual de Literatura*, 1.854). Mayor incompreensión es imposible. Podríamos poner ejemplos similares de Pedro de Alcántara, Quintana, etc.

Trataremos en primer lugar, pues fue el primero, el estudio que Menéndez Pelayo hace de esta obra de Gracián en su citado libro. Lo inserta como final del capítulo X, titulado *Las poéticas. Siglos XVI y XVII*. Todo el capítulo limitado, casero, menudo, pequeño, a vueltas constantemente con la imitación, con las unidades del teatro, los ataques al culteranismo por los autores de la época. No hay ninguna poética en esos siglos más que la de Gracián, pero trata con más amor a otros. Dice del Pinciano, que no pasa de ser un comentador de la *Poética* aristotélica: “El único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo. Dedicó a su *Philosophia antiqua poética* (interesante título, mas que el contenido, al contrario que en Gracián) 17 páginas. Al *Discurso poético* de Jáuregui contra el culteranismo (estilística), 8 páginas. Premio al conformismo; no innoves jamás. Gracián no cabe aquí, es demasiado grande. Al final del capítulo, esto:

“Agotada miserable y estérilmente la fuerza del ingenio en descifran pueriles enigmas; reducido el arte a una especie de logogrifo, en que el mayor lauro se “daba a la alusión más remota, al tropo o figura más desaforada, a la locución más crespada y altisonante, era natural que esta vana gimnasia de palabras, desarrollando monstruosa y pletóricamente ciertas facultades de expresión, dejara enmohecerse el juicio y la racionalidad... La única poética que podía convenir a hombres que de tal manera habían perdido el tino mental y el sentido de lo bello, era la *Agudeza y arte de ingenio*... “.

Crítica que, como vemos, no difiere en nada de la de Gil de Zarate. Pero hay ambivalencia en la consideración de Gracián -no podía ser de otro modo. Sigue:

“...del ingeniosísimo Baltasar Gracián, talento de estilista de primer orden, maleado por la decadencia literaria, pero, así y todo, el segundo de aquel siglo en originalidad de invenciones fantástico- alegóricas, en estro satírico, en alcance moral, en bizarría de expresiones nuevas y pintorescas, en humorismo profundo y de ley, en vida y movimiento y efervescencia continua; de imaginación tan varia, tan amena, tan prolífica, sobre todo en el Criticón, que verdaderamente maravilla y deslumbra, atando de pies y manos el juicio, sorprendido por las raras ocurrencias y excentricidades del autor, que pudo no tener gusto, pero que derrochó un caudal de ingenio como para ciento. El que quiera hacerse dueño de las inagotables riquezas de nuestra lengua tiene todavía mucho que aprender en el Criticón, aun después de haber leído a Quevedo”.

Esta consideración dual de Gracián hizo época. Antes había sólo un Gracián malo; desde entonces habrá uno bueno y otro malo. Para entender tal dualidad se dice que la época misma lo maleó. No se entiende bien esto de “que pudo no tener gusto, pero que derrochó un caudal de ingenio como para ciento”; ¿un tan grande ingenio de tan poco gusto? “¿y por que ‘ingeniosísimo? Gracián le contestaría: “ingenio sublime nunca crió gusto ratero”. Parece un halago, pero es desprecio; Gracián es profundo y sutil, pero no ingeniosísimo.

Pasa después a hablar del libro objeto de este estudio: “Es una retórica conceptista, un tratado de preceptiva literaria, cuyo error consiste en haber reducido todas las cualidades del estilo a una sola; todas las facultades que concurren a la producción de la obra artística a una sola también. Es el código del *intelectualismo* poético. El autor se propone dar artificio a la agudeza, y la agudeza es para él la única fuente del placer estético, la noción genérica que abraza dentro de sí todas las perfecciones y bellezas del estilo”

En este texto hay varios errores y algunas confusiones que intentaré aclarar. Comienza definiendo la obra de Gracián como “retórica conceptista”. Que no se trata de retórica nos lo dice el autor en el comienzo del libro:

“He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el Arte de prudencia; éste dedico al ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen (A: ‘se hallan’) algunas de sus sutilezas en la retórica, aun no llegan a vislumbres: hijos huérfanos, que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la elocuencia. Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento”.

Hay aquí una separación nítida entre praxis y arte y, en este, una concepción formalista, propia de la retórica, a la que se tilda además de ornamental, y una concepción más profunda de la poesía, que es la de su poética.

Se rechaza de nuevo la retórica por formalista en los dd.X , XX, L... repitiendo siempre que la agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero “*dales la forma y realce del concepto*”. Sea la primera la artificiosa distribución, que ilustra grandemente el estilo. Consiste su artificio en repartir a dos términos su empleo, su perfección, su circunstancia con agradable alternación”. La retórica es materia de la poética, en cuanto lo que en aquella es caos, esta lo hace sistema. Y la base del sistema poético es “repartir a dos

términos", más: "no sólo entre dos extremos, sino entre tres y cuatro se puede formar la agradable repartición", y: "entre muchos". Este repartir lo que estaba sustancial y aristotélicamente pétreo es la base de la *poética filosófica*, y a Gracián cabe la gloria de iniciarla.

Menéndez Pelayo dice que es retórica *conceptista*, dando a este término el significado cognoscitivo que ahora tiene, por ello dice más abajo, subrayándolo: "Es el código del *intelectualismo* estético; y a continuación: "un tratado de preceptiva literaria". Se equivoca, no es una preceptiva; es una poética. Y por serlo, su virtud, que no error, "consiste en haber reducido todas las cualidades del estilo (mejor: de la forma) a una sola; todas las facultades que concurren a la producción de la obra artística a una sola también". Es la grandeza de este tratado, lo que lo separa de todo lo que se ha escrito anteriormente sobre poesía y arte en general. De ello nos habla también el propio Gracián: "Privilegio es de ciencia reducir a principios generales su enseñanza; son las máximas doctrinales, lo que el nombre dice, cabezas y como fuentes del discurrir, los fundamentos del enseñar; comience, pues, por un principio real la arte reina", dice bizarramente. Este principio es la *relación*.

Sigue:

"Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera, ya en conceptuoso, ya en ingeniosa crisis, digo alabando o vituperando; uno como centro de quien se reparte al discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean... Valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza" (comienzo del d.IV).

La relación es el único principio de esta poética, que ella diferencia en clases, que son las diferentes formas poéticas.

A continuación Menéndez nombra los dos términos que más incompreensión han producido en la obra poética de Gracián: 'agudeza' y 'concepto'; hablaremos de ellos y también de un tercero, el 'ingenio'. Los tres aparecen en el título completo de la obra: "A) *Agudeza* y arte de C) *ingenio*. En que se explican todos los modos y diferencias de B) *conceptos*".

A) 'Agudeza', esta palabra nos ha molestado a todos cuando hemos empezado a leer la obra, nos recuerda algo chusco, plebeyo. Pero Gracián hace una diferenciación, que debiera calmar nuestros recelos. Veámoslo en A: d.III: "La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la *de artificio*, que es el objeto de esta arte (B recalca más: "y ésta es el asunto de nuestra arte"). Aquella atiende a dar alcance a las dificultades verdaderas, descubriendo la más recóndita: esta no cuidando de eso afecta la *hermosura sutil*; aquella es más útil, ésta deleitable: aquella es todas las Artes, y Ciencias en sus actos, y sus hábitos; esta como estrella errante, no tiene casa fija" (B: "ésta por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija"). Están bien caracterizadas una *agudeza práctica* y otra *artística*, y se dice que sólo esta segunda es el objeto de la poética. Comparando las dos versiones, vemos la primera más ardiente; la segunda, más matizada. En la primera hay vacilación: la agudeza estética *no tiene* disciplina que trate de ella; en la segunda, firmeza: la agudeza estética *no tenía* quien la tratase; ahora, sí: esta poética.

"Tiene la *agudeza* sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los

retóricos la elocuencia, en estos la belleza" (d.XXXVI). No hay, pues, que tenerle miedo a la agudeza graciana: es la facultad relacionante creadora de la belleza poética: lo que hemos estado llamando en este libro intuición. Es "esa fantástica facultad del juicio, que no es entendimiento ni sensibilidad, pero que de todo participa" de la *Crítica del juicio* kantiana, que el mismo Menéndez estudia -y rechaza- en la segunda parte de su obra (p.35). Es recreadora y creadora, como nuestra intuición : "Si el percibir la *agudeza* acredita de águila, el producirla empeñará de ángel; empleo de querubines y elevación de hombres que nos remonta a extravagante jerarquía. Es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir, y en tan remoto asunto, estímase cualquier descripción" (d.II).

B) Si la agudeza de artificio ('artificio' no era, como hoy, cualidad negativa) o artística es la acción creadora tiene que corresponderse con un resultado, lo que nosotros llamamos 'forma' y Gracián, 'concepto':

"Lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el *concepto*" (d.I).

"Consiste, pues, este *artificio conceptuoso* en una primorosa *concordancia*, en una armónica *correlación* entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento (d.III).

"Nace de la proporción la hermosura, no siempre de la improporción en el hecho, pero el notarla en el *concepto* es perfección" (d.V)

"Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar *oposición* entre los dos extremos del *concepto*" (d.VIII)

"De suerte que se puede definir el *concepto*: es un acto del entendimiento, que exprime la *correspondencia que se halla entre los objetos*. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva, como se ve o se admira en este célebre soneto que, en competencia de otros muchos a la rosa, cantó don Luis de Góngora: 'Ayer naciste, y morirás mañana...'" (d.III):

en este caso, una relación de oposición.

Este 'concepto' graciano relacionante - que es el término más importante, el objeto de la obra: "en que *se explican todos los modos y diferencias de conceptos*", reza su título- es una cosa muy diferente de lo que se entendía entonces por 'concepto', que tenía sentido cognoscitivo, como siempre tuvo. Garcilaso (en 1.543) dice: Y así, en la parte que la diestra mano gobierna, y en aquella que declara el concepto del alma, fui herido" (Soneto XXXIII).

Y Herrera (en 1.580) explica: "*Concepto*. Es aquello con que se expresa y declara el pensamiento del ánimo; en su verdadero significado, es lo que *sentencia* cerca de Tulio" (en A.Gallego Morell: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 388).

Si consideramos que el poema está integrado, por un lado por el fondo y contenidos y por el otro por la forma, el 'concepto' se ha entendido siempre perteneciente al lado de los contenidos y el fondo; jamás se ha pensado 'concepto' como forma. Jáuregui (en 1.623): "Toda obra, por pequeña que sea, se compone de tres partes: alma, cuerpo y adorno... Alma es el asunto y bien dispuesto argumento de la obra, y quien errare en esta parte no le queda esperanza alguna de merecimiento. Luego se advierten las sentencias proporcionadas y *conceptos* explicadores del asunto, que estos dan cuerpo, dan miembros y nervios al alma de la composición.

Últimamente, se nota el adorno de las palabras, que visten ese cuerpo con arte y bizarría" (*Rimas*, en o.c, 812). El concepto es aquí fondo y contenidos; la forma, mero adorno retórico.

Quevedo (en 1.31): "La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos" (Pról. a Luis de León, en o.c, t.I, 466). La "locución esclarecida" es la forma; "lo escondido y ciego de los conceptos", fondo o contenido.

También este aspecto cognoscitivo del concepto aparece en Gracián, en sus restantes obras teóricas: "Hace *concepto* el sabio de todo, aunque con distinción cava donde hay fondo y reparo, y piensa tal vez que hay más de lo que piensa; de suerte que llega la reflexión adonde no llegó la aprensión" (Máxima XXXV). Y también en la obra que comentamos: "Cualquier sentencia es concepto, porque esencialmente es acto del discurso, una verdad sublime, recóndita y prudente" (d. XXIX).

Consultando diccionarios, vemos que esto es así, pero se le añade otra acepción: "4.Sentencia, agudeza, dicho ingenioso" (DRAE); "Se toma y dice muchas veces por sentencia, agudeza y discreción...Quev. Zahurd. ¿Conceptos gastáis, aun estando -aquí?" (Dic. de Aut.). El Corominas aclara que "la acc. 'dicho ingenioso' (princ. s.XVI, Boscán, Garcilaso) debió imitarse del italiano, donde ya figura en Dante"; nosotros podemos añadir que esta acepción de 'concepto' sigue teniendo vigencia en el idioma italiano, pero ya no en el nuestro.

De esta acepción hay en el *Diccionario de Autoridades* algunas voces que interesa comentar:

Conceptista. "El que dice o escribe conceptos o cosas sentenciosas. Ordinariamente se dice por ironía o se toma a mala parte. Es voz inventada y jocosa". Está muy bien definido aquí el Conceptismo como escuela y al Gracián, tenido por tal.

Conceptuar. "Discurrir con con agudeza y primor, usando de palabras alusivas y discretas, que ocasionen atención particular a los oyentas. Es voz formada del nombre concepto en el sentido de agudeza sentenciosa... L.Grac.Agud.disc.4: Esto es propiamente *conceptuar* (Gracián dice 'conceptear') con sutileza; y este modo de concepto se llama proporcional, porque en él se atiende a la *correspondencia* que hacen los extremos cognoscibles entre sí". Vemos que aquí hay absoluta disparidad entre la definición y el ejemplo. El primero intenta definir 'conceptear' o 'conceptuar', pero Gracián habla en el ejemplo de 'conceptear con sutileza'. Para el autor de estas definiciones 'conceptuar' era lo mismo que 'conceptear con sutileza', pero no para Gracián. A pesar de ello, se habla en el ejemplo de relación estética ignorada en la definición. Se ve aquí como se preconcebía en aquella época (1.726) al pobre Gracián. Sucede lo mismo con las demás voces:

Conceptuado. "Part. del verbo conceptuar. Lo así discurrido. L.Grac.Agud.disc.5. Hacen estos conceptos una *dissonancia* muy concorde entre los correlatos, como éste, de un antiguo, en un bien conceptuado poema" (nosotros lo completamos): En esto vino un recado, que al jardín de Zaida fuese, y enlutado el corazón, se fue vestida de verde".

El subrayado, de Gracián, que quiere hacernos ver la relación de disparidad, tan moderna. La definición, naturalmente, ignora todo lo que no sea discurrir tortuoso, que es lo que quiere denunciar.

Conceptuosamente. “Aguda y discretamente, con elegancia y primor. L.Grac. Agud.-disc.4. Por esta misma consonancia pondera conceptuosamente don Francisco de la Cueva el hecho de Porcia en esta gran soneto” (Gracián pone el soneto, y después dice:) “Añade a la *correspondencia* de las ascuas materiales y el fuego de su amor, otra gran agudeza de la exageración”. Gracián habla de una forma poética compleja, en la que hay una relación de ‘consonancia’ y una hipérbole estética, ignoradas por el definidor.

Conceptuoso. Sentencioso, discreto, grave y lleno de agudezas y conceptos. Dícese del orador, razonamiento, discurso u otra cualquiera obra del entendimiento que es docta, ingeniosa y discreta. L.Grad.Agud.disc.I. Esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso”. Estaríamos de acuerdo con la definición si ‘lleno de agudezas y conceptos’ fuese entendido al modo graciano.

El desenfoque entre lo que Gracián buscaba y cómo se le entiende, como se ve, es constante. La culpa es de Gracián que intentaba buscar otra cosa. También, que las diferencias entre la relación ingeniosa y graciosa y la estética son muy sutiles.

Cuando Gracián se sirve de esta palabra como término técnico, siempre significa *relación estética*. Dice en el d.XXXIX: “Todo *concepto* que participa de ración es más relevante; porque es parto de la más noble facultad del alma”. No es en sí cognoscitivo, aunque pueda aumentarse con la idea. Se trata de una forma poética, basada en la relación:

“Éste es el cuarto orden de *conceptos* (dice de la ‘agudeza por paridad *conceptuosa*’) que se funda también en el careo del sujeto con algún término” (d.XIV).

“Por raros, por superlativos que sean los *conceptos*, si no tienen estrella, suelen malograrse, que esto de ventura es achaque trascendente. ¿Qué diré del uso? Que corren unos en un tiempo y arricónanse otros, y vuelven éstos a tener vez, porque no hay cosa nueva bajo el sol; florecieron en un tiempo las alegorías, y poco ha estaban muy válidas las semejanzas. Hoy triunfan los misterios y los reparos. Importa mucho el pensar al uso, no menos que la gala del ingenio; para mi gusto, la agradable alternación, la hermosa variedad, que si *per tropo variar natura é bella*, mucho más en el arte” (d.LX).

Nos desorienta que Gracián haga a su concepto estético fruto del entendimiento. Porque todavía no había nacido Kant para hablar de la intuición, ni de ese ‘juicio’ rechazado por Menéndez, ni Bergson. Se pensaba que no había más que sensibilidad y conocimiento, y es claro que ni la creación ni la recreación son del dominio de la sensibilidad, como pensó después la estética y gentes tan grandes como Hegel. Menos falso es decir que la forma poética es resultado de un acto del entendimiento que decir que lo es de la sensibilidad, pues no cabe duda que se trata de un acto de la inteligencia. La intuición es inteligencia; inteligencia y no conocimiento, decimos nosotros en el tomo anterior.

Si en Gracián la agudeza estética y el concepto se corresponden como nuestras intuición y forma, es decir, como la acción y el resultado, han de aparecer juntas e incluso, por una extensión del significado, se hablará a veces del concepto refiriéndose a la agudeza y viceversa: “Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza” (d. I, citado por nuestro crítico; aquí concepto está por agudeza. También

la cita última del d.III habla de “sutileza objetiva” para hablar del concepto. Los ejemplos de ambos términos juntos abundan:

“Vuélvese a dividir la *agudeza* incompleja en sus géneros y modos, y redúcese a cuatro, como raíces, fuentes del *conceptear*” (d.III)

“Mas propiamente se dividiera en *agudeza* de correspondencia y conformidad entre los extremos objetivos del *concepto*” (d.III)

“Los varones eminentes en la *agudeza* van en parte calificados en estos discursos, a prueba de sus citados *conceptos*... otros se dejan, y aun de los celebrados por divinos, porque confieso que , aunque les he hecho anatomía del alma, jamás se la pude hallar” (d. LXIII)

“Es la *agudeza* pasto del alma, ambrosía del espíritu, y hállanse algunos (poetas) tan cebados de delicadeza, tan hechos a las delicias del *concepto*, que no pasan otro que sutilezas. Son cuerpos vivos sus obras con alma *conceptuosa*; que los otros son cadáveres, que yacen en sepulcros de polvo, y comidos de polilla” (A: d.I).

C) Hablemos ahora del *ingenio*. Para ello delimitaremos, como ha hecho Gracián con ‘*agudeza*’, sus aspectos práctico y artístico. Dice el D.R.A.E.: “*Ingenio*: (del lat. *ingenium*) m. Facultad del hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad. 2.Sujeto dotado de esta facultad. *Comedia famosa de un ingenio de esta corte*. 3.Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras. 4.Industria, maña y artificio de uno para conseguir lo que desea. 5.Chispa, talento para ver y mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas”.

La acepción primera sirve para la praxis y para el arte. La 2 es más bien artística. La 3 lo es totalmente. Las 4 y 5 son prácticas. Quedémosnos, pues, con la 3: “intuición y entendimiento, facultades poéticas y creadoras”, que es lo mismo que la *agudeza* de artificio gracián. En efecto, dice en el “Al lector”: “este (trabajo) dedico al ingenio, la *agudeza* en arte. ‘*Ingenio*’ es *agudeza* artística, o, como dice el Diccionario y nosotros mismos, intuición. Aparecen entonces en la obra dos términos para la creación: *agudeza* e *ingenio*, y uno para el arte (resultado): concepto. Gracián lo atestigua constantemente:

“De aquí se saca con evidencia, que el *concepto* consiste también en artificio y el superlativo de todos. No se contenta el *ingenio* con la sola verdad, como el juicio; sino que aspira a la hermosura” (d.II).

“Las agradables proporciones *conceptuosas*, belleza del discurso, hermosura del *ingenio*” (d.IV).

Es, como los anteriores, relacionante. Pongamos las dos versiones:

“Todo gran ingenio es ambidextro: gran destreza es discurrir a dos vertientes, y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la *disparidad sutil*. Fórmase al contrario de la comparación; esta tiene por fundamento la conformidad de adjuntos y circunstancias de los extremos, aquella la diferencia” (A: d.XV).

Y:

“Todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes: y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario y levanta la *disparidad conceptuosa*. Así como en la *agudeza* de proporción,

en no hallando la correspondencia entre los dos extremos, busca la improporción y contrariedad, que esto tiene el discurrir por careo” (B: d.XVI).

Podríamos preguntarnos ahora por qué emplea Gracián en el título de la obra ‘agudeza’ e ‘ingenio’, si con uno de los dos bastaba. Este hecho nos muestra que no son matemáticamente lo mismo, ni siquiera para nosotros hoy. ‘Agudeza’ es más práctico, por eso él ha tenido que determinarlo con un término estético: ‘de artificio’; ‘ingenio’ es más literario. La edición de 1.642 dice: “Arte de ingenio. Tratado de la agudeza”, primero ‘ingenio’ y después ‘agudeza’, lo cual no es estético, pues lo más importante debe venir después. Tal vez esta razón le llevó a invertir la relación en la edición de 1.648: “Agudeza y arte de ingenio”. Pero puede también la causa ser de índole práctica (‘prudencial’, en su lenguaje) exclusivamente: la palabra ‘agudeza’, por más vulgar importa a más gente y el título impacta más con esa palabra al principio. Hay que tener en cuenta que la primera edición no tuvo éxito y puede haber intentado ampliar el público extendiéndolo a los amigos de las listezas, que eran y son muchos más que los de la poesía. Además la intercalación de tantos ejemplos hacen del libro casi antología, e incluso hoy algunos la valoran sólo por eso. Lo que parece cierto es que Gracián no quedó satisfecho de este segundo título. En la Aprobación y en la Dedicatoria de la misma edición de 1.648 se le vuelve a llamar *Arte de ingenio*; en la edición de la primera parte de *El criticón*, 1651, también; y lo mismo en una carta de 1.652 al canónigo Salinas, contestación a otra suya, donde se habla con desprecio de sus poesías y de “el testimonio que les habían levantado a las traducciones de *Arte de ingenio*”, por lo cual no puede referirse a la edición de 1.642, que carecía de ellas. No ‘Arte del ingenio’, como dice A. Navarro, autor de una tesis doctoral sobre esta obra: “Claramente vemos que Gracián no sigue un modelo clásico, sino que sobre ellos actúa de modo personal. Partiendo de la Retórica, arte del tropo, y de la Lógica, arte del juicio, entra por terreno inexplorado al pretender darnos un *arte del ingenio*” (Las dos redacciones de *Agudeza...*, Cuad. de lit., 1.948, IV, p.202) y “Gracián quiso averiguar el comportamiento *del ingenio* en la producción de la obra literaria” (p.206). No; la obra de Gracián no trata del ingenio, sino de su resultado, del *arte de ingenio*, del arte literario, del cual pretende explicar “todos los modos y diferencias de conceptos”. Con ese título probablemente hubiera sido un poco menos problemática su recepción. Es el nombre que mejor le cuadra y el que nosotros le daremos en la presente obra.

Tenemos en la siguiente cita reunidos los tres términos: “Son comúnmente los apodos unas sutilezas breves, relámpagos del ingenio que en una palabra encierra mucha alma de concepto” (d.XLVIII). Los tres -‘sutileza’ es lo mismo que ‘agudeza’-, que son lo mismo, pues no se habla del concepto mismo sino de su alma. El apodo consiste en que entre los dos términos establecidos se logre una relación que no sea obvia, que tenga semejanza y diferencia, que nos traslade de uno a otro mundo de sentido.

Finalmente nos preguntaremos la pregunta más importante: cómo ‘concepto’ llegó a tener el significado formal que tiene en Gracián. Porque esos tres términos podemos encontrarlos juntos en otros autores, por ejemplo en Jáuregui, donde ya vimos el significado cognoscitivo que se le daba: “Se olvida el valiente ejercicio y más propio de los ingenios de España, que es emplearse en altos conceptos y en agudezas y sentencias maravillosas... pretendiendo superarlas con el sólo rumor de las palabras (o.c, 819). Se opone aquí el conceptismo como valoración

del fondo a un formalismo externo. Vemos, así, los tres términos del lado del fondo, al contrario de Gracián, que los emplea del lado de la forma, bien es verdad que de una manera no formalista. Por eso llamar conceptista a la poética graciana es enmarañar las cosas, porque Gracián, también ataca el formalismo, no lo hace desde una concepción cognoscitiva, como los otros. Lo mismo en: “Las altiveces de los modernos no aspiran a conceptos de ingenio, sino a furor de palabras. En estas pretenden grandeza, y sólo consiguen fiereza, interpolada con ínfimas indignidades” (ibíd.): “conceptos de ingenio es fondo”; la misma frase en Gracián, sería forma.

Una misma lección es susceptible, a veces, de ser interpretada fondal y formal, a lo secular y lo Gracián, veámoslo en un texto de Tamayo de Vargas, de 1.622, que habla del epigrama CLXXXII de Marcial, que dice: “El audaz Leandro clamaba en las hinchadas olas: “tragadme, aguas, cuando haya de volver”. Dice de él el poético: “De quien lo tomó el que escribió el epig. XXV de los espectáculos -si acaso no ejercitó variamente en un sujeto dos veces su espíritu este español, aunque con un mismo *concepto*” (A. G. Morell, o.c, 607). El otro epig. referido es el XXV bis: “El temerario Leandro se dirigía hacia sus queridos amores y agotado estuvo a punto de ser tragado por las repetidas acometidas del oleaje: se dice que el desventurado habló a las ondas que le perseguían: ‘perdonadme al marchar; tragadme cuando vuelva’. Tamayo dice que tienen el mismo concepto, e igualmente podría haberlo dicho Gracián, aunque hablando el uno del fondo y el otro de la forma. Y todo este lío la ha armado Gracián al dar a ‘concepto’ significado de forma relacional. (1)

1 ()¿De dónde lo tomó?

Este asunto no se ha planteado nunca. Pero ya en tiempos de Gracián se dijo que su obra *Arte de ingenio* era imitación de *Delle acutezze*, librito de Matteo Pellegrini. Lo dice el mismo Pellegrini en el prefacio de otro ‘libretto’ suyo, *I fonti dell’ingegno*: “Un certo (Gracián), che tradotto il mio libretto delle Acutezze in Castigliano” (L’autore a lettori). También Croce habla de plagio (*I trattatisti Italiani del “Concettismo” e B.G.*, en Coster, o.c, 243) Y el mismo Coster, que si una vez dice: “A pesar del título, de algunos ejemplos, de ciertas expresiones y de algunas teorías cuya fuente común es Aristóteles (¿que tendrá que ver el viejo Filósofo con estas novedades?), las dos obras difieren profundamente” (p.236), se desdice luego, afirmando lo contrario: “La exposición de la doctrina de Gracián, que se acaba de leer, demuestra que el autor de la *Agudeza* no inventó nada, y que no se distingue de Peregrini (sic) sino por su entusiasmo para estos extremos y estos rasgos de ingenio, que el italiano miraba con justo título, como manifestaciones inferiores de la inteligencia” (p.242). Tendríamos que ver el libro de Pellegrini, pero no está en la Biblioteca Nacional; en cambio sí hay *I fonti dell’ingegno*. Con él y los extractos que del otro hay en la obra de Coster, confiamos que, de momento, tendremos suficiente.

Pellegrini dice que la *acutezza* tiene cinco principios. Destacamos:

“1º. La *acutezza* no consiste en un razonamiento, sino en un dicho (detto) que puede comprender varias partes, pero siempre uno”, y

“5º. La *acutezza* no dependo de la cualidad de la materia o del objeto significado, sino del artificio y de la forma de expresión (favellare)”.

Con lo anterior, podemos empezar ya a considerar la semejanza: en ambos la agudeza es relación formal; y la diferencia: en Pellegrini se reduce a un dicho; en Gracián se eleva a forma estética en un poema.

Dice Pellegrini: “Noi potremo diffinir l’accortezza dell’ingegno al proposto nostro un felice trovamento del mezzo per legar figuramente in un Detto con mirabile acconcezza diverse cose. Si vede ancora la radice del mirabile la quale é questo esser lonano dal comunale”. (Traduce

Hay, pues, varias posibles fuentes del 'concepto' graciano, incluso españolas. El *Diccionario de Autoridades* trae una acepción de este término claramente estética: "Concepto. En la pintura es la idea u dibuxo intencional que forma un pintor que inventa, antes de llegarlo a delinear: assi se llama buen o mal concepto, según es el capricho de lo inventado. Palom. Mús.Pict.lib.7 cap.2 §.1. Y de esta suerte habilitado, ir haciendo algunos esquicios o rasguños voluntarios de grupos, de

Coster: la facultad de reunir con propiedad admirable en un dicho, por un tropo, cosas opuestas (mejor: diversas). Además, sólo es admirable lo que se aleja de lo vulgar"). La agudeza está, pues, firmemente establecida en Pellegrini como relación: es "un felice trovamento". Pero hay que hacer varias salvedades que separan su idea de la de Gracián: se refiere a 'agudeza' no a 'concepto'; se reduce a un dicho; depende totalmente de la retórica. Además de esto, a veces encontramos en Pellegrini cosas que nos recuerdan a Gracián, pero en medio de otras totalmente diversas. Por ejemplo: "Di quá dunque haveremo un terzo fonte d'-Acutezza, che appelleremo Concertó: é conestirá nel raro animamatico legamento di due o piú cose vicendevolmente se riguardanti". Gracián tiene formas de este tipo, pero, las dos anteriores de Pellegrini son "lo increíble o inadvertido y el engaño" La cuarta: imitación; la quinta: el entimema; la sexta: el sobreentendido; la séptima: la burla. Todo esto se aparta kilométricamente de Gracián.

Coster afirma respecto a la división graciana entre la agudeza de perspicacia y la de artificio: "Esta distinción corresponde a la que había establecido Peregrini entre los *detti plausibile* y la *acutezza mirabile* (p.240). No estamos de acuerdo. "*Plausibile* é qualunque Detto (dicho) habbia forza particolare de molto notabilmente *insegnare o moveré o dilettere*", en cambio la agudeza de perspicacia "atiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita"; "de enseñar, mover o divertir" a "dar alcance... descubriendo", hay la diferencia que va de recepción a la dación. Y "*acutezza mirabile* é un Detto (dicho) che per la virtù dell'-ingegno nell'artificio d'esso maravigliosamente campeggiante, riesce molto plausibilmente *dilettevole*", en cambio en Gracián, "ésta... afecta a la hermosura sutil"; hay la diferencia que va del agrado a la búsqueda de la belleza. Resumiendo, puede decirse que son actitudes contrarias, la del aragonés mucho más arriscada y masculina. Dice Coster que Gracián cambió el título de su libro para hacerlo diferente del de Pellegrini; yo creo que, desafiadamente, para hacerlo más igual: el nuevo se llama *Agudeza*, como la *Acutezza*. Yo habría hecho lo mismo.

Otras diferencias admitidas por el mismo Coster: "agudeza de acción. Esta categoría no tiene equivalente en Peregrini, y constituye una innovación" (p.240)

Otra, de mayor envergadura: en Gracián se da la *composición* formal, lo cual es muy importante, porque permite definir un poema como una totalidad; de ello no hay ni asomos en Pellegrini, que sólo trata de dichos.

Y última e importante diferencia: Pellegrini, al menos en el extracto de que dispongo- habla siempre de la agudeza, no del concepto. En *I fonti*, sí, pero en estos términos: "Cgni *concetto*, e *parola* opportuna alia proposta ci souuene sempre necessariamente somministrato dall'occorso di *qualch'altro concetto*, o *parola*, o diciamo Fantasma, destante, eccitante. Ne puó Fantasma occorrente eccitare *concetto* alia cosa proposta" (p.). O sea, que 'concepto' en Pellegrini es un término sustancial, no es el relacional que andamos buscando.

Habría que estudiar también a otros autores: a Camilo Pellegrino el Viejo, que escribió (antes de 1.625) un diálogo *Del concetto poético*. "El diálogo tiene por asunto la distinción que se puede establecer entre el *Concetto* y la *Locuzione*, el pensamiento y la expresión. Marino (un personaje) sostiene que ambas cosas son distintas y reconoce que en general el *concetto* se basa en la antítesis y la metáfora" (Coster, 244). Hay aquí contradicción: si en concepto es el pensamiento, ¿cómo se afirma que se basa en la antítesis y la metáfora, que son forma? Habría que verlo, pero en principio, el hecho de que no se reduzca a dichos y hable del concepto poético le acerca más a Gracián que Pellegrini.

Habría que ver también el *Liber de Eloquentia Sacra* (1.619), de Caussin, - tiene un capítulo titulado *Laudatorum acuminum* del que Pellegrini reconce que se ha valido para confeccionar su obra-; "en el libro II hay muchos ejemplos que Gracián debió aprovechar, de donde sacó muchos ejemplos que introdujo en su *Arte*" (Coster, 244).

figuras, observando algún *concepto de contraposición* y golpe de claro y oscuro". Es esto más graciano que lo anteriormente citado.

En cuanto, ya no a antecedentes de la obra de Gracián, sino a las *consecuencias*, Coster afirma del famoso *Cannonchiale aristotélico* (1.654; por error se pone 1.645), de Manuel Tesauro: "este libro desarrolla y completa las teorías de Gracián". Ello no es posible, porque trata de la chanza, porque se basa exclusivamente en la metáfora, y porque el sentido que da a 'concepto' es también sustancialista: "Una vez encontrado el concepto seco y desnudo, hay que 'vestirlo y enriquecerlo'. Para ello se busca el *argomento ingegnoso*, o término medio, por el cual se demostrará la verdad del concepto. Se le saca de un pasaje de la Escritura, que a primera vista parece 'difícil, absurdo, inepto o contradictorio del otro pasaje'. Entonces surge la dificultad que se deja ver en el pasaje citado, luego la solución por la que se prueba "que el pasaje que parecía tan difícil o absurdo es una *Argutezza Divina*, un primor del Dios, cuando se le entiende bien" (Coster, 253). Esto es una demostración que pretende ser impactante, es un silogismo, es escolástica, no conceptismo graciano. No se ve aquí el influjo de Gracián, sino el de Pellegrini. Coster se lanza a acusar a Gracián de ser la causa de los sermones del personaje de Isla fray Gerundio de Campazas, basados en manipulaciones bíblicas; tienen su origen en este libro de Tesauro, traducido y constantemente reeditado entre nosotros.

A Gracián se le acusa de todo lo acusable. En lugar de ver lo nuevo que en él hay, que es haber creado una poética nueva de un material que, como agudeza práctica, estaba en el ambiente; en lugar de ver la innovación, se le hace responsable de toda una época, que él más sufrió que contribuyó a formar. Tanto el *Cannonchiale* como *El pitóme de la elocuencia española. Arte de discurrir y hablar con agudeza y elegancia en todo género de assumptos* (Pamplona, 1.726), de F.J. Artiga y otras varias, y todos los libros de predicación que Coster cita, en los que se habla de 'concepto' en el sentido de asunto sobre el cual tejer el discurso -"conluyamos esta plática o concepto", dice el de Tomás Ramón- nada han tenido que ver con Gracián; en contra de lo que opina Croce, todos son de raigambre italiana. La equivocación, tanto de los escritores de la época como de los posteriores incluidos Menéndez y Pelayo y Coster, fue considerar sólo como praxis lo que era una teoría innovadora del arte.

En el d.II se plantea la cuestión del acuerdo entre el *ingenio* y el *concepto* (intuición y forma, en nuestro lenguaje), que Menéndez Pelayo entiende desde una perspectiva equivocada, al no ver estéticamente el concepto graciano: "¿Y en qué se funda la conformidad o simpatía entre los conceptos y el entendimiento?" Lo cual, como un problema de teoría del conocimiento carece aquí de sentido; por ello son ininteligibles los párrafos que cita de este discurso. Por su importancia para conocer la teoría poética de Gracián y la nuestra propia, vamos a estudiarlo desde el enfoque que creemos adecuado. Su título es: *Esencia de la agudeza ilustrada*. Tomaremos el texto de A, más condensado:

Preámbulo y justificación: "Es esta entidad una de aquellas que son más conocidas a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto estímase cualquiera descripción".

Comienzo de la investigación: "Lo que es para los ojos la *hermosura*, y para los oídos la *consonancia*, eso es para el entendimiento el *concepto*". Está claro que en estas dualidades, lo primero es el instrumento; lo segundo, el objeto: el concepto es el objeto al que se aplica el 'entendimiento'. En la teoría del conocimiento, el

concepto no es objeto, sino instrumento para conocer el objeto: en 'esto es una mesa', el concepto 'mesa' nos sirve para conocer el objeto 'esto'.

"Si los materiales objetos dicen una cierta agradable simpatía, una conformidad con sus inferiores potencias, ¿cuánta mayor alcanzará una ingeniosa sutileza con la que es reina de todas ellas?". En B aclara: "... con la que es reina de todas ellas, digo el ingenio?" Este párrafo intenta dar un paso más, vinculando los correlatos de las dualidades anteriores: si los materiales objetos (la hermosura visual, la consonancia auditiva) están acordados con las potencias inferiores al entendimiento, más íntima conexión ha de haber entre una forma poética y el ingenio (la intuición, para nosotros)

La investigación se centra ahora del todo:

"Pero esta conformidad, o simpatía entre el concepto y la potencia, en alguna otra perfección se funda, causa radical de conformarse la agudeza, y diformarse su contraria, y ese es el verdadero constitutivo que rastreamos".

Dice B:

"Pero esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna otra perfección se funda, en algún sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza, (lo que constituye el concepto es lo que constituye el ingenio), y desdiga tanto del entendimiento su contraria; y ese es el verdadero constitutivo del concepto, que vamos rastreando".

Aquí se aumenta todavía más la tensión y se hace más básica, más filosófica la inquisición. La cuestión, a la que se va a intentar dar respuesta en lo que sigue, es: este acuerdo íntimo entre las formas y la intuición (los conceptos y el ingenio) que no tiene nada que ver con el conocimiento, ¿en qué se basa, que es lo común a la forma y la intuición? Eso que es la base tanto de la forma como de la intuición, es lo que andamos buscando.

Vuelve de nuevo a las dualidades del comienzo. Se encuentra lo buscado, es la relación:

"Toda potencia intencional del alma goza de algún artificio en su objeto; (B: "Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos"; 'artificio' en el DRAE: "arte, primor, ingenio o habilidad con que está hecho"); la proporción entre las partes del visible (relación), es hermosura; entre los sonidos (relación), consonancia; que hasta el vulgar gusto halla combinación (relación) entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio (relación). El entendimiento, como primera potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor en todas sus diferencias de objetos (relación). Destíñanse las artes a estos artificios, adelantando, y facilitando su perfección. Atiende la dialéctica a la conexión de términos (relación), para formar un silogismo; y la retórica al ornato de palabras, para componer (relación) una figura".

Conclusión: también la forma poética es relación: "De aquí se saca con evidencia, que el concepto (B: "que el concepto, que la agudeza", pues la investigación ha escorado, inevitablemente, en la dualidad acción-resultado, hacia éste, y se

ha perdido aquella; esta obra trata del poema más que de su creación) consiste también en artificio, y el superlativo de todos. (Es una relación, que lo hace hermoso) No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio; sino que aspira a la hermosura (hay las dos cosas, ¿la segunda para alcanzar la primera?). Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato (la firmeza no es para la belleza, pero es materia para ésta. Ahora Gracián eleva su poética a estética general:) Que simetría en griega, o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como en este epigrama de Pentadio a Narciso, que pondera que si pereció por las aguas mancebo, se restaura por las mismas flor (la forma del poema es: agua mancebo-agua flor; la relación bella como origen de todo el arte):

« Hic est ille suis nimium, qui credidit undis, Narcisus vero dignus amore puer. Cernís ab irriguo repetentem gramine ripam; ut per quas periit, crescere possit aquis”. Resaltan más con unos que con otros, los extremos cognoscibles (juego de relaciones es el arte); y el correlato que es realce para uno, es lastre para otro. Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre los cognoscibles extremos, expresa por un acto del entendimiento... Esta es la esencia de la agudeza en común. Iranse distinguiendo sus géneros y especies, por sus propias diferencias”.

Agudeza' está aquí por concepto, pues *Arte de ingenio* consiste en la explicación y descripción mediante ejemplos, de las formas poéticas; pero, lo mismo que nosotros diremos muchas veces 'intuición' por 'forma', dice Gracián 'agudeza' o 'ingenio' por 'concepto'.

Haciendo balance de la investigación, vemos que hemos ganado la *relación* como base del concepto, pero algo se nos ha escamoteado. Se planteó como la búsqueda de qué es lo que acuerda a la forma con la intuición: “Pero esta conformidad, o simpatía entre el concepto y la potencia, en alguna otra perfección se funda... y ese es el verdadero constitutivo que rastreamos”. Se ha visto que la forma es relación, pero no que lo sea también la intuición, como nosotros demostramos en *Fondo*.

Menéndez Pelayo no entendió a nuestro poético: “No seguiremos a Gracián en el menudísimo y sutil análisis de las diversas especies de agudeza (pone a continuación un montón de títulos) clasificación ciertamente estrambótica, aunque mucho más por los nombres que por las cosas, puesto que en el fondo viene a ser una originalísima tentativa para sustituir a la retórica puramente *formal* de las escuelas, a la retórica de los tropos y de las figuras, (con) otra retórica *ideológica*, en que las condiciones del estilo reflejen las cualidades del pensamiento y den cuerpo a los más enmarañados conceptos de la mente, que es lo que él llama *escribir con alma*” (o.c, 835). No es así; todos esos nombres intentan, con más o menos acierto aprehender formas poéticas, pues Gracián fue el primer teórico -los artistas lo hemos sabido soterradamente siempre-, en la historia universal de la cultura, en tener idea clara de la *forma estética como relación*. Es cierto que rechaza la retórica por formalista, y por asistemática, pero no pretende ninguna “retórica ideológica, en la que las condiciones del estilo reflejen las cualidades del pensamiento”. Ni es retórica ni se mueve por ahí la teoría graciana: busca la relación prestante entre los significados de la lengua, se mueve en un terreno estético, no cognoscitivo, aunque bien es verdad que el intelectualismo de la época hace difícil verlo. Y la afirmación final, de que “los enmarañados conceptos

de la mente...". En Gracián los conceptos no están en la mente, sino en el poema, y son aquella relación dicha, eso para él es *escribir con alma*.

Finalmente, con la superioridad de la incompreensión: "Como yo gusto más de libros que contienen errores originales e ingeniosos que de los que repiten pesadamente máximas de una verdad trivial (¡y ha dedicado 17 páginas al Pinciano!), suelo hojear con cierto deleite la *Agudeza* del P. Gracián, amenizada por las propias agudezas del autor -hombre, al fin, de grandísimo entendimiento- y por una copiosa selva de ejemplos buenos y malos, pero curiosos todos para el amante de la arquología literaria" (pp.836-7). La poética de Gracián, según esto, es una chaladura que tiene como única cualidad su originalidad. Aquí se comprueba nuestra afirmación anterior de que el título contribuyó a la incompreensión de la obra y del autor. Se la valora como carnaza, no por sus ideas, sino como fuente de datos para la erudición.

A.Coster, que se ocupó de Gracián después de Menéndez Pelayo, dice de éste (p.272) que "sacó a Gracián del olvido, consgrándole algunas paginas muy simpáticas". Cinco, y tendría que haber añadido: 'pero erradas', igual que él mismo, como muestra lo que ya hemos dicho y lo siguiente: "No se presenta como profeta, sino como legista; se contenta con codificar, no legisla" (p.233), lo cual es exactamente lo contrario de lo que nosotros intentamos demostrar; pero su opinión es contradictoria. Unas veces lo alaba: "El autor de la *Agudeza* prefirió siempre el fondo a la forma, contra la tradición tenaz que no quiere ver en él sino un artesano de palabras, superficial y ridículo". Y sin solución de continuidad, lo arroja a la mayor miseria: "Desgraciadamente, sí podemos sospechar que Gracián concedió importancia secundaria a las doctrinas de la *Agudeza*, y que al exponerlas con solemnidad desempeñó un poco el papel de mixtificador, encontró lectores que le tomaron en serio, cuyos cerebros poco sólidos se vieron irremediamente turbados por esta enseñanza".

Se dice que Gracián fue más apreciado en el extranjero que en España. Habría que decir que sólo en Alemania, donde Schopenhauer y Nietzsche lo admiran por sus obras filosóficas y de creación, pues el libro de poética no fue traducido nunca. También se dice que Curtius fue el primero en evaluar positivamente *Arte d ingenio*, lo cual es verdad, pero con muchas reservas. Veamos qué dice de ella:

"La originalidad de Gracián está en el hecho de ser el primero y el único que, declarando insuficiente el sistema de la antigua retórica, lo complementa con una nueva disciplina, la cual, según él, tiene validez sistemática" (Lit.eur.y E.Med.-lat., 417).

A continuación se citan párrafos de Gracián en donde esto se dice; pero el crítico no demuestra si lo dicho es verdad. Además, no se trata de complementar, la poética no complementa a la retórica, intenta ocupar el lugar que le corresponde, que la retórica usurpaba.

Sigue hablando Curtius:

"Desde hace dos décadas se observan indicios (1948) de una revalorización de Góngora y de Gracián. Pero la *Agudeza* -que Menéndez Pelayo considera la peor obra de Gracián- no ha sido tocada hasta ahora por esa tendencia, a pesar de ser una obra única en su género. Fue fértil y oportuna la idea de someter a un estudio sistemático la vasta tradición manierista, de descubrir su fuente única, y de clasificar sus formas,

guardando a la vez la dignidad de su espíritu. La obra de Gracián es una hazaña intelectual del más alto rango. El intelectualismo del Siglo de Oro, que impregna asimismo el teatro de Calderón, bien puede enfrentarse sin timidez al racionalismo de un Boileau; en todo caso, está más cerca que éste del siglo XX... Gracián nos dio una 'suma' de la agudeza. Fue esta una proeza nacional: la tradición española desde Marcial hasta Góngora quedó, así, integrada en una perspectiva universal. Así tenemos, para decirlo con la feliz frase del Discreto (cap.XXV): 'un capacísimo teatro de la antigüedad presente'" (o.c, 422).

El análisis está desenfocado. No es cierto que Gracián haya sometido a un estudio sistemático "la vasta tradición manierista" ('manierista' es eufemismo, por 'formalista'; Gracián combatió el formalismo), pues en ese caso no hubiera hecho más que estilística. Es una poética, trata de la poesía toda (no puede decirse que sea formalista Garcilaso ni Horacio, por ejemplo, incluidos en ella), y no sólo de la poesía, también de la prosa y del teatro y de la praxis y de la religión, aunque todo esto de manera secundaria. Se la llama intelectualista, lo cual quiere decir que tampoco este autor ha visto estéticamente el concepto graciano. Se hace un canto al barroco en el que Gracián estaba inmerso, pero su obra teórica va más lejos. ¿"La tradición española, desde Marcial a Góngora"? Y la latina y la portuguesa y la italiana. Como nosotros, quería tomar ejemplos de todas las literaturas y de todas las épocas, para mostrar la universalidad de su teoría. ¿"Teatro de la antigüedad presente"!?; ¡De nuevo, la arqueología!; no: teatro de la poesía toda. O, mejor, nada de teatro: poética, teoría de la poesía.

Pfandl sitúa certeramente a nuestro autor en su época (*Hist. de la lit.*, 609).

Y evalúa *Arte de ingenio*:

"La posición histórica de Gracián frente a los antiguos... No hay sino un caso paralelo: el de los 'modernos' de 1.170; así como en esta época surge la *poetria noua*, así también Gracián crea, con la sensibilidad estilística de su tiempo, una nueva teoría; sólo que no es una teoría poética, como suele decirse" (o.c, 609),

porque no sólo se dirige a la 'poesía'; como si fuesen solo poesía los escritos que tienen metro y rima; no toda obra que tenga forma poética, lo cual es más que métrica, puede ser considerada, ya no poesía, sino poema: un sermón, una arenga, aunque no estén versificados. Este filólogo no ve la innovación formal graciana:

"Agudeza, según Gracián, significa dos cosas: en primer lugar, es un término expresivo, dentro de su concisión, de la capacidad o del talento de manejar el estilo noble; y después, un concepto colectivo de los complicados detalles de la técnica de este estilo. Y esta técnica no es otra cosa que una teoría de los tropos y figuras elevada hasta sus más pequeñas ramificaciones, una tentativa de sintetizar una poética a lo Gracián, mezcla de cultismo y conceptismo".

Reduce la teoría poética de Gracián a "una verdadera antología de los conceptistas y culteranistas contemporáneos" (ibíd.) y afirma finalmente que "el valor de *El criticón* en relación con la historia de la cultura, es notable, lo cual no suele ocurrir en las obras de Gracián" (p.611), con lo cual se coloca en la perspectiva dual de Menéndez Pelayo.

Regresemos a España. José M^a de Cossío comienza así su estudio *Notas de un lector: Gracián, crítico literario*:

“No es la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián preceptiva de alguna escuela, como se la ha venido considerando, sino estudio y catálogo de primores de ingenio en que indistintamente se mezclan, con ejemplos literarios de toda laya, frases y acciones de personajes célebres, prosa y verso de cualquier época, hasta constituir un amenísimo centón o miscelánea.- Con ser libro de frecuente manejo entre aficionados a las letras, acaso no se haya explotado bastante, no ya lo referente a su doctrina, si por dicha la tiene...”

Aunque se opone a considerarla teoría del conceptismo, como los investigadores anteriores, no la considera en más que un “catálogo de primores de ingenio”, siguiendo el consejo de Menéndez y Pelayo. La teoría, “si por dicha la tiene”, arrumbada.

“Agudeza y arte de ingenio es obra tan frondosa que apenas deja adivinar su tronco y ramaje. No habríamos de ser nosotros quienes, en gracia a reconocer la armadura que la sostiene, la prefiriésemos podada de su fronda, tan henchida de flores y frutos, de nidos de pájros y de pájaros que cantan en las ramas, y que es justamente lo que le da carácter propio, y a quien la lee, sombra acogedora” (p.158)

Es no sólo no ver, sino preferirlo.

“Denomina ‘concepto’ al pensamiento artificiosamente elaborado. Quizá la reiteración de esta palabra concepto -que tiene para él el valor y la calidad de expresión quintaesenciada lograda con laborioso esfuerzo de la mente- sea el más visible enlace con Quevedo, que perseguirá lo mismo por vía diferente” (p.168).

‘Artificioso’ era en Gracián ‘artístico’; tendría que haber dicho: ‘el pensamiento artísticamente elaborado. Al contrario de Gracián, Quevedo apenas emplea este término, y lo hace siempre con el significado ordinario. Sería un estupendo trabajo estilístico el estudio del concepto graciano en Quevedo y, en general, en el ‘conceptismo’.

Un celebrado estudioso de Gracián, Romera-Navarro, llama a esta obra “tratado de preceptiva crítica y antológica” (Pról. de *El criticón*). Lo de “crítica y antológica” es secundario; en cuanto a lo de “preceptiva”: Gracián vuela más alto, parte de la filosofía, es poética.

“Una innovadora preceptiva de difícil catalogación”, dice E. Correa Calderón en el prólogo a su edición de *El criticón*. En *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, dice de su poética:

“El propósito de Gracián fue, sin duda, el de superar las Retóricas al uso, que repetían mecánicamente las leyes y ordenanzas de la más antigua preceptiva grecolatina, en las cuales el fenómeno poético aparecía clasificado en rígidas y estrechas fórmulas ya exhaustas. Doctor sutil, sabe que en la poesía la palabra ha de transmutarse en elemento mágico, en belleza, en hondura, en sentido (yo opino que, hasta aquí, es todo ciertísimo) y para lograrlo, aspira a revalorizar la yerta y enojosa legislación preceptiva, de manera semejante a lo que en nuestro tiempo pretende la Estilística, de la que es precursor, en su menudísima discriminación

de la expresión literaria. No realiza Gracián función normativa, porque sabe que el poeta nace por gracia de Dios, sino que pretende ofrecer un instrumento más sensible para reconocer a posteriori los oscuros dominios, los imperceptibles fenómenos de la creación poética" (p.154)

Ni Gracián ni la estilística pretenden revitalizar la retórica: intentan otro camino. La estilística y Gracián tienen algo en común: la intuición de aquélla y el ingenio de éste son, a fin de cuentas, lo mismo; pero Gracián gana a la estilística en cuanto al fondo y, sobre todo, a la forma, de la que la estilística carece absolutamente. En cuanto a que no es normativa: desde el principio habla Gracián de que la poesía es arte que puede aprenderse. Su libro intenta descifrar sus secretos y de ese modo servir a la composición poética.

Resumiendo: en estos últimos tiempos se ha intentado honestamente el acercamiento a una obra complicada, de la que *no se tenían* -digo como Gracián- las claves para su comprensión. Ya no se la desprecia, pero no se la entiende.

II

Hagamos un breve estudio de *Arte de ingenio*, comparándola con esta obra nuestra. Hasta aquí nos hemos dedicado a reivindicar su importancia y la nueva vía que abre para la comprensión de la poesía, destacando todo lo que nos une; desde ahora señalaremos también las diferencias. La obra consta de dos partes: la primera, que comprende del discurso I al LI (en A: del I al XLIII) trata de las formas simples y complejas; la segunda, del LI al LVIII, trata de la composición. Los discursos LVIII y LIX (sólo en B) versan sobre erudición. Del LX al LXIII (en A: del XLIII al L), tratan de estilística. El último discurso (LXIII en B y L en A), se titula: *De las cuatro causas de la agudeza: "el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte"*. Acaba la obra con esta afirmación:

"Es el arte cuarta y moderna (se entiende, desde que Gracián ha escrito sobre ello) causa de la sutileza... Si toda arte, si toda ciencia que atiende a perfeccionar actos del entendimiento es noble, la que aspira a realzar el más remontado y sutil bien merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del concepto y agudeza":

La poética dando a luz el arte.

De los cincuenta discursos de la primera parte, los *cuatro primeros* son introductorios; los cuarenta y seis restantes describen formas poéticas; vamos a dedicarnos principalmente a estos discursos iniciales.

El *primero* se titula *Panegírico al arte y al objeto* (de la obra, que es el mismo arte. Se corresponde el asunto con el final citado). Comienza así en A: "Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable, aunque no todo lo que se prosigue se adelanta. (Es la introducción. Comienza ahora la tesis: la creación necesita reglas. Pero Gracián, ampliándola a 'agudeza' hace entrar en ella la praxis. Ello tiene la ventaja de no reducir esta obra a la poesía. Al final de este discurso, dice en B: "Esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso", con lo cual puede estar refiriéndose a la novela, y lo hace -ya citaremos formas poéticas de su *Criticón*- pero no sólo eso: "¿Qué fuera Agustino sin sus sutilezas, y Ambrosio sin sus ponderaciones, Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?". Aquí está hablando de sermones y de poemas, de ambos hay en *Arte de ingenio* casi el mismo número. El término 'agudeza' le sirve para que la obra no sea sólo un libro técnico de poetas. Nosotros pretendemos también ampliar a la praxis nuestra obra.

Vuelve a hablar del arte poética: "Hallaron los antiguos método al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por deshauciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio. Contentábanse con admirarla, no pasaron a observarla, con que no se le halla reflexión, cuanto menos definición". El tema de Gracián es de lo más sutil: la luz, el gozo, la hermosura que se da en la prestancia formal: ése es su tema y a eso llama él agudeza. El objeto de la retórica es grueso y superficial adorno, comparado con éste. 'Gracia' sería un nombre más adecuado que 'agudeza', y haría honor al apellido del poético.

Pero apresar la gracia sin la intuición -que, por muchas deficiencias que tenga, tenemos que agradecer a la moderna estilística- es imposible. El entendimiento, único instrumento de que Gracián dispone, no puede aprehenderla; pero él hace esfuerzos poderosos y pacientes, y lo consigue: "Son los conceptos (eran los

conceptos', dice B; ahora ya no lo son) hijos más del del esfuerzo de la mente que del artificio (nadie les había descubierto el arte); concíbense acaso (al azar), salen a luz sin magisterio (no había una teoría). La imitación procura suplir el arte (mejor hubiese dicho 'la intuición'), pero con desigualdades de sustituto (la imitación hace decrecer la espontaneidad creadora), con carencias de variedad (esta obra va a tratar de remediarlo: 46 formas). La contingencia de especies tiene ('tuvo', en B) también gran parte, que prohicieron muchos a la ventura. Pero

no se puede negar arte donde amenazan yerros , ni hábito donde reina la dificultad: ármase con reglas un silogismo, fórjese, pues, con ellas un concepto; mendiga dirección todo artificio, cuanto más sutilezas del ingenio . Nace el hombre tan desnudo en alma, como en cuerpo, de noticias y de plumas (en los dos sentidos), pero la industria le desquita con ventajas." Porque la necesidad le ha hecho inventar este *Arte de ingenio*, y con él es más rico que si hubiese nacido más perfecto.

En conclusión, pensamos que quizá da excesiva protagonismo a la poética en la creación; sin embargo, al final de la obra el papel que le atribuye es más modesto. Si tuviésemos nosotros que decidir cuatro causas para la creación, diríamos, la primera el ingenio (intuición) y la cuarta el arte, como él; las otras dos serían, también como en él: la elección del genero de arte más adecuado y el aprendizaje en las obras maestras anteriores.

Del discurso II, titulado *Esencia de la agudeza ilustrada*, hemos hablado ya. El discurso III se titula *Variedad de la agudeza*. Tomamos el texto de A:

"La uniformidad limita, la variedad dilata, y tanto es más sublime, cuanto más nobles entidades multiplica. No brillan tantos astros en el firmamento, campean flores en el prado, cuantas se alternan sutilezas y conceptos en una fecunda inteligencia .

"Hay distinción en esencias, y esta es la preeminente, y hayla por accidentes secundaria, una y otra perfeccionan la agudeza con belleza superlativa". Este sustancialismo aristotélico, que tan poco dice con su doctrina relacionista, no tiene consecuencia en las ulteriores clasificaciones. Va a llamar a veces 'formas' a modos diferentes de la misma, pero no dice nunca que su diferencia sea accidental .

"Hállanse de primera magnitud soles por lo raro, sales por lo agradable. Otras hay de segunda y aun de ínfima sal menuda en abundancia".

"Una agudeza grave por lo sublime de la materia y sutil por lo realzado del artificio es acto digno de un ángel". Vemos de nuevo el fondo, la forma y su ligazón, que está muy bien encarecida.

"La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio..." De ella hemos hablado ya. Sigue una distinción de esa segunda en agudeza de concepto y de palabra (que imita la división retórica "figura de pensamiento" y "de dicción") "y de acción"

Esta última tiene que ver con la praxis y el drama, de ella hay también *Arte de ingenio* buenos ejemplos; nosotros la trataremos en *Poética* III.

"Más propiamente se dividiera en agudeza de *correspondencia y conformidad* en "tre los extremos del concepto..." (pasemos a B, de mejores ejemplos:) "Esta misma correspondencia campea en esta estancia de

aquella agradable égloga del príncipe de Esquilache y príncipe de la poesía:

Oíd mis quejas tristes
lisonjas de estas muchas soledades;
Ismeno soy que viestes
llorar agravios y cantar verdades,
cuando del monte al prado
bajaba sus tristezas y ganado”

Hace dulcísima armonía entre el cantar y llorar, bajar trostezas y ganado. La otra es agudeza de *contrariedad o discordancia* entre los mismos extremos del concepto... Con esta misma sutileza concluye don Luis Carrillo, el primer culto de España, este soneto al desengaño:

.....

Mas sólo alienta en mí tan honda herida
el ver que el tiempo, si me da la murte,
el mismo tiempo me ha de dar la vida.

(Volvamos ahora a A, aue anda conmejor pie:) “Mas esta división no abarca todas las espñecies de la agudeza, como las crisis, exageraciones y otras”.

El d. IV trata de esta primera forma y el V de la segunda; al final de este último, se dice: “Estas son las agradables proporciones e improporciones del discurso, concordancia y disonancia del concepto; fundamento y raíz de casi toda la agudeza, y a que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso, porque, o comienza o acaba en esta armonía de los objetos correlatos, como se verá en todas las demás especies; por eso se le proponen en primer lugar al ingenio”. Esto viene sólo en B, lo cual quiere decir que es averiguación posterior.

El d.VI trata de un modo de las dos formas anteriores. El d.VII de una complexión de ambas, lo mismo que el VIII. El d.IX comienza así: “La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza, como se irán ilustrando”. Quiere ello decir que hay ya tres principios formales: correspondencia, contrariedad y semejanza. El d.X trata de una complexión de los tres; el XI de semejanza; el XII, es también una complexión de los tres; el XIII, es complexión de semejanza y contrariedad. El d.XIV comienza así: “Éste es el cuarto orden de conceptos, que se funda también en el careo del sujeto con algún término, no ya por semejanza, sino por paridad. De esta paralela combinación salen las comparaciones o disparidades conceptuosas, de tan grande artificio, que pueden ladearse con la más agradable sutileza”. Así, pues, cuatro categorías formales: correspondencia, contrariedad, semejanza y paridad o comparación. Pero así como las tres primeras son realmente categorías formales, no lo es esta última, que se reduce a las dos primeras: podríamos decir, paridad de correspondencia y paridad contrariedad. Los dd.XV y XVI pertenecen a las dos primeras categorías. En el XVII aparece una nueva, de la que Gracián no habla expresamente. En el d.XVIII, esta última y la segunda; el d.XIX, la última; el d.XX esta desconocida con las dos primeras; en el XXI, dicha desconocida, lo mismo que en el XXII. El d.XXIII es complexión de las dos primeras, como el XXIV. En el XXV hay una segunda desconocida en complexión con la primera; etc; lo mismo sucede en la

composición. Quiero mostrar que en Gracián hay un comienzo de *sistematización formal* interesante, basado siempre en la relación estética.

Tomemos de nuevo el *discurso III*: "... concluye el soneto con el dar muerte y vida al mismo tiempo; pero esta división de la agudeza no abarca todas sus especies, como las crisis, exageraciones y otras". Las crisis son, generalmente, de la segunda forma. Las 'exageraciones*' son de otra, es cierto, que Gracián no dilucida expresamente. Y hay otras, claro. Diez he encontrado yo, que explican las cuarenta y seis de Gracián.

Volviendo a A: "Hay agudeza pura, que no contiene más de una especie de concepto, sea reparo o proporción". Se trata de nuestras formas simples o categorías formales. "Y hay *agudeza mixta*, monstruo del concepto, porque concurren en ella a veces dos y tres especies de sutileza, mezclándose las perfecciones y comunicándose las esencias". "Divídese adecuadamente en agudeza de artificio menor y de artificio mayor..." Nosotros llamamos 'de arte mayor' a las síntesis biformes; en honor a Gracián, les vamos a llamar 'mixtiones'.

A continuación trata el d.III de la composición, que en *Arte de ingenio* está en sus comienzos, pero hay inicio de ella: "La agudeza compuesta consta de muchos actos, si bien se unen en la moral trabazón de un discurso. Cada piedra de las preciosas de por sí pudiera oponerse a estrella, pero juntas en un joyel emulan el firmamento. (Es más hermosa una estrella que una forma poética, pero un poema es más bello que el firmamento, dice nuestro atrevido Gracián). Composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquitrabes, sino de asuntos y de conceptos...". "De asuntos y de conceptos", tenemos de nuevo aquí al concepto entendido formalmente y opuesto a contenido o fondo. Pongamos algún ejemplo de composición: "Es la agudeza de proporción la primera entre las incomplejas; es el compuesto de tres o cuatro proporciones el más principal y agradable, y si en sí grandes, por la conexión y trabazón parecen mayores... De las improporciones y contraposiciones se compone con igual primor y artificio" (d.LII)

Continuando con el d.III, viene ahora una nueva división formal que se solapa con la anterior: "Vuélvese a dividir la agudeza incompleja en sus géneros y modos, y redúcese a cuatro, como raíces del concepto. La primera es de *correlación y conveniencia* de un sujeto con otro, y aquí entran las proporciones, improporciones, semejanzas, paridades (son las cuatro dichas de los discursos IV, V, IX y XIV), alusiones (pertenece a 'semejanzas'), etc. La segunda es de *ponderación juiciosa sutil* (trata de la primera y la segunda dichas), y a esta se reducen los desemeños, crisis, paradojas, encarecimientos (B: exageraciones), sentencias, etc".

Hay aquí de todo; es cajón de sastre, esta segunda. "La tercera es de *raciocinación*, y a esta pertenecen los reparos, misterios, ilaciones, pruebas, etc." (Pertenece al conocimiento, no a la intuición estética. Y la siguiente es fondo, no forma:) "La cuarta es de *invención*, (otro término retórico, que nada tiene que hacer aquí) y comprende las ficciones, estratagemas, invenciones en acción y dicho, que todas se declaran en los discursos siguientes"

Antes de terminar este estudio, hagamos un balance de las aportaciones de *Arte de ingenio*. El mismo Gracián se justifica al final de la obra: "Habló del ingenio con él quien le llamó finitamente infinito. Sería ponerse a medir la perennidad de una fuente y querer contar sus gotas, pensar numerarle al ingenio sus modos

y diferencias de conceptos e intentar comprenderle su fecunda variedad” (d.L). Pero es mucho lo conseguido:

- la idea de forma poética como relación, representada con el término ‘concepto’. Una forma puede tener más o menos arte.
- el ingenio o agudeza de artificio, que es la intuición o acción que da lugar al concepto.
- la concepción de la poética como sistema. Hay unas cuantas categorías simples, origen de otras complejas.
- la idea de composición como secuenciación de varias formas simples bajo el dominio de una, que da la forma del poema.
- la denuncia del formalismo y el intento de una poética que junte la forma con el fondo.

Todos estos logros hacen de ésta un poética formal a similar a la nuestra; le falta pasar de la relación a la integración y al movimiento; para ello tendría que haber partido de un concepción diferente de la vida y el arte..

No trata sólo de la poesía lírica; también de la dramática: dd. XXX, XLV, XLVII, en cuanto a la actuación; y XVIII, XXX, XLI y XLIII, en cuanto a la dicción (en el sentido que le daremos en el tomo siguiente). Es además oratoria. Y las formas estudiadas valen igualmente para la novela, que era el género que Gracián sentía como suyo. Se ve ya en sus primeras obras teóricas con héroes, políticos, discretos, arte de prudencia. También en sus cartas, en las que le gusta narrar combates, ajusticiamientos etc, con un estilo cáustico muy moderno: “Mi señora doña Bernarda andaba el otro día rodando por nuestra iglesia, buscando quien la quisiese confesar, que no está Fernández; emprendíome a mí el gentil hombre, y yo le remití el hermano sacristán que absuelve las chiquillas; cada día malpare, y unos niños como unos ángeles, y uno con zapatos y todo” (carta, 19-8-55). Y, sobre todo, en su fantástico *El criticón*, de título poco afortunado, que no indica la riqueza fonal y formal que contiene.

Su estro no era el lírico, y ello es causa de que la selección de los ejemplos poéticos sea generalmente inadecuada. Además, el hecho de encontrarse aislado en Aragón, hacía que no pudiese disponer de los libros que necesitaba. A veces pide a conocidos que le manden obras: “Vm. no deje de recoger, si halla, *El pastor fido*, del Guarini... El portugués Sá, que yo digo es poeta porque acaba una quintilla así “noso entendimiento propio no nos le quieren dexar”, y es todo así, muy sentencioso y crítico...El romancero portugués será gran cosa. Al fin, señor, aquí se ha de ver su buen gusto de Vm. y buena voluntad con los amigos”. Le faltaban libros de versos, pero su teoría era firme, podría haberla escrito sin ningún ejemplo, o con muy pocos. Parte de la filosofía y es su afán de probarla lo que le hace intercalar constantemente poemas y sermones muchos de ellos indecuidos, lo cual se nota bien si comparamos las dos versiones: la primera va más ceñida y seguida; en la segunda, constantemente es cortado el hilo del discurso con una nueva intercalación. Y vale siempre mucho más la doctrina que los ejemplos, los cuales intentan ilustrar algo nacido independientemente de ellos.

Es *Arte de ingenio* una obra de investigación exhaustiva; no creo que tenga par en la teoría poética española ni universal. Se empeña en encontrar por vericuetos esa cosa que es tan inaprensible: la gracia o agudeza o forma poética, con un estilo

sintético, sugerente, dominador. “Europa no ha producido nada más fino ni más complicado en materia de sutileza moral”, dijo de él Nietzsche; nosotros podríamos decir lo mismo de su sutileza estética. Si comparamos esta obra con cualquier otra de su época: los comentarios de Herrera, el Brócense, etc. a Garcilaso, el Pinciano, Jáuregui, la carta de Pedro de Valencia a Góngora, por ejemplo, vemos en seguida la diferencia. En toda esta gente no hay más que lucimiento de conocimientos propios, fuentes, mucha ‘imitación’, mucha métrica (Gracián desprecia la métrica: “No está la eminencia en la cantidad de sílabas, ni en la cadencia de ellas, que eso es muy material, no pasa del oído; sí en la sutileza del pensar, en la elegancia del decir, en el artificio del discurrir, en la profundidad del declarar”), en ellos hay contenidos, quintales de retórica, filología todo, erudición, sustancialismo; Gracián busca solamente esa impalpable y conceptuosa relación, que es en lo que consiste el arte de la poesía.

Quiere ello decir que la poética de Gracián, no tuvo antecedentes -aunque haya recibido influencias y sugerencias, todos nos nutrimos de nuestra época- ni, por incomprendida, consecuencias; hasta hoy. Yo la desconocía cuando, guiado por la filosofía y por la necesidad de saber qué era el arte que practicaba, para mejorarlo, me puse a investigar directamente en los poemas. Encontré que el fundamento de la poesía y de todo el arte es la relación estética, la forma, que tiene como origen la intuición. Como Gracián, que había encontrado 350 años antes que era el *concepto* y la *agudeza de artificio*. Ni Gracián ni yo éramos filólogos; las categorías que Gracián encontró: correspondencia, discordancia, semejanza, comparación, no pertenecen a la gramática sino a la filosofía. Su obra, y esta nuestra, son demostración, como decíamos al principio, de que es la filosofía y no la lengua el camino de la teoría de la poesía. Las dos limitaciones que hasta hoy han tenido todas las poéticas: carecer de sistema y ser aplicables sólo a aspectos puntuales del poema, empiezan a ser superados en Gracián con su teoría de la composición y lo son enteramente, al menos eso es lo que esperamos demostrar, en ésta nuestra.

Capítulo III:
Formas y movimiento

§ 10. A) Asentido

Pasamos a la síntesis, que ahora llamamos también 'asentido', considerando el primer nombre más amplio y filosófico y este segundo, más de la poesía; también, como es sabido, le llamamos *aestancia*, extensible a las demás artes. Es la síntesis poética, similar a la armonía musical o a la plástica, que se vale como materia del lenguaje, por eso le llamamos 'sentido', diferenciándolo de 'significación'. La síntesis es la noesis y el asentido, el noema; el asentido es la relación y la estancia la gracia. Cuando -en mi segunda etapa- comencé a escribir poesía, me di cuenta de que todo lo que cuajaba como poema tenía una síntesis /+/, y a veces también /= /y /x/. El asentido es la base de la poesía, lo reconoce también la Retórica, y de todo arte, esencialmente no es otra cosa que com-posición; sintetizar es com-poner, es decir juntar. "Síntesis es toda gran creación poética" (M Pelayo II 46). Es lo contrario del análisis, propio de la ciencia: sintetizar es juntar, aunque también separar. El sentido es sintético, la significación, analítica; en ella es imposible el arte, pues todo queda desentrelazado, roto; el arte exige la síntesis (analéctica, dialéctica, paraléctica), sólo con ella puede la obra tener la ayuntanza o unidad necesaria. La vida es toda ella sintética, las plantas crecen sintetizando; la muerte es analítica y disgregadora. No hay ninguna obra de arte que sea analítica; hay artistas que lo son, pero no son creadores, pues la creación es sintética y movimiento vital. Como todas las formas, el asentido busca la totalidad pero en la diferencia entre sus dos miembros, que ocasiona la estancia. La fuerza del asentido está en el impacto, en el choque, por eso ama la brevedad. La bimembridad, isotética, antitética y paratética trae la potencia a su dualidad de la condensación de la intensidad del movimiento: avivamiento, viveza y amortecimiento; (o proposición, tránsito y sosiego). Por eso el principio y el fin, convertidos en miembros de una dualidad entran en una tensión recíproca, porque se ha omitido el medio, y el conjunto se concibe ahora como el duelo de dos partes contra, con o dispuestas. La bimembridad es una limitación polar de un movimiento de tres fases; la síntesis implica siempre un movimiento parado del uno al otro lado, de aquí también su aspereza; en la diferencia -dentro de ciertos límites- se halla escondido el movimiento que va de uno a otro polo. La síntesis sólo puede ser bímembre, porque su esencia es ésta; se opone al conocimiento en el sentido de que éste es disgregado y ella, integradora; para que sea poética tiene que ser lo contrario del análisis: de golpe, breve, brusca, sin detalles. "La voluntad de síntesis le impele a simplificaciones desconcertantes" (228), dice Denis de Cézanne; lo sintético desprecia lo discursivo y el análisis premioso. Tiene que compaginar "las exigencias de la brevedad, por un lado y, por el otro, las exigencias del ornato" (278 1).

Es dual la intuición, porque la integración tesis/epítesis no pare ningún hijo, como sucede en el conocimiento, que interpone un 'es'; y la intuición trae con ella el sentimiento. En el asentido se expresa la lógica poética, contraria a la otra precisamente por sintética. La lógica admite el consentido y el contrasentido, ¿admite también el disentido?: 'este círculo es cuadrado'; sí pero lo desprecia, ella sólo se preocupa por la consecuencia, sea o no verdadera. La estética en general está toda ella basada, como su nombre indica, en la sensibilidad, no en el raciocinio, se interesa sólo por relaciones sencillas, se contenta con el "*simile, dissimile y contrarium*" (357 1). No es la consecuencia sino sólo la secuencia su motivación. En cuanto a la verdad, 'Hoy es domingo' es un juicio consecuente y

verdadero, consentido desde la poética; 'hoy es espada' es también seciente lógicamente, pero absurdo en cuanto al significado, en cambio, desde la poética puede alcanzar el antesentido. Los funtores de la lógica (inanes la mayoría poéticamente) sobrepasan al asentido, pero la poética dispone además de la adición y de la mudanza. La lógica y el asentido se parecen sobre todo por la simultaneidad, por el horror al movimiento; aquí está la grandeza y la miseria del asentido, en el que el tiempo no existe, por eso los poetas sintéticos, aun los más grandes, se hacen muchas veces fríos e intemporales. La composición poemática lleva todo el poema sintéticamente, como hacen los buenos pintores. Parto de un miembro al que le yustapongo otro: no se parte de la dualidad misma; la síntesis no es formalidad vacía, sino lucha. Puede partir en dos mitades (lo señalamos mediante la barra) o bien aliarse desde el comienzo con la adición y depender de ella para seguir caminando. Parto de la epítesis, para formar con ella la tesis, que nace así ya acrecentada, y a veces sólo con aumentar la instancia ajena ya crece la propia sin tocarla. En un poema a la muerte de mi madre había excesiva antítesis (estruendo de grifos) que aniquilaba la tesis; al disminuir aquélla el poema creció. A veces no encuentro el otro miembro del asentido; pongo uno provisional y continuo, así pasó con el poema *Vitalismo*, mi hija dijo que estaba muy bien ayudado, sin embargo estuvo mucho tiempo sin acabar, lo iba a destruir, hasta que encontré un segundo miembro: entonces el poema se hizo nitido todo él. Porque en el asentido siempre tenemos una dualidad, nunca el uno solo; en la síntesis se trata siempre de un uno de dos. La síntesis no es suma; nunca se pierde en ella el dos, que implica lo mismo que unión, separación. "Pero antes de que estas cosas fueran separadas, mientras todas estaban juntas, no era visible ningún color tampoco; pues se lo impedía la mezcla de todos los colores" (Anaxágoras, fr. 4). La síntesis es una separación que junta y también una juntura que separa de tres modos: *con*, *contra* y *des*. En la síntesis (analéctica, dialéctica, paraléctica) el uno nunca se aparta de todo del dos. Así también en las culturas arcaicas, más cercanas al entañamiento primordial:

"Para nosotros, 'dual' significa siempre dos, pero no tenemos más que un concepto de dos, el del número formado por 1+1. Hay otro aspecto en el que el dos existe sin estar concebido bajo ese aspecto numeral: no se piensa particularmente en dos cuando se dice: una pareja, o tú y yo, el segundo del navío; dos está implícito en esta fórmula, pero no siempre se lo toma en cuenta... Uno es una fracción del dos; no tiene cualidad de unidad, pero sí de alteridad. Es más cómodo decir que uno es un elemento de la pareja; y que la pareja, el par, la dualidad, desempeña... el papel de unidad base" (Leenhardt 141).

Los dos lados de la síntesis no son simétricos, la tesis es lo que más nos importa pero con lo que viene del otro lado; parte de la tesis, que es la que luce y la que crece, pero también hay una leve resonancia en el lado contrario, como un acompañamiento, como un trasfondo, como el bajo continuo o el roncón de la gaita que acompaña la melodía. Y este repartimiento de la estancia entre los dos lados nos indica que no estamos sólo en el uno, que el poema no se queda reducido a la unidad tética, porque no deja nunca la dualidad sintética. La actividad vital general es dialéctica y el movimiento nace de aquí, pero en esa relación solo importa la tesis, la antítesis se desprecia, por eso carece de estancia; en cambio en el arte importan los dos lados y de esta riqueza nace la prestancia unida al movimiento. Es lo mismo que coitar uno solo y el otro lado pasivo a hacerlo en

paridad, yo no se por qué razón pero entonces se hace glorioso lo que antes era poco más que trabajo. Dice Vallejo: “¿Qué me da, que me azoto con la línea?” Y ambos sustantes, el azotamiento y la línea entremezclan sus significados y ‘línea’ es como si fuese un látigo sibilino, y el azote se hace casi metafísico. La síntesis da lugar a un trasvase entre los miembros; en “nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar/ que es el morir”, el existir se nos convierte en algo largo y penoso y caminante, pero también se nos entristece el mar. Por ello un asentido es síntesis, porque se constituye en una totalidad intuitiva, rechazando al máximo lo analítico, solitario y representativo. Poetar es componer, unir lo que anda por ahí separado, des-extrañar, aunque también extrañar, separar lo semejante. Entrañamiento de lo extraño: ésta es la mejor definición del asentido, intentar volver el mundo a la vida, al dos. Y esto responde a una necesidad profunda, que asoma ya en la visión. También aquí se contraponen la representación numérica a la intuición vital:

“En tanto que para el pensamiento del físico la impresión coloreada tiene el carácter de una accidente que se produce por tal valor o tal otro de una sucesión creciente e indefinida de números, el ojo del mismo sabio le ofrece un ejemplo restringido y cerrado de sensaciones que se corresponden dos a dos, de tal modo que si una se da con cierta intensidad y cierta duración, es inmediatamente seguida por la producción de la otra. Si alguien no hubiera visto nunca el verde, le bastaría mirar al rojo para conocerlo”(Goethe en Hegel 67 2).

Si alguien en la oración se encuentra verdaderamente solo, pronto aparecerá, en lo más profundo de sí mismo, la vida como madre, recreándose también aquí la complementariedad, porque la vida es esta actividad dualizante desde su origen en la primera célula. Y este pareo ha de tener forzosamente relación, entrando de nuevo en el universo poético, con el bíblico y el chino y galaico, de los que hablaremos más adelante. Para que se produzca la síntesis (para que nosotros la realicemos, que no nos contentemos con la monotonía) tiene que haber una cierta sorpresa provocada por una cierta diferencia entre los dos miembros; la juntura tiene que ser sorpresiva en algún modo; de lo contrario sólo habrá articulación gramatical de significados determinándose un tras otro, no la totalidad prestante del asentido. “Precisamente la tensión entre *simile* y *dissimile* es lo que da valor y encanto al *simile*”(Ret 354 1). Entre los dos polos de un arco voltaico salta una chispa por la diferencia entre el cátodo y el ánodo, lo mismo entre los miembros de una síntesis; la forma tiene más o menos fuerza según sea la diferencia, entremezclada con la semejanza. El grado más pobre se produce cuando los miembros son escuetamente iguales o contrarios o diversos; el más rico cuando todo eso ese entremezcla, la diferencia no está sólo en x ; también en $=$ y en $+$. Es la intuición y no la razón quien rige. “El arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos”(R Dario, pról a *El canto errante*). El compositor poético o plástico o musical va sintetizando con la razón obnubilada, guiado sólo por el sentimiento, y la intuición (el ‘porque me gusta’) como criada. Los asimétricos son desordenados, libertarios, rompen con el sentido representativo; hay niños que son así; otros: ordenados, aplicados. Siempre me acuerdo de mi alumna Nuria, ¿que habrá hecho el mundo de ella? Hay que juntarlo todo. El Quijote es un constante contraste (los dos protagonistas) y desaste (don Quijote y el mundo) dentro de un profundo conaste que lo hace, no locura sino humanismo. La conestancia junta, la contrastancia destaca la desestancia grita; tenía una

herida en la frente (me la hice jugando al boloncesto con mis alumnos): me puse un jersey rojo y todo quedaba muy conjuntado; me puse uno verde: la herida destacaba; me puse una camisa blanca: mi herida clamaba. Me abrazan enemigos, amigos y desconocidos. La síntesis vital es de tres clases. /+/ indica lucha contra la muerte; /=/ vida, más o menos habitual; /x/ despropósito vital: lucha, acuerdo y locura; no existe la muerte pura; no hay más que tres síntesis, y las mixturas y las complejidades. La contrastancia habla de totalidades partidas y recomuestas: Bach, Quevedo; la desestancia, de un mundo destartado y absurdo: Vallejo, Mahler; la conestancia, de placidez: fray Luís.

“La melodía puede limitarse con referencia a su curso armónico a un círculo del todo simple de acordes, clases de tonos en cuanto se extienden sólo dentro de esas relaciones de sonidos *concordantes sin oposición* las unas con las otras..”. Mas “la audacia de la composición musical... convoca a las más fuertes *contradicciones y disonancias* y muestra su propia potencia en la excitación de todas las fuerzas de la armonía, cuyas luchas en efecto ella tiene así la certeza de poder apaciguar y con ello celebrar el triunfo satisfactorio del sosiego melódico” (Hegel 219 7).

El asentido es muy fácil en el cine, poniendo a continuación de una imagen, otra en / =, +, x/. Ayer vi varios documentales de un amigo sobre deporte. Uno trataba sólo de boxeo: daba imágenes violentas y sórdidas de los negros que sueñan con la gloria entrenándose en una violencia atroz y las contrastaba con los enormes y plácidos rascacielos que parecían dioses impasibles. También en otro, un grupo de imágenes de gimnasia rítmica interrumpidas por otras de canto hondo en distancia constante. Le pregunté a mi amigo cómo le llamaba a eso y me dijo que no tiene nombre. También conestaba estas imágenes de gimnasia masculina con caballos veloces y rítmicos. Puede confundirse /=/ con el ‘sí’ o lo positivo y /+/ con lo negativo y el ‘no’, pero no es así; lo que pasa es que en la síntesis suave, cuando dos cosas encajan es que el asunto marcha bien /=/ y cuando no encajan es que marchan mal /+/, pero también puede suceder que dos cosas encajen en lo malo y entonces el que no encajen implica que las cosas marchan mejor. En poesía y en las demás artes /+/ implica siempre conflicto y /=/ armonía, que se va consiguiendo en un proceso. Donde no se puede meter /=/, /+/ ó /x/ entre dos miembros se trata de un discurso muerto. Según Quintiliano hay tres grados de semejanza: “*Omnia... ex hoc genere sumpta necesse est aut similia aut dissimilia aut contraria*” (Ret 353 1). Pero aquí se ven dos cosas que diferencian la poética de la retórica: es puesto como primero el consentido, como la síntesis más importante, y segundo, que a éste le sigue en diferencia el disentido y el contrasentido es la diferencia mayor. Puede verse en la *similitudo*:

“Los tres grados de semejanza pueden aplicarse a todas las zonas reales. Existen pues 1) *simile*, que puede darse como a) *totum simile*... b) *impar*; a’) *ex maiore ad minus ductum*; b’) *ex minore ad maius ductum*... 2) *dissimile* (advirtiendo que en cada caso *simile* y *disimile* hay una mezcla: 3) el *contrarium*, que se subdivide en varias clases: ... *opposita*... *noxia*... *repugantia*... *disparata*” (357 1)

Algo semejante sucede en la *Lógica* de Husserl, que hace de lo disímil lo indiferente, que no es ni semejante ni contrario; para nosotros, en cambio, tal vez por influjo del análisis de los sueños freudiano y por el surrealismo, lo diverso es lo más diferenciado. La síntesis es como un eje de coordenadas que clasifica todas las relaciones; se comporta como un espejo que hace otra imagen parecida /=/, contraria /+/ o bien, como decía Valle de los de la calle del Gato, diversa

/x/. Existen también formas intermedias y mixtiones de las tres, además de complexiones con las demás dimensiones formales. Esta clasificación no puede dar cuenta de todos los matices, sólo nombra la forma astante que sobresale. Y cada forma, para que sea poética, ha de tener parte de las otras, combinando semejanza y diferencia; el asentido busca sólo la estancia, pues para la belleza se necesita del fondo y para el movimiento, de la adición. La astantia atiende a la prestantia y la síntesis a la movilidad'. Al asentido prestante podemos llamarle 'de arte mayor', nombre de gran tradición en nuestro arte, lo cual sucede cuando en una forma se juntan dos o mas o cuando la semejanza y la diferencia es como si bailaran juntas, lo cual sucede, por ejemplo, en este verso de Machado. "¿Eres la sed /o el agua en mi camino?". Se trata de un contrasentido antestante que también es consentido acrecentado por la pregunta, y por lo sorprendete de que un persona pueda ser una ausencia. "De como los clérigos salieron a recibir a don Amor", es prestante porque andan aquí juntos los formantes *con* (recibimiento), *contra* (los curas y el eros) *des* (medievo y paganismo).

El asentido puede ser también trimembre, por ejemplo, en Quevedo: "relámpagos de risas carmesies", "procurando condensar con lo que tiene de meteoro" (Cossío Letras 213). Nosotros lo analizamos así: 'relámpagos /S /de risas /S /carmesies'. En cuanto al sentiente: consonancia de r y s e i; en cuanto al sentido: antesentido trimembre.

§ 10 A) *Contrasentido*

El contrasentido es la forma más importante del asentido; es el origen, con la adición, de la dialéctica vital, que rebasa con mucho la poética. Puede ir desde el dilema hasta la integración, lo primero se mantiene en la escisión y lo segundo alcanza la paridad. Hay una gama muy amplia entre ambos contrasentidos, que va desde una poesía dramática a otra pura lira. En el primero domina la diferencia sobre la semejanza y en el segundo se igualan. Los contrarios pertenecen al mismo universo, o hacen un todo; no así los diferentes: un zapato y un ángel no son contrarios pues zapato /+ / ángel no da ningún todo, en cambio animal y hombre sí. Por lo cual se ve que /+ / está más cerca de /= / que /x /, pues "los contrarios pertenecen al mismo género" (Arist *Met* 1058^a10). Ley contraformal: 'el que no está conmigo está contra mí'.

"No tenemos (en los colores) sólo desigualdad como en la simetría, que se reúnen regularmente en la unidad externa, sino oposiciones directas, como amarillo y azul, y su neutralización y concreta identidad. La *belleza de su armonía* reside ahora en el soslayar de su aguda diferencia y oposición, que como tal es aniquilada, de modo que *se muestra en las diferencias mismas de su coincidencia*. Por tanto, ellas *se corresponden reciprocamente*, porque el color *no es unilateral, sino totalidad esencial*. La exigencia de tal totalidad puede ir tan lejos que, según Goethe, el ojo, si tiene también sólo un color como objeto ante sí, *ve subjetivamente, en consensecuencia, al otro*" (Hegel, 86 2).

Los colores complementarios se exigen mutuamente, como ya hemos visto, pues no se trata de simple desigualdad, sino de que cada lado no es sino una mitad que busca la otra, por lo tanto en la relación entre dos colores complementarios no se trata sólo de que cada uno sea la mitad de una armonía total, es ya en germen la totalidad misma.

"No entienden cómo, al diverger, se converge consigo mismo: armonía propia del tender en direcciones opuestas, como la del arco y la lira" (Heráclito B51). Al diverger se converge, porque el otro tiene lo que me falta a mí para el completamiento; y esto sólo se puede entender viendo los dos lados como complementarios. 'Al diverger se converge' y para diverger tienes que acercarte a algo que converge, pasar de A a B. En A no tienes nada que ver con nadie, te juntas a B y diverges, y esta divergencia es lo que hace que B la quiera para sí, porque es una divergencia que le complace, porque ella con B tiene lo que le faltaba, estaba aburrida de tanto converger y ahora puede hacer las dos cosas, y lo mismo A, que no ha tenido que hacer más que salir de sí y eso es precisamente la convergencia con B. Estando juntos AB si se da el caso de que A sale de sí y B lo recoge en sí, tenemos la integración, en la que B se completa con A. ¿Y A? Se queda ahora convergida, ya no necesita diverger, pues lo hizo una vez y están ahora los dos machihembrados. Entonces es convergencia la divergencia desde acá y la divergencia convergencia visto desde allá. Pero no se van a quedar quietos y empotrados, necesitan diverger y converger, para lo cual es necesaria la movilidad. La divergencia se hizo convergencia, la convergencia divergencia, pero no del todo, necesita un proceso que vaya aumentando esta reciprocidad. Además, también la convergencia quiere diverger, es aburrido estar siempre convergiendo y la divergencia se pone también a converger. Así el proceso se

diversifica y después nos volvemos cada uno a nuestra diferencia. Puesto que diverger es para converger y converger es para diverger, la soledad es para la integración; la integración hace el movimiento que la lleva a la plenitud, la satisface y la acaba. Siguiendo con la sentencia, en el arco, en el momento de disparar, hay un estirar hacia atrás que es un lanzar la flecha, cuanto más hacia atrás –sin rebasar una cierta medida– más hacia adelante, si el arco está flojo, la flecha no sale, cuanto más hacia mí –recepción– más hacia fuera –dación. Después el movimiento de extender de antes es el del volar de ahora, aquél se cambió en éste, se trata ahora de mudanza; el entrañamiento anterior da lugar al movimiento actual, como el coito da lugar al nacimiento, movimiento causado por el entrañamiento. Hubo un momento en que armonizaban contradiciendo, era el momento más vital; el movimiento ahora es consecuencia. Complementarios siempre, aun estando lejos la flecha, el arco sigue siendo el origen de su marcha. Lo mismo sucede en la lira, la cuerda tensa da la nota, cambia la tensión y la nota cambia; esa nota que vuela es como la flecha. Y todo esto dicho en el respecto sexual vale para el genérico” (*Vida* 591).

Ésta es el acta de nacimiento de la *paridad*, nuestro cielo inmanente, a la que tiende siempre el contrasentido y en general todas las formas; cuando está más cerca le llamamos ‘contrasentido vital o de arte mayor’. ¿Pero es poesía lírica esta ‘lira’? ‘Armonía propia del tender en direcciones opuestas como el arco y la lira’: en contramos aquí tres formas poéticas: un consentido, un contrasentido y un antesentido, el primero como punto de llegada y el segundo dominando al tercero, por lo tanto la definición sería *contra ante sentido*; pero antes se nos dijo que este contrasentido es un consentido (mixtión), por lo tanto habría que completarlo: *contra con ante sentido*, las formas básicas domianando a la imaginaria, lo cual también es una novedad, de lo que trataremos más adelante. Aunque se trata de una forma poética, no busca el sentimiento personal sino el conocimiento general, por lo tanto se trata de una filosofía que camina poéticamente, que también estas formas nuestras pueden buscar la verdad, como se comprueba en el último capítulo del libro de la *Vida*. Desde la forma es ‘contrasentido de arte mayor’; desde el fondo, ‘contrasentido integral o vital’, en donde el fondo y la forma se unen en el origen. Platón no aceptaba este contraste vital, porque veía esta discordancia como oposición y no como posibilidad de integración:

“Heráclito dice que lo uno “siendo discordante en sí concuerda consigo mismo”, “como la armonía del arco y de la lira’. Mas es gran absurdo decir que la armonía es discordante o que resulta de lo que todavía es discordante. Pero quizás lo que quería decir era que resulta de lo que anteriormente ha sido sido discordante, de lo agudo y de lo grave, que luego han concordado gracias al arte musical” (*Banquete* 187a).

Viéndolo como integración el contrasentido adquiere una profundidad que no puede ni soñar el mero contraste. Al Barroco literario español habría que llamarle, desde nuestro punto de vista ‘Contraforma’, mejor que ‘Contrarreforma’, pues el contrasentido es la forma triunfante, y es un contra estático y quieto, de contraposición, por lo que le sobre el formante *re*:

“El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva, del tema de la lánguida hermosura y de los monstruosos ímpetus: el barroquismo no se explica por ninguno de estos dos elementos, sino por su *choque*. El barroquismo es una enorme ‘coincidentia oppositorum” (D.Alonso 388).

'Coincidentia' a la española, una enorme batalla, que nada supo nunca de integración: "Lo opuesto concuerda y de las cosas discordes surge la más bella armonía", pero aquí nos quedamos siempre de un lado, excomulgando al otro.

La diferencia entre exteriorización e interiorización, entre integración y contraposición podemos verla comparando dos poemas, cada uno de un Machado:

"(...) El ciego sol, la sed y la fatiga (...)
por la terrible estepa castellana,
al destierro con doce de lus suyos
polvo, sudor y hierro- el Cid cabalga (...)
a los terribles golpes
de eco ronco, /+ / una voz pura, de plata
y de cristal responde... Hay una niña (...)"

¿Es de arte mayor este contraste?; podemos compararlo con éste otro:

"Siempre fugitiva y siempre
/± / cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
gesto de su rostro pálido (...)
Besar quisiera /+ / la amarga,
amarga /± / flor de tus labios"

Mirando sólo a la síntesis -no fijándonos en la adición, pues también la hay en la otra secuencia, recargando la antítesis- tenemos que considerar éste segundo como de más arte por mayor integración, a pesar de que aparentemente tenga aquél primero más, a pesar de que Antonio se invente la amada, lo cual es alcanzar el desentrañamiento primordial de nuestra profundidad; y aunque comparado con Heráclito, que alcanzaba la paridad, aquí se está en lo opuesto, la totalidad se halla también aquí, como ansia; de dos clases, la primera y tercera dativo/receptiva y la del medio receptivo/dativo. La mixtión podemos dividirla también en *anhelar* (la anterior) y *desarraigal*, la siguiente:

"En el museo de Basilea hay un cuadro, 'Odiseo y Calipso' que muestra la relación entre el hombre y la mujer. Ella es azul; /+ / el, rojo. Ella, en una gruta; /+ / él, encima de una roca, *volviéndole la espalda* /S± / y *mirando hacia el mar*, con expresión de *nostalgia*. Pero casi no hay mar; sólo aparece un poquito en el cuadro" (Frisch).

Aparentemente no se trata más que de una contraposición exterior, y esto se ve verdadero con respecto a ella, pero él, a pesar de que está de espaldas, o tal vez a causa de ello, está buscándola en un mar casi inexistente; claramente se ve que se trata de anhelo; ella sólo en contrastancia pero él, contrastante y conestante, integración de arte mayor.

"Odio /± / y amo. Tal vez preguntes por qué lo hago.
No lo sé, pero siento que es así /≠ / y sufro" (Catulo LXXXV)

Cuando se igualan los dos lados de la integración, como en este caso sentimos una gran paz. La primera integración es dativo/receptiva y la segunda, como si hubiese sido trabajada por el sufrimiento, es receptivo/dativa. He aquí un canto a la mixtión dativa, conjunción de desesperación y ternura :

"Cuando quiero obtener un sonido suave y contenido, no hago que lo toque un instrumento capaz de darlo con facilidad, sino que lo confío a aquel instrumento

que sólo sea capaz de producirlo con dificultad, /±/ forzándose a sí mismo, e incluso sobreesforzándose y sobrepasando sus límites naturales. Así, a menudo obligo a los contrabajos y a los fagotes a que /> ±/ chillen en las notas más agudas, y a la flauta la hago que /> ±/ resople jadeante allá abajo en el registro grave" (Adorno *Mhaler* 34)"

Sólo por el ansia de integración, que es la que crea también las antestancias más osadas "espadas /±/ como labios" (Aleixandre): a lo que sólo hería se la hace también amorosa; "águilas /±/ como abismos" (ib.): lo que sólo subía, llenará así todo el espacio. Mis alumnos hicieron en clase una exposición de dibujos de terror en el mes de mayo, el altar a la Virgen rodeado de las espeluznantes máscaras. El conjunto era muy bello, casi tanto como el beso de Judas, que si se mira desde la poesía, es un acto que hace iguales el odio -traición- y el amor -beso-, y hay que considerar también de arte mayor.

Cuando el arte junta formas del asentido le llamamos mixtión; cuando la juntura es con otras dimensiones formales le llamamos *complexión*:

"Quiero hacer el retrato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza es así... Exagero el rubio de la cabellera, llego a los tonos *anaranjados*, a los cromos, al limón pálido. Detrás de la cabeza en lugar de pintar el muro trivial del mezquino departamento, pinto el infinito... como estrella en el *azul profundo*" (Van Gogh 243).

Se trata por lo tanto de una forma compleja: *ante contra sentido*

Vamos a ver de nuevo este verso de Machado, que concluye su soneto "¿Por qué decisme, hacia los altos llanos...?":

"¡El muro blanco y /+x/ el ciprés erguido!

Parece una contraposición, pero entonces la oposición, que no puede ser entre los nombres, tendrá que ser entre los adjetivos, pero 'blanco' pide 'negro' como complementario y 'erguido' pide 'extendido' o algo semejante, y como no los tienen, sucede lo que dice Hegel que dice Goethe, que se los inventan. Y entonces ya tenemos el contrasentido, pues antes solo era disentido, así pues el formente que les cabe en medio es el mixto de /+ / y /x /

La retórica se vale del contrasentido en la *correctio*, el *antitehton* (contraposición) y el *quiasmo*, y adquiere profundiad en el *oxymoron*, "la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios" (192 2), acercándose por lo tanto a nuestro arte mayor: '*mortalem quidam deun*', 'un cierto /x/ dios /+ / mortal'

"Tú, que puedes hacer la muerte/±/ vida,
¿por qué me tienes vivo /±/ en esta muerte?;
¿por qué me tienes muerto /≠/ en esta vida?" (Herrera en Mayoral 271)

Complexion es la juntura de varias formas. Ejemplo de *ante contra sentido*:

-Con la iglesia hemos dado, Sancho.
-Ya lo veo -respondió Sancho- /S+/ Y plega a Dios que no demos con nuestra sepultura.

La figura retórica como manera poética. *Contra sentido isocolo*:

"Pero Él tiene compasión /+ / y cólera,
absuelve /+ / y perdona,
pero descarga su ira /≠ / sobre los malvados" (Eclo 16 11)

Contrasentido isocolo: "magna aliena /+/ parva sunt; propria parva, /+/ magna. Gracián descubre ésta que es la más importante forma suya principalmente en los discursos V, XVI yXXXVII en el modo menor y XXVIII y XLII en el modo mayor. "Es la improporción el otro extremo en este modo de agudeza, contraria a la pasada, pero no desigual, porque de los dos opuestos suele ser émulo la perfección. Fórmase por artificio contrapuesto la proporción, como se ve en ese laureado soneto de Bartolomé Leonardo...:

'Cual cisne, que con últimos alientos
vive/±/ y muere cantando a un mismo punto (...)

Allí se busca la correspondencia, aquí al contrario, la oposición ente los extremos..."(d.V)

Pero admite su alusión a la perfección como suma de los dos nos habla de un modo mayor en que se juntan, Y es en el XLII. "De la agudeza por contradicción y repugnancia en los afectos del ánimo" en donde se entra en el fondo de la cuestión:

"Es muy otra esta agudeza de la improporción, porque allí se exprime la oposición de *dos extremos extraños y extrinsecos*; aquí la de los *sentimientos propios*, afectos del animo" ...

'Si yo quiero, ¿por qué quiero?
/±/ para dejar de querer?
¿Qué más *vida* puede haber?

Vamos a ver si esto que nos dice Gracián es verdadero:

"Hay una agudeza pura, que no contiene más que una especie de concepto... Hay otra agudeza mixta, monstruo del concepto; porque concurren en ella *dos y tres* modos de sutileza, mezclándose las perfecciones, y comunicandose las esencias. Así en esta redondilla de romance...

'Junto a mi casa vivía,
porque yo cerca/±/muriera (...)

aquí encierra en dos versos *muchos* conceptos"(d.III).

Ella acrecienta su vida/±/ con mi morir, por lo tanto se trata, como dice Gracián de una 'agudeza mixta' o mixtión, contrasentido que es consentido, como en los místicos; que también sabe combinar con el disentido:

"Ahora se levanta aquél,/+/ cuando se habia de acostar; ahora sale de casa la otra /</ con la estrella de Venus, y volverá /Sx/ cuando se ría de ella la aurora."(Citic 1 6)

Y no se reduce a lo subjetivo sino que alcanza lo ontológico:

"Llegaron a a la gran fuente/±/ de la gran sed"(Crit 1 7).

Pero Gracián hace dos formas: 'ponderación de dificultad' y 'ponderación de contrariedad' de lo que nosotros hacemos sólo una. En la primera 'no se requiere la contrariedad, que es artificio mayor' ... 'consiste en levantar alguna oposición o disonancia entre los dos correlatos, que es rigurosamente dificultar'(VII)

La segunda 'consiste pues el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del concepto'(d.VIII)

Nosotros no vemos que sea útil esta diferencia: toda 'dificultad' y 'todo reparo' es /+/ si se opone sin mantenerse en la diferencia del consentido. En cambio nosotros distinguimos /+/ de /x/, cosa que Gracián no hace.

El consentido es nuestra segunda categoría sintética, consiste en una relación armónica dual, una consonancia referida al aspecto semántico del lenguaje. Está basada en la semejanza, dentro del mismo universo de significación lingüística. Podemos verla muy bien en el acorde consonante que hacen sonidos que tienen entre sí la relación numérica más sencilla pues a fin de cuentas “la armonía es una relación de números” (Arist Met 1092b8); lo mismo en el campo semántico, enlaza términos que siempre han vivido juntos, por eso tiene siempre un aire conservador y el peligro del preciosismo. Se tiende a ponerla como la primera forma –en la retórica en la *adiectio* y la *inmutatio*, y Gracian la pone también como su primera forma, a pesar de que en su tratado la primacía la tenga el contrasentido, a causa de su apariencia como lo más serio, lo sustancial. Expresa sentimientos apacibles, por eso en el poema su lugar mejor es la fase final, o sosiego; en la propiciación la *tesis* tiene que ir jugando con la diferencia o *isótesis* para evitar el estancamiento, es muy difícil su juego de matices; el trabajo con el contrasentido es más basto y fácil. Su cualidad ayuntativa, que ha sido destacada por lingüistas poéticos actuales, fue puesta de manifiesto ya por la Gestalt: “Las figuras similares son esenciales para formar con ellas un grupo” (Kohler 31); pero se trata de algo estático y externo base de la poética tradicional. Su *ley* podríamos enunciarla así: ‘el que no esta contra mí esta conmigo’; compone analogando, avanza matizando. Su trabajo supra poético es la *analexia*, de la que tratamos extensamente en el libro de la *Vida* (Gandhi, Lao Tse). Era la forma más amada en el mundo clásico; “las edades clásicas aman lo fundido y lo integrado” (Spitzer 235); desde el lado del consentido, que consideran don de los dioses: “Gracias sagradas de brazos de rosa, venid, hijas de Zeus” (Safo fr 40); “lo armonioso, lo bello, lo que deleita los ojos del espectador... ¿será tal vez porque son partes semejantes entre sí, que se enlazan y reducen a unidad y conveniencia?” (Agustín *De la verdad religiosa* 143). Plotino anda por aquí, y ya hemos visto a Platón condenar a Heráclito, apóstol de la desarmonía (“Lo contrario se pone de acuerdo; y de lo diverso la más hermosa armonía surge”): “Lo semejante es mil veces más bello que lo desemejante” (*Timeo* 32c). Horacio desecha los formantes *contra* y *des*, y exige matizar el *con*:

“Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé, y *tal licencia reclamo y concedo* alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se apareen serpientes con aves, corderos con tigres” (Horacio *Ars* 9-13)

El /=/ es de empleo difícil, los clásicos lo empleaban muy bien con su lenguaje adornado; pero nos hace caer fácilmente en el pastelito, se hace blando; yo soy muy poco hábil con él. Además en lo semejante nos encontramos coartados, pues si el arte es expresión tiene que tener en su base un abrirse paso contradiciendo las conveniencias. Es verdad que una obra de arte es una cierta armonía, pero ganada a partir de una desarmonía, pues de lo contrario no sería más que loa a lo alto. Por lo tanto la desarmonía tiene que hallarse en la base, en la misma Safo se ve, que canta armónicamente su desoperación. Aquí es en donde está la grandeza del arte clásico, en este contraste, pues el consentido, si quiere romper con la obviedad y el preciosismo, tiene que tener en su entraña el contrasentido. El arte es una desarmonía armonizada; la obra pretende ser armónica en la forma, pero expresando la desarmonía. Pues el arte desde el punto de vista del fondo es desarmonía y desde la forma armonía y la obra ha de expresar armoniosamente

la desarmonía fonal. Un arte que sólo fueses armonía sería anecdótico o total; pero ni el uno ni el otro es del que ahora tratamos.

Pueden ser conestadas sustancias diferentes siempre que se fije la atención no en las diferencias sino en la semejanza, pues esta forma trabaja con la diferencia matizando las relaciones, sin llegar nunca a la contrariedad; su campo es entre ella y la igualdad, en donde todo se para, al comienzo del poema; o en donde todo se alcanza, al final del mismo. Se puede componer conestando o contrastando, en el primer caso se avanza a cuerpo descubierto, en el segundo atado por una rémora contra la que se lucha, y es más fácil esto segundo, pues allí es el campo de la libertad y el arte es expresión, necesita estar coartado el sentimiento para medirse y crecer y mostrarse en el contraste con lo que había. He aquí la conestancia:

“¡Ay, cómo huele toda la ropa en bulléndote! ¡A osadas, que está todo a punto! Siempre me pagué de tus cosas e hechos, de tu limpieza e atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sábana e colcha! ¡Qué almohadas! ¡E qué blancura! Tal sea mi vejez, qual todo me parece perla de oro. Verás si te quiere bien quien te visita a tales horas. Déxame mirarte, a mi voluntad, que me huelgo” (*Celestina* 248)

Pero hay que darse cuenta de que toda esta reconestancia tiene miras interesada, or lo tantotiene un *contra* escondido. Así creciendo, creciendo hasta la unión y la comunión tendría que ser el arte nuestro hasta llegar a la totalidad; así es el arte total, que culminará esta obra en el tomo siguiente: bacanales eróticas y místicas. Yo estuve varios veranos componiendo montaña a arriba o a la orilla del mar sinfonías eróticas y místicas basadas en la conestancia y, al final, la paridad, despreciando el arte expresivo, pero lo que lograba no me satisfacía porque la belleza tiene que ser vivida desde la expresión, y la constricción y a fin de cuentas desde el desentrañamiento. Por eso el papel del consentido en el arte es mucho más limitado que el del contrasentido, que es la base de casi todos los poemas. Tiene razón Heráclito y no Platón: un poema es una armonía construida con la desarmonía, y esta armonía que se va alcanzado tiene la hondura del penar que cuesta, y la humanidad. Un poema que solo hablase de mi felicidad... ¡Pero si sólo tenemos momentos felices! Por lo tanto, al final del poema, o bien en el arte total, pero entonces lo que importa es la realización en la fiesta, el poema queda reducido a sólo un medio. Pero en el arte expresivo, del que ahora tratamos la conestancia tiene un papel mucho más reducido que el contrasentido, y por eso lo ponemos en segundo lugar. Un ejemplo en la escultura puede ser iluminador. Estuve modelando mujeres abiertas para una exposición titulada ‘Mediterráneas’, intento expresar con ello mi anhelo, y me encontraba con limitaciones similares a las antedichas: armonías amplias conestantes, pero que tienen la limitación de que les falta el drama; ahora estoy intentando este sentimiento desde mí mismo, y me salen cosas con más intensidad porque trabajo desde la contrastancia: oquedades craneales abiertas clamantes, redondeces de muñeco extraterrestre; mi extrañamiento ahora sí puede expresar su sentimiento.

Hemos dicho que sabemos que existe contrasentido si se trata de una dualidad y si podemos intercalar entre los dos miembros el formante /+;/ vamos a ver si podemos hacer lo mismo con el /=;/ valiéndonos del libro de Rosalía, que tenemos que considerar como complementario de éste, buscaremos en la definición de un poema en el que su formante básico no sea *contra* sino *con*. ¿Se puede hacer un poema sólo con el consentido? El consentido consiste en ir haciendo de la

diferencia semejanza y el contrasentido en hacer de la diferencia contrariedad. La misma diferencia puede ser semejanza o contrariedad según se trate desde uno u otro asentido. Pero un poema que comienza en /=/ haciendo de la diferencia semejanza poca posibilidad hay de movimiento: son las loas superficiales, que nada tiene de expresión y por lo tanto de arte; para crecer el poema tiene que caminar por la dialéctica: las sucesivas antítesis le van sirviendo de escalones, hasta llegar al logro de lo buscado, en donde reinará ya la constancia porque ya no hay que crecer más: por lo tanto de /+/ a /=/; veamos el II, *Bos amores*. Se habla en una primera secuencia de que el amor es una flor que se abre al orballo de la tarde; consentido. Segunda secuencia:

“E sin romor nin queixa, nin choros nin cantares”

Ya tenemos el contrasentido; siempre aparece, es muy difícil encontrar un consentido absolutamente limpio de él. Probemos con el XIV que tampoco tiene ningún *contra* en la definición y trata de la liberación de la opresión erótica matrimonial, vamos a ver si las diferencias pueden considerarse *isótesis* y no antítesis. En la primera secuencia de diálogo, ‘pedinte a Dios’ es lo único hacia atrás que se paga por el avance, una diferencia que podemos considerar constante, ¿en la segunda se paga más?:

“-Máis a que así querer sabe, /≠/
non debe ter pai n’irmán;
nin home, si é que é casada;
nin fillos, si acaso é nai.
Espanta o que estás decindo... /±/
mais eu sinto que é verdá;
lévame, señor, que irei
onde me queirás levar...”

No se paga nada; es regalo. Por lo tanto vemos que tanto el contrasentido como el consentido son formas duales que necesitan dos miembros, y entre ellos se marca una diferencia, que es mayor en el contrasentido; y desde ambos se puede alcanzar la mixtura. Es igual que en la música, los acordes pueden ser también constantes o contrastantes, los que contienen notas disonantes son magníficos ejemplos de acordes de movimiento, a causa de que la disonancia es percibida como necesidad de resolución, mediante el paso a una consonancia. Para que haya consentido tiene que haber algún tipo de diferencia, de lo contrario no se produce la síntesis, es una sola cosa no dos. Vamos a continuar el análisis; tengo la definición de todas las odas y epodos horacianos, es un trabajo que hacía por las tardes de verano, después de pasarme la mañana poetando fuera. Busco un poema que no tenga ningún *contra*; el 1, tiene una primera parte que es un canto a la primavera, pero sirve de antítesis a una segunda mortuoria; el 1,10 es todo él constante, pero no es más que loa; lo mismo el 1,12. El primero que encuentro es el 1,19. Hay una mixtura inicial que calienta el poema desde el principio:

“La cruel /±/ madre de Deseos
y el hijo de Semele la tebana mandan
y la lasciva Licencia
que al amor de antaño dé mi alma”

2º tramo: dos mixturas que lo acrecientan:

Me queman
Glicera, la más brillante /=/
que los parios mármoles, /±/ su grato impudor,
/±/ su faz peligrosa para
quien la mire”

3º tramo: ahora viene un excursio, a los que tan aficionado es el poeta:

“Venus toda dejó Chipre,
cayó sobre mi y hablar
/+ / me prohíbe de Escitas o del caballero
parto que en montar se afana
al revés o cosas que no le interesan.”

4º tramo: se alude de forma antecorrespondiente a la orgía final:

“Traedme aquí yerba fresca,
mozos, sacra fronda con incienso y vino
de dos años en la pátera.
Será más amable /±/ tras el sacrificio”

(Es conveniente en el análisis no apegarse excesivamente a la letra y fijarse más bien en el sentido general).

“Pensativo iba el amigo por los caminos de su Amado, y tropezó y cayó entre espinas, /±/ y le pareció que eran flores, />±/ y que su lecho era de amores” (Llull § 36)

Puede estar antes el lado constante:

“La suavice y pacifique y esclarezca, /±/ como el fuego hace al madero cuando ha entrado en él” (Juan de la Cruz, *Llama*)

Y puede estar antes la contrastante:

“Se siente llagado y robado /±/ tierna y blandamente sin sabere de quien” (id.)

Podríamos poner un signo distinto para cada uno, pero en principio, no parece necesaria tanta precisión. Si están separados los dos sentidos, se tratará de compleción:

“Soñando está con sus hijos,
que sus hijos /+ / lo apuñalan
y cuando despierta mira /=/
que es cierto lo que soñaba” (Machado 521).

En cambio:

“¡Era tu voz y tu mano
en sueños /±/ tan verdadera!” (547)

Sin duda es más arte esto que aquello. Aquí están los dos:

“Cada vez que toca el *cauterio*/±/ de amor en la *llaga*/±/ de amor hace mayor *llaga*/±/ de amor, y así *cura* y *sana* más /±/ por cuanto *llaga* mas” (id.)

En la mixtión, puede decirse en general que tiene la primacía el contrasentido, pues lo mismo sucede en Heráclito: es la desarmonía la que hace la armonía, y es lo que sucede generalmente en los poemas, que el contrasentido es el camino de

avance y el consentido la meta. En estos poemas conestantes la isótesis hace un poco el papel de la antítesis.

Comparemos estas dos mixtiones:

a) "perdida traigo la color /±/ todos me dicen que lo es de amor" (Lír trad 45)		b) "Gentil caballero dédesme un beso /±/ siquiera por el daño que me habéis hecho" (43)
---	--	--

A a) podemos llamarle 'contracon' y a b) 'concontra', ¿cambia el sentido? No lo creo, el sentido no depende sólo de la colocación de los sustantes.

Las formas retóricas hemos dicho que admiten como maneras suyas las figuras retóricas, veamos algunos ejemplos:

Con anáforo: "En perdant la force, /=/ on perd aussí la vie" (123 2)

Con (o contra) parenética mayor: Mulierem, quid potius dicam aut verius /+/
quam mulierem?" (130 2)

Con gémino: Consolamine, consolamine, popule meus" (Is 40 1; 100 2)

Contra con isocolo: "Como lirio /+/
entre los cardos
es mi amada entre las doncellas
"Yo soy para mi amado /=/
y a mí tienden sus deseos" (Cant. 7 11)

Gracián habla de esta primera forma suya y segunda nuestra principalmente en los discursos IV y XIV:

"Esta primera especie de concepto consiste en una cierta armonía y agradabale correspondencia que dicen entre sí los términos, o con el sujeto" (d.IV).

"Con este modo de concepto dio principio a su aplaudida canción el Petrarca, que consagró a la verdadera láurea y corona de los serafines, María:

'¡Oh Virgen bella, que /=/ del Sol vestida, / => /
de estrellas coronada, / => / al Sol inmenso
tanto agradaste, / ± / que en ti fue escondido'

Nótese la correspondencia entre vestirse del Sol y vestirle de su carne, agradar con el Sol al Sol..."

Aquí es en donde Gracián alcanza toda su valía:

"En el modo formal de aplicar hay variedad y su especial sutileza; el ordinario y vulgar, es decir: esto es como aquello, así fue, que es como por semejanza, sin más arte; pero hay más sutileza para que salga más realzada la alicaci. Aun la misma semejanza la transformó en identidad, y la exprimió encarecimiento don Luís Carrillo:

'De la salamandra dicen
que en el fuego /+/
viva está;

por mi corazón lo digo,
que a más fuego/±/ vive más'. (d.LIX)

§ 10 C) *Disentido*

La *adiunctio*, dice la Retórica; la síntesis, decimos nosotros, es la dimensión formal más importante del arte, que es fundamentalmente yuxtaposición o composición o dación com-ponente. Y esta relación fundamental tiene tres dimensiones: A+, B= y Cx. El *disentido*, que es la categoría poética tercera, es la forma que va desde la diversidad hasta la disparidad. El formante del disentido es un aspa del molino de viento que combatió don Quijote. La libertad del arte se muestra especialmente en esta forma, pues ni la lógica ni la ética valen para ella. La destancia es la forma de la desconformidad de poner patas arriba el sentido mundano. El mundo que es *así*, pudiera ser (puede ser, es también, lo es ahora) también *asó*. El poeta, que nunca le ha tenido excesivo respeto, con esta forma se burla de él, socaba sus lógicas y éticas. En el disentido el artista juega a la pelota con el mundo opresor. Es la forma de la desconformidad. Yo la he visto mejor que en ninguna arte, en lo alto de la sierra de Gredos, donde las peñas se amontona a de la manera más ndo en una síntesis se halla una relación sorprendente y no se halla ni en semejanza ni en la oposición, y no puede uno escaparse de ella a la antestancia, se trata de disentido.

Los dos micaprichosa y en donde compuse el poema *Dios es azar*. Es el recurso para lograr lo insólito, la sorpresa, el impacto de lo no familiar, de lo totalmente diferente y nuevo. Pero en la destancia no se trata de jugar con lo absurdo, sino de acercarse aquello que juntado, tiembla. Cuaembros de una síntesis pueden asemejarse, oponerse o ser diversos. /+ / es el opositivo hasta llegar a la contrariedad; /= / el igualativo y /x / el diversivo, hasta llegar a la disparidad; en los tres hay semejanza y diferencia; la semejanza es mayor en el consentido pero la diferencia no sabemos si es mayor en /+ / o en /x /. 'Par' puede tener semejantes: 'pareja', 'matrimonio', 'dúo', que pueden ser también opuestos si jugamos a la dialexia, pero tiene un solo contrario que es 'impar'; 'alto' tiene diferencias: 'de 8 metros', 'empinado', 'rascacielos', pero sólo un contrario, que es 'bajo', y sus sinónimos. Ya le gustaría al disentido meterse en la contrariedad como hace un virus en una bacteria y romper el principio lógico de la oposición entre afirmación y negación, que rechaza una tercera opción aseverativa. La *ley del disentido* diría que toda tesis, además de una antítesis y una isótesis, admite también una parátesis. De la tesis 'par' tengo la antítesis 'impar', la isótesis 'pareja' y la parátesis 'camaleón.' La primera relaciona contrastando, la segunda analogando y la tercera disparatando. Pero precisamente aquí está el problema que esta tercera opción es excesivamente laxa y sólo vale en el momento de la sorpresa. ¿Sucede lo mismo con /= /? 'Hermoso' tiene varios semejantes: 'bonito', 'elegante'; tiene también varios opuestos: 'feo', 'horrible', y no tiene ningún contrario único. Y lo mismo pasa con la diversidad: 'azul', 'de siete años', y todas las disparidades del mundo, pues él tiene más. Los surrealistas quisieran que tuviese como los opuestos, un contrario que fuese el más dispar, y se esforzaron por encontrárselo, pero es intento fallido, se mueren de impotencia. El disentido no tiene dispar como la oposición contrario. El disentido, como dice Freud de los sueños de los que es hijo directísimo, no sabe de oposición, y se goza en la diversidad, pero no hay una que sea la más, tiene esa desventaja con respecto a la oposición, que lo divide todo en dos partes y él se queda en una tan ricamente. Si dicen alto yo digo bajo y toda su familia de sinónimos, y tengo un bando en el que militar; pero si le quiero hallar el dispar, son infinitos y yo no me puedo

poner del lado de ninguno en lucha con los demás; tendría que luchar solo contra el mundo entero, que es lo que sucede con el loco, el extravagante, el insólito. Ello quiere decir que así como con la oposición podemos establecer una dialéctica y crecer oponiéndonos, no sucede lo mismo con el disenso. Puedo establecer una paralelismo única y podríamos juntarnos en ella unos pocos, que es lo que sucedió en la poesía moderna: unos pocos que solo se entienden entre ellos, insolidarios parálisis. Tampoco el consentimiento nos permite esta lucha vital, pues cada sustantivo tiene muchos semejantes y yo sólo puedo ponerme en esta banda siendo contrario a todos los restantes. Por ejemplo 'paterno' y todo lo que tiene que ver con el sometimiento a la figura del padre, en la religión y en la política y hacerme enemigo de lo materno que considero uterino y despreciable. Yo me quedo en este lado y aquí vivo, pero se trata de una actitud conservadora, que no avanza, pues para ello hay que pasar a la oposición. Por lo tanto, en vistas a lo que luego tendremos en la adición, podemos considerar como más vital el contrasentido; como conservador y de derechas, el consentimiento y como incapaz de formar un bando y ser en él contra el resto, el disenso.

Contrasentido: oposición A+B: relación vital

Consentido: semejanza A=B: relación conservadora.

Disenso: diversidad AXB: relación loca.

La semejanza y la diversidad son relaciones más laxas que la oposición; pero cuando lo diferente lo convertimos en enemigo lo hacemos opuesto o cuando lo pasamos de diverso a dispar. Cuando apareció sobre la tierra la especie humana Cro-magnón, se dedicó a exterminar a la anterior Neanderthal porque la hizo *contraria* a la suya; no se contentó con considerarla diversa ni siquiera opuesta; la contrariedad aparece en la oposición, cuando ésta es dual. Puedo estar oponiéndome o rechazando muchas cosas, que no son lo que yo voy buscando: me hallo en la oposición, pero todavía no en la contrariedad, que aparece cuando me enfrento a lo diferente y lo hago mi dispar: no cabemos los dos en el mundo, o él o yo; en este caso, el que no está conmigo está contra mí."Puesto que las cosas son diferentes pueden diferir más o menos, hay también una diferencia máxima, a la cual llamo contrariedad... la contrariedad es la diferencia completa" (Arist *Met* 1055^a). Sin embargo parece que hay más diferencia en la diversidad, entre uno y cincuenta que entre par e impar. Pero aquellos dos no comprenden todos los números y éstos sí: una mitad está de este lado y la otra, de ese otro y entre los dos, si se pudiesen juntar o si fuesen complementarios y se integrasen, comprenderían el todo. Son enemigos, y podrían ser lo más amigos posible, pero para ello haría falta que el uno fuese la dación y el otro la recepción. Un hombre y una mujer pueden ser diversos, y de aquí no pueden avanzar más; pueden ser semejantes y de aquí pasar a ser complementarios; pueden ser opuestos y de aquí llegar también a la complementariedad. Por lo tanto es el contrasentido el que tiene más posibilidades y el que menos la diversidad. Le gana en cambio a las otras formas en posibilidad de quedarse en el sentimiento despreciando el mundo:

"Sea en imágenes *sucesivas*, sea en los elementos de dos o más imágenes compenetradas en una, la incoherencia desaparece cuando en vez de aferrarnos a la comprensión práctica de las imágenes, según nuestra experiencia de las cosas, las vemos como representantes de un *estado sentimental móvil*, nos instalamos en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas y procuramos *vivir el impulso* que las ha lanzado" (A Alonso 59).

La poesía moderna ha logrado unas cuotas de expresividad con esta forma (Lorca, Vallejo) que antes no podía ni soñar, aferrada al sentido mundano del que le era imposible salir. Y si alguien se queja de que no puede entender, que sepa que la poesía no se hizo para eso sino para ahondar en el propio sentimiento, y para ello no hay mejor vehículo, siempre que se supere o se deseche el formalismo, en el que también esta forma se encasilló. Entre el conflicto y la locura es más llamativa la locura pero menos creadora y más profundo el conflicto, que puede llegar a hacerse amor. X tiene siempre una nota de escándalo y puede llegar a ser muy espectacular, pero lo verdaderamente hondo y constructivo y creador es /+/: lo vemos claramente si comparamos el *Guernica* con *Los fusilamientos*, de Goya. Es muy difícil que un sentimiento profundo sea formado por el disentido sólo, pero esta forma, tan abundante en la poesía y la pintura modernas, que colabora a su superficialidad, en combinación con otras formas puede substanciarse mucho, sobre todo con el /+/, llegando al escarnio; busca también el *ante* /S/, y a veces lo alcanza:

“(Dicen que en los suspiros/x/ se edifican
entonces acordeones /x/ óseos, táctiles;
dicen que cuando mueren los que así se acaban,
¡ay! mueren /S+x/ fuera del reloj, la mano
agarrada /s/ a un zapato solitario)”(473)

Hay un amplio campo en esta forma entre el absurdo onírico, lírico, y la burla, dramática, que llamamos *escarnio*, en donde /+/> domina claramente sobre /x/:

“Entonces los soldados del gobernador, tomando a Jesús,/+/> lo condujeron al pretorio y, reuniendo en torno a él a toda la cohorte y despojándole de sus vestiduras,/+x/ le echaron encima una clámide de púrpura y, tejiendo una corona de espinas,/>+x/ se la pusieron sobre la cabeza, y en la mano una caña y doblando ante él la rodilla se burlaban diciendo... Después de haberse divertido... /x+/> le llevaron a crucificar”(Mt 27)

Aquí no se trata sólo de síntesis sino de adición en la que cada moción es /+x/. El *Quijote* se mueve también en este ámbito de la *irrisión*; en Charlot hay menos dureza porque la dominancia de /x/ sobre /+/> es mayor, podríamos decir que su fórmula es /x+/. Rosalía se vale en su disentido de una mezcla entre poesía y humor:

“Co seu xordo e constante mormurio
atraime o oleaxe deste mar bravío /=+/> cal atrai das serenias o cantar.
Neste meu leito misterioso de frío, /S+x/ dime, ven brandamente a descasar”(XXIX)

San Francisco de Asís se sirve también del disentido irrisorio para el crecimiento espiritual, aliándolo también al contrasentido:

“Te mando, pues, por el mérito de la santa obediencia/+/> que en ese cruce, en el mismo sitio donde tienes los pies, /x/ te pongas a dar vueltas en redondo, como hacen los niños, y no dejes de dar vueltas hasta que yo te lo diga”(818).

En el disentido desaparecen los límites entre las cosas y los conceptos, por eso es un buen medio, del que el Zen hace su doctrina para alcanzar la paridad

espiritual. Si comparamos la irrisión franciscana con la *noche* juaneana a aquélla la vemos juguetona, infantil, femenina; no en vano nacieron ambas en culturas genéricamente distintas, Italia y Castilla. Esto me hace recordar una experiencia reciente, estuve durante el mes de julio en el monasterio de Samos (Lugo), que tiene el *Claustro de las nereidas*, de hermosos senos; tampoco esto sería viable en la masculinidad castellana, y si en la feminidad galaica, que no gusta de oposiciones, que prefiere redondearlas también con el disentido, como hemos visto en Rosalía, como sucede en el escarnio medieval y el esperpento valleinclanesco, del que trataremos ampliamente en el tomo III de esta obra.

El disentido, que es la forma más valorada por el Formalismo, pues es como su forma fundacional, es el 'tercero excluído' por el clasicismo, que amaba el consentido y le tenía horror, y por el arte barroco, más cercano, pero que prefería el contrasentido, por eso la Retórica lo toca sólo tímidamente y sin saber que lo hace, por ejemplo en la *detractio*, en donde al suprimir amalgamas, se producen a veces encuentros sorprendentes. Por ejemplo, el disentido zeugmático:

"Manus /x/ac supplices voces ad Tiberium tendens.

Nuestra tercera forma no es ya la 3ª de Gracián; él se dedica a describir complexiones de contrasentido y disentido en los discursos XV, XXIII, XXV, XXVII, etc. y el disentido es nombrado teóricamente: "lo estravagante de una contingencia es gran materia de misterio (A d. VI); "De las crisis irrisorias" (d XXVII); etc.; no lo considera forma independiente:

"Todo gran ingenio es *ambidextro*, *discurre a dos virtudes*; y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario, y levanta la *disparidad conceptuosa*. Así como en la en la agudeza de propoción, en no hallando la correspondencia entre los dos extremos busca la improporción y contrariedad, que esto tiene el discurso por careo" (d.16).

Pero hace iguales 'improporción' y 'contrariedad'; 'contrario' y 'dispar', etc.', por lo que no 'discurre a tres virtudes' y sólo a dos:

"Hacen estos conceptos una disonancia muy concorde entre los correlatos, como éste, de un antiguo, en un bien concepteado poema:

'En esto vino un recado,
que al jardín de Zaida fuese
y enlutado el corazón, /x/
se fue vestido de verde" (Sub aut; d.V)

No nos vamos a alargar aquí recorriendo la obra de Gracian y buscando, porque eso queda para otra ocasión; vamos ver esta categoría formal en *El criticón*:

"Que un ciego /+ / guíe a otro, gran necedad es, pero ya vista, y caer ambos en una profundidad de males. Pero que un ciego de todas maneras /x / quiera guiar a los que ven, ese es disparate nunca oído" (1 6).

"Poco vale el saber, el tener, los amigos y cuanto hay, si no tiene un hombre *dicha*; y poco le importa ser un sol a la que no tiene estrella.

Esto le ponderaba *un enano* /x / al melancólico Critilo" (2 6)

Sólo tímidamente diferencia /x / de /+ /:

"Esto me tenía suspenso, porque ¿a quién no pasma ver un concierto tan extraño, /x / compuesto de oposiciones" (1 3).

“-Así es- respondió Critilo- que todo este universo se compone de *contrarios* y se concierta de *desconciertos*”(1 3).

§ 11. B) *Ensentido*

Las dos dimensiones formales básicas son el asentido (síntesis) y el ensentido (adición), que son como la trama y la urdimbre de la obra de arte en general y del poema en particular, pues aunque es la esencia de las artes llamadas del tiempo -música y poesía- en las plásticas es casi tan importante como su compañera. La adición es un fluir, en la música es la melodía, pero también la música tiene la simultaneidad de la armonía. Si la primera moción es una síntesis y le añadimos otra, ya se rompe el enfrentamiento de la dualidad y se empieza a caminar por lo desconocido; pero no como el que sale a correr mundo, sino con el amor de la próxima síntesis, y así es como el poema va creciendo en lucha o en amor hasta alcanzar la plenitud; entonces decrece o acaba. El fluir aditivo puede decirse que es el poema mismo; la primera síntesis es como la semilla de la que va a ir brotando el árbol.

En nuestro libro de referencia, hay algunos poemas intermedios, pero la mayoría son aditivos, sólo son decididamente sintéticos el XXIII, el XXV y el último, el L, que hace balance de la labor poética total contrastando lo negativo con lo positivo; la inmensa mayoría de la poesía moderna es aditiva; en cambio en la época clásica están más igualados los dos modos compositivos. En el primer libro de las odas de Horacio, de 38 poemas, son sintéticos los 1, 3, 7, 10, 13, 16, 17, 26, 27, 28, 30 y 35, por lo tanto una tercera parte. Los clásicos son proclives a la síntesis, que valora más la prestancia que el movimiento, y el Formalismo último también, pues esta comparación la hemos hecho ya entre García Lorca y Machado, aquél, como hemos visto, más proclive a la síntesis y a la prestancia, para lo cual se vale del recurso de contrastar unas gentes de índole dionisiaca -gitanos de Andalucía, negros de Nueva York- con sus opuestos. En cambio Machado era ajeno a esos lucimientos, y sus poemas ahondan buscándose, por lo que es la adición su método. La adición es el fundamento de un poema y lo que diferencia la poesía de la prosa, por eso se escribe en versos, uno debajo de otro. Aun en los poemas avaros de confrontación, el camino hacia ella es aditivo. En la adición el poema renuncia a la representación buscando el ritmo y haciéndose arte. Lo que pasa es que hay mucha trampa en esto, y se ha utilizado siempre una adición falsa mediante la rima y el cuento de las sílabas; ahora, en el verso libre, el poema se ha liberado de esa máscara, ya no es posible esa adición falsa. Un poema puede estar desnudo de sobresentido y aun de asentido y ser un gran poema, porque aquí está su raíz, y esto sucede con frecuencia en la poesía popular. En la adición el poema renuncia a la representación y se hace música y se poe a bailar; y hace de la síntesis medio, la prestancia al servicio de la substancia y el movimiento. La síntesis es la raíz y la adición el tronco y las ramas entregados al viento; la adición es la melodía y la síntesis la armonía, la primera móvil y la segunda quieta, aunque también se puede componer armonizando. La síntesis es dual y dramática pues comporta la tensión de una tesis con una epítesis, antítesis o parátesis, tanto en las artes móviles como en las plásticas; y la adición sucesiva, abierta y lírica; la cárcel del 2 se rompe con el 3, que por otra parte nos deja desprotegidos. Quiere ello decir que hay dos elementos en 'callida iunctura' en 'concepto', en 'gracia' y hay otras formas que son relación sucesiva en la que se crece o se muere, además de las posibles transformaciones de la mudanza. La adición está más cerca del fondo y la síntesis de la forma. También las artes plásticas se valen de estas dos piernas en su caminar, y se puede pintar por matices y valores conestando -

analexia- o por contrastes radicales -dialexia- o desastando -paralexia. Y se pueden compensar las dos dimensiones formales haciendo estante el dibujo y contrastante el color, como sucede en Van Gog. No son enemigas, se necesitan mutuamente y se potencian, pues en el fondo son lo mismo -intuición- en la dualidad y en la sucesión respectivamente, y se valen de las mismas semejanza y diferencia, y así los intervalos de la adición pueden ser conestantas, contrastantes o desestantes, constituyendo los tres el ensentido. Pero la síntesis es intuición estática y la adición, dinámica; la primera, dramática y la segunda lírica, y sobre todo la síntesis es la forma de la luminosidad, pues los poemas que abusan de ella pueden engañar y quedarse en el efecto, que es la limitación del arte actual; es la adición la que trabaja por la profundidad. Generalmente comenzamos un poema cuando se nos ocurre un primer verso interesante, que necesariamente ha de ser una síntesis. Es el asentido quien con su trabajo va como un obrero construyendo el ensentido: de su fondo depende el del poema, que no es más que una matización, una depuración, un ahondamiento de eso primero quieto, que además condiciona el metro y la distribución y el movimiento. Y la adición va teniendo dos cosas, pasado y futuro, novedad encauzada en un río. Poetar consiste en ir poniendo unas palabras al lado de otras y unas frases debajo de otras e ir con ellas ahondando; por eso los versos son hacia abajo. La unidad lírica es la moción, que es el paso de una síntesis a otra nueva. La primera moción, que es una síntesis, a la que se le añaden otra y otra y otra y así va creciendo el poema hasta alcanzar la plenitud; de la primera moción apenas te das cuenta; de la segunda te das cuenta sólo vagamente, es en la tercera cuando realmente comienza la adición.

Una moción es una variación de lo mismo en la adición; y la adición da vida a cada moción lo mismo que la moción al movimiento. Una moción puede salirse de su secuencia, entonces o bien inicia otra o bien se queda como un error que las siguientes no atienden. La adiciones como un árbol al que le sale una rama y otra y otra, y el árbol sigue siendo el mismo. La primera síntesis -que es una relación es como la semilla de la que va brotando el árbol: el árbol es la adición y la síntesis su comienzo. Hegel dice que en la semilla está el árbol, pero en la semilla está sólo su comienzo, no se sabe si llegará a árbol, depende de su adición. "La forma consiste en un ahora que se constituye mediante una impresión y que a ésta se acopla una cola de retenciones y un horizonte de protenciones" (Husserl *Tiempo* 173), y esto sucede tanto en la creación como en la recreación. Viene de nuevo lo sido, y vuelve vestido de otros ropajes y otra vez se va pero volverá; nada se ha perdido en el pasado muerto, el poema o drama se mantienen:

"El pájaro cambia su lugar, vuela. En cada una de las nuevas situaciones le queda aún vinculada la resonancia de las apariciones anteriores. Pero cada fase de esta resonancia se va apagnado mientras que el pájaro sigue volando, y de tal suerte a cada fase subsiguiente pertenece una serie de resonancias, y no tenemos una simple serie de fases consecutivas... sino que a cada fase consecutiva individual corresponde una serie" (169)

En la última síntesis están las anteriores por eso no es la primera síntesis la más importante, ni la última: el conjunto de todas hasta la última. Una vivencia profunda sólo puede expresarse con un poema, en el acrecentamiento de su adición. El poema va hacia adelante: movilidad; pero lo pasado no se hunde en un pozo, queda expectante para revivir cuando la movilidad le da un oportunidad; vuelve pero ya no como movilidad; antes sonó, ahora solo resuena. Compone con

lo nuevo y la obra o la vida va haciéndose hacia adelante y hacia atrás, si le das una oportunidad –no como recuerdo pasivo- reaparece y compone. La movilidad es hacia adelante, pero llevando consigo la movilidad anterior. En una sinfonía o en un poema, este momento de ahora se junta en aquel de antes, éste trae aquél y no suena sólo éste, suena con el recuerdo de aquél. La composición es siempre com-posición ¿al lado, delante, encima? No es espacio, un poner una y otra vez buscando el crecimiento. No es poner encima como si se hiciera una casa, pues lo de arriba no dejaría crecer la semilla que es la fructificación que viene de atrás. No hay futuro ni pasado; “los estoicos hablan de esto: la cicatriz es el regreso no de la herida pasada sino del ‘hecho presente de haber tenido una” (Deleuze *Dif* 148).

La adición falta en la Retórica grecolatina y por lo tanto tampoco se formalizó en nuestra tradición literaria; el fluir aditivo es sobre todo popular en las dos versiones, castellana (seguida) y galaica (rondel), en donde la adición se explaya. La retórica está demasiado volcada en persuadir a los que tienen la facultad de decidir en la cuestión tratada, hay que subyugarlos la prestancia es lo más importante. Para la poética el público no es lo más importante ni la prestancia, es el movimiento que lleve el poema a lo más hondo o a lo más alto. Por lo tanto la retórica es estática y la poética móvil. La retórica es formal y estática; la poética, fonda y dinámica. Lo importante de la retórica es la síntesis o *adiectio* y dentro de ella un montón de filigranas, todas para encandilar. Que la retórica no sepa de la adición, y que el romanticismo sea la escuela poética más aditiva puede llevar a alguna reflexión. También en música: el barroco y la música dodecafónica son prestantes y lo popular aditivo. Lo culto y lo popular, lo nórdico y lo mediterráneo. La retórica es muy aficionada a las enumeraciones, porque las cosas parecen mayores cuando se las descompone, y de ahí lo que dice el poeta sobre que Meleagro fue persuadido la combate, cuando se le enumero: “Cuantos males sobrevienen a los hombres cuando una ciudad es tomada: la gentes mueren, el fuego asola la ciudad y otros se llevan a los niños” (*Iliada* en Arist 1365^a). Pero las series enumerativas no son adición, ni siquiera la *gradatio* ni la ley de los miembros crecientes puede considerarse adición, puesto que se trata de descripciones, no de la sucesión real misma, les llamaremos ‘síntesis aditivas’.

geminación: ...xx...

anáfora: x ... /x...

epífora: .../z .../ ... z

isocolon: x(y)z/x(y)z

engarce: ...x/x...

Cadena: ...x/x... y/y... z/z...

Se da la circunstancia, para nosotros rara, de que la repetición que consideramos adición ellos la dejan reducida a una dualidad, la geometrizan y la ponen como síntesis: “La bimembridad... *anaphora*... *synonymia*... es una documentación ‘polar’ del conjunto mediante la oposición interna de sus miembros. La realización semánticamente más pobre de la bimembridad es la repetición” (369 2); así pues, ‘síntesis aditivas’ todas ellas. La retórica habla de repetición de lo igual y de acumulación de lo diverso, la primera es síntesis restante y la segunda síntesis sinestante; hay también una síntesis soestante que es la *gradatio*. Ellos tienen como más importante el espacio que el movimiento por eso meten la *gradatio* en la *adiectio* como repetición. “Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit” (Lausberg *Elementos* 127).

El isocolon retórico no alcanza a ser *pareo* (Vida 729), ni tampoco el bíblico, que son esteticistas, más sintéticos que aditivos:

“El Señor es mi luz y mi socorro /+/
¿de quién he de temer?/>/
El Señor es el alcázar de mi vida
¿de quién he de temblar?” (Sal 21 1)

De ‘temer’ a ‘temblar’ hay un aumento, pero a mí me parece que sería mejor considerarlo *con so isocolo*, que *re 2º so con isocolo*, dando primacía a la sencillez.

La carencia de adición de la retórica no tiene nada que ver con la del soñar. El poema y el drama tienen que ir creciendo aditivamente porque quieren expresar el sentimiento mismo en su movimiento, igual que la música, no una mera representación; el relato en cambio va discurrendo desde fuera, puesto que se trata de la descripción de un observador, omnisciente o subjetivo. El poema y el drama son sobre todo vivencia, que tiene que ir creciendo desde su nacimiento hasta su eclosión, de ahí la importancia de la adición en estas dos artes, lo mismo que en la música. Pero en el soñar no existe ese proceso, que constituye la obra, por eso es tan fugaz, y por eso no necesita la adición; es muy radical en la síntesis, que no tiene que ir maduando el poema, que esta ya enteramente imbricada en la mudanza, que es dimensión formal en la que el soñar es rey.

Gracián también es reactivo a la adición; el barroco es un estilo sintético, lo mismo que el formalismo moderno, aunque se acerca a él un poco más que la retórica:

“Salen muy bien algunos encarecimientos conglobados, que digan entre sí correspondencia y vayan en proporción aumentando el objeto y el concepto” (d.XIX);

“Cuando el problema tiene tres o cuatro términos que compiten por la verdad, es más ingenioso y más gustoso, porque aquella competencia aumenta la suspensión y hace más reñida la dificultad”

“En la gradación se halla tal vez sutileza y concepto, vase en ella adelantando siempre, o deshaciendo lo que se se pondera: así dijo don Luís de Góngora:

‘No sólo en plata, o viola tronchada
se vuelvan, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada’” (A d.XI)

¿Asentido o ensentido? Aquí está el tiempo, como quería Machado, y hay por lo tanto adición .

“¿No has visto muchas veces aborrecer a una mujer /+/
al fiel consorte />/ que la honra y que la estima, que la sustenta, la viste, la engalana, /+/
y perderse por un rufián />/ que la da de bofetadas cada día y la acocea,
la azota y la roba, la desnuda y la maltrata?” (Crit 3 9)

Es clara la dominancia sintética, una síntesis de dos adiciones de sentido contrario: *contra socon/socontra*.

La prosa se diferencia de la poesía en que es representativa y no intuitiva, y por lo tanto en que no tiene ni forma ni fondo, en que es amorfa. La poesía es sintética y aditiva y la representación es analítica y discursiva. “Todo verso es

'versus', retorno. Por oposición a la prosa ('prorsus'), que avanzan linealmente, el verso vuelve siempre porque es fundamentalmente adición. y por eso el poema se escribe en renglones uno debajo de otro, pero no sobre si mismo, que eso seria masturbación; vuelve siempre con algo nuevo porque la adición es crecimiento y un poema es un proceso que camina entre la semejanza y la diferencia. Pero además de esta forma que es el volver o la adición, el verso en sí mismo dispone de otra dual que es la que vuelve. Lo que vuelve lo hace porque la adición se lo pide, porque de esa manera ahonda y va encontrando, como una oración que a base de darse, recibe. Hay muchos sedicentes poemas que no son ni síntesis ni adición y a los que por lo tanto no se les puede meter en medio los formantes básicos; por ejemplo:

“Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo)
pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrílego deseo,
del rudo oficio da. Allí una roca
mordaza es a una gruta de su boca”

No podemos formalizarlo porque no es poesía, es prosa, aunque esté escrita en endecasílabos y constituya una octava real. Es prosa, no hay aquí ni un solo verso. Habría que escribirlo seguido, porque es prosa y un verso debajo de otro implica dación, crecimiento hacia un tránsito o decrecimiento tras él. Yo no puedo meter aquí mis formantes a pesar de las lindas palabras, tan sólo /=/ en el paréntesis, pues se trata de de una cosa plana quieta y muerta. El tomo anterior de esta obra me ha enseñado que un poema lo que busca es la expresión de un sentimiento directamente mediante una forma, y esto es lo que retorna, porque la adición se lo pide, porque de esa manera el poema ahonda y va encontrando, que a base de darse, recibe. Lo que vuelve ¿es una representación? Pues entonces se trataría de una preocupación, de una obsesión; pero el poema canta, nos lo dice Machado, también cuenta, también hay en él representación pero al servicio del cantar, es decir, convertido en contenido de una forma. A lo anterior le viene bien este versito sabio machadiano:

“Toda la parafernalia
barata bisutería”

El río, naturalmente, es la adición. El canto es la poesía y el contar la prosa, ésta materia de aquélla:

“Canto y cuento es la poesía,
se canta una viva historia
contando su melodía”

Vamos a ver quien gana. En 'se canta una viva historia' tenemos dos contra una a favor de la poesía; pero además, 'contando su melodía', es algo que no se puede hacer, ese contar es también cantar.

§ 11 A) Sosentido

“La música verdadera posee vitalidad, contiene el latido impulsivo y el bullir de la vida, *nunca suena dos veces de idéntica manera*; nunca es dura, rígida, o se paraliza, sino que siempre alienta” (Stockhausen 19).

La profundidad o la altura de un movimiento la hace el sosentido o soestancia, que es una secuencia en la que cada moción está a diferente altura, en la que la cada una aumenta la anterior, no en número sino en intensidad. De las tres formas de la adición ésta es la más importante, por lo cual a veces confundimos sus nombres. Hace el crecimiento de un poema y se ayuda de la cualidad intensiva del lenguaje. La intensidad de un significado es su connotación emocional; dos palabras de significado dispar puede tener intensidad semejante, de acuerdo con la situación, por ejemplo ‘luna’ y ‘nostalgia’, o ‘cuchillo’ y ‘luz’.

Gafas: “(...) (Se para junto a Santa. Anochece) Pensamiento constante, goteante: ordenar, ordenar (Pausa) Puedes buscar cariño, venas azules, sonreír. (Lo hace) Un poco de paz, un poco de confianza. Buscamos la dicha suave, dócil. Desazón. Me conmuevo gozoso, con mis dos manos. ¡Ardor! ¡Me desvivo devorador, comiendo con arrebató, lancinante...! ¡En la agonía, cuando el martirio crece...! ¡El alarido atroz de los reos! ¡Herir! ¡Despavorido! (Sollozando) ¡Cuando acabamos de matar! (Es de noche)” (Azar *Teatro I* 58)

La adición y en especial el sosentido acerca la poesía a la música, más fluida en este sentido que ella, pero de menos hondura. Los músicos generalmente se ponen a adicionar variando constantemene, haciendo florituras y cuando se cansan cesan, pero la adición ha de ser crecimiento y tiene solo unas posibilidades de extensión determinada; ni se puede estirar ni reducir: es el crecimiento del poema; cuando ha llegado a una altura determinada, cesa. Ayudado del fondo, va intensificando el poema, hasta la explosión. ¿De dónde viene este brotar? Naturalmente del sentimiento, pues él es el mismo sentimiento transformado en arte; es la esencia del poema y de todas la artes, incluso de las del espacio, como la escultura o la pintura:

“Tengo una idea para hacer *El hombre orando* en la gama de tonos que *parten* del amarillo claro hasta el violeta” (Van Gogh 358)

De esta manera se juntan la gama y el contraste conjugando adición y síntesis. Precisamente ayer, en una exposición de Kirchner vi un cuadro, más bien pequeño pero para mí el más hermoso de la exposición. Era un desnudo escuálido en un verde claro que procedía de otro más oscuro que venía de abajo y a la izquierda y se iba aclarando hasta llegar a la cabeza, pelirroja, gloriosa en la gama de los ocre que continuaba hacia arriba a la derecha. En aquel rostro sonriente en el que confluían la gama y el contraste, hallabas la paz. Lo demás te parecía enmarañado comparado con aquella nitidez. Esta compleción /+>/, melodía y armonía al mismo tiempo, es la que hace la mayoría de los poemas y los acerca a la música, en donde la adición es más libre. En el poema es quien exige un verso debajo de otro. Será porque a trechos también respiramos, caminamos, etc., por eso cuando vamos en tren hacemos versos de su taca-tá. El sosentido complementa en el poema el sentido con el sentiente, el crecimiento con la reiteración. Puede concebirse un poema sin síntesis y sin mudanza, pero no sin adición; incomprensiblemente, ha

permanecido desconocido para los teóricos del arte.

La Retórica, como hemos visto, nunca es decididamente aditiva, por lo tanto no pasa nunca de una síntesis soestante. Pero su lema 'cavendum ne decrescat oratio'(373 1) es válido también para nosotros.

“Las palabras hay que ordenarlas del modo siguiente. en primer lugar se colocarán las que sean no especialmente vivas, es segundo y último lugar las que sean evidentemente vivas. De esta manera escucharemos lo primero como vivo y lo segundo como más vivo aún. Y si no, parecerá que hemos perdido fuerza y como si hubiéramos caído de la fuerza a la debilidad. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el pasaje de Platón: ‘cuando se da a la música, deja que su alma se vea inundada a través de sus oídos’(Rep 3 411a). Aquí la segunda expresión es mucho más brillante que la primera. Y más adelante dice: ‘cuando no deja de entregarse a ese hechizo, sino que queda encantado, después de eso se derretirá y consumirá’(3 411b).La palabra ‘consumirá’ es más expresiva que la palabra ‘derretirá’ y está más cerca de la poesía. Si hubiera puesto el segundo verbo delante, la adición de ‘derretirá’ hubiera parecido débil”(Demetrio 46)

La diferencia entre este *incrementum* y el *sosentido* es que aquél es amplificación y éste adición, inclinándose aquél más por la prestancia y éste por el movimiento. Gracián, como también hemos visto, no sobrepasa en esto a la retórica, aunque tenga acercamientos:

“En la misma verdad puede haber exageración, subiendo de una eminencia en otra el objeto, dándole el aumento por la artificiosa gradación ...

‘Al pie de una corriente, /≠/
lloraba Galatea, />/
de sus divinos ojos, />/
por lágrimas estrellas. />/
Ambar cernió su cofia, etc.”(d.XIX)

Pero él ni aun en el romance es capaz de hallar el espíritu de la adición, el son, que fluye unido al tiempo. Es Machado quien en la poesía moderna junta fondo poético y adición, en contra de la poesía moderna formalista: “Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico... sino una *honda palpitación del espíritu*”(Pról *Soledades* 1592). Y esto necesariamente le lleva a reivindicar también la adición (aunque no conociese el concepto) que él, a nuestro parecer equivocadamente, asocia al tiempo: “Me siento pues algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica no solo por el desuso de los artificios del ritmo sino sobre todo por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva”(ib). Está claro que lo que él reivindica es la adición que, como veremos, hunde sus raíces en el sentiente, pues para él “La poesía es la palabra en el tiempo”(ib) y proyecta una antología en la que los poetas del romancero “volverán su honor a los románticos”. Machado enlaza además esta -de raíz bergsonianana- concepción aditiva del tiempo, como el existencialismo heideggeriano: “Es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar... El poeta que no tenga muy marcado el acento temporal estará más cerca de la lógica que de la lírica”(Canc 697). Pero es la movilidad y no el tiempo la esencia de la adición

poética. La prueba de que no se trata de temporalidad y sí de movilidad es que voy hacia delante no hacia atrás, pero llevo cogido de la mano el movimiento anterior. Aquello que fue vuelve, ahora no directa sino mediante lo presente que lo hace renacer, antes nacía, ahora re-nace. Podríamos decir que el presente trae consigo, de alguna manera, todo lo que fue presente. En el último verso de un poema vuelve el poema entero. Precisamente el poema es profundo cuando sabe crecer con todo lo sido y en el último verso está todo entero. La adición en general, está compuesta de *memoria* y *espectativa*:

“Mientras resuena el primer tono, llega el segundo, luego el tercero y así en adelante. ¿No estamos forzados a decir que cuando el segundo tono resuena, lo oigo a ‘él’ pero ya no oigo más al primero, etc.? Esto significa que, en verdad, no oigo la melodía sino tan sólo el tono presente individual. El que el trozo transcurrido de la melodía sea para mi objetual, se debe... a la *memoria*; el que, una vez llegado al tono respectivo no presuponga, que esto es ‘todo’, se debe a la *expectativa* anticipadora” (Hussler *Tiempo* 70).

El tiempo es sucesión, sucede siempre hacia atrás; pero en esa marcha hacia delante, la movilidad puede llevar consigo lo sido: adición.. La adición es movilidad: una sinfonía conserva los momentos y nos servimos de ellos para los nuevos. Cuando el pasado está motivando al presente es más rico que cuando esta desglosado y el presente queda solo, sin base. La adición es movilidad y el tiempo, un elemento suyo. Sólo lo que no se quiere integrar se convierte en pasado muerto. Y desde luego, esto no es el constituyente de de la poesía, ni como fondo ni como forma, que en los dos casos es la integración y la vida. La adición es movilidad y el tiempo que no va con ella no es mas que pasado, el rastro que ella va dejando.

Te vas dando, pero no para que se pierda sino para prender una llama. Ni río ni desagüe: melodía, surtidor, fuego encendido, volcán. El poema es una llamada constante a algo profundo que hay en mí; es cantar. Lo anterior no se ha perdido, queda y constantemente se va acrecentando en llamaradas; la adición no es algo que se va sino que adviene. Versar es ir adicionando verso y que el poema se intensifique más y más hasta llegar a un tránsito; sin fondo no hay adición. He aquí un ejemplo claro de pseudo poema aditivo; intento meterle un formante: +, =, < y no me los admite:

“Yo me senté a la orilla:
quería preguntarte, preguntarte tu secreto;
convecarme de que los ríos resbalan hacia un anhelo y viven;
y que cada uno nace y muere distinto /x/(lo mismo que a ti te llaman Carlos).
Quería preguntarte, mi alma quería preguntarte
por qué anhelas, hacia qué resbalas; para qué vives.
Dímelo, río, y dime /v/ por qué te llaman Carlos” (Alonso en L.Estrada 196)

El poeta quier alcanzar /x/, pero desde abajo de todo, sin propiciarlo e incluso pretende reiterarlo, pero no consigue ninguna poeticidad, porque lo que dice está plano, y lo sentimos como gratuito. Si acabado un poema estamos tan secos como al principio, es que no ha habido adición, aunque lo parezca. También los políticos se valen a veces demagógicamente de estas formas poéticas.

El isosilabismo y la rima es algo externo al verso; en la poesía secular versar era lo mismo que versificar, pero la versificación, necesaria para la poesía cantada, no es necesaria para la leída u oída. La rima y el pie han sido los recursos externos de que se ha valido la poesía para someterse a la música. La moderna se ha desprendido de la versificación, pero no se ha dado cuenta de que ese algo (el ensentido) que la poesía tomaba de la música tiene que buscarlo ahora con sus propios medios. Yo sé por experiencia que cuando a uno se le afloja la inspiración le llegan esos recursos fáciles para sustituirla.

El sosentido sabe del crecimiento: sin él el poema sería una cosa inmóvil y muerta; junto al contrasentido hace el movimiento dialéctico en que consiste generalmente el poético. En *Vida* se le llama a esta dialéctica dual 'vital', y se opone a la de Hegel, dialéctica. Generalmente se compone, en todas las artes contrastando una tesis con una antítesis, y ésta va creciendo a expensas de aquélla y las obras así se van gestando. El contrasentido acrecienta el poema: es como si incitara a la superación:

"Te amo, /±/ amarga noche, /±/ amada mía" (Azar *Bacanal*)

El segundo amor es mayor que el primero, pues ha crecido en la dificultad. El sentido, además, está acrecentado por la consonancia del sentiente. En el arte "todo sucede según discordia" (Heráclito 22B). El contraste hace más dulce la dulzura. Es típico en las sinfonías contrastar las partes broncas con las tiernas, que se hacen así de una inmensa dulzura, que no tendrían si estuviesen solas, y además llegarían a empalagar. Beethoven es el gran maestro de la socontrastancia; en la *Quinta*, después de un primer movimiento obsesivo, un segundo calmo, etc.; en Mozart: el acompañamiento de violoncelo no sólo marca el ritmo sino que da tensión a la obra con su constante insistencia. Parece que los violines quieren rebelarse, pero hay un peso que no los deja, y esa contradicción constante le da dramatismo a la obra. Después, van al unísono, después, ellos solos... (Kegel 52). La lira y el drama socontrastan igualmente, y si su arte no les permite tanta libertad, la profundidad es mucho más grande. El primer verso es la síntesis y el segundo la adición. *Socontra sentido /+>/*:

"Pues entre nobles alegrías /+ / muere la pena, /> /
que renueva su ira, dominada" (Píndaro, *Olímpica* 2)

También, primero la síntesis, acrecentada por la adición. Soconsentido:

"Apolo soberano, a los culpables /= > /
hiérellos tú y, como tú matas, mátalos" (Arquíloco en Ferraté 115)

La primera forma es la síntesis y las otras dos la adición. Soconsentido:

"Bajo la amena fronda de un árbol,
mientras sus quejas canta el ruiseñor, /= /
es dulce descansar /≥ /
y aún más dulce retozar /≥ /
en el césped con una muchacha hermosa" (*Carmina* 117).

Consideramos de arte mayor esta secuencia porque, además del consentido de la ayuda y el contrasentido de la ira, se halla el disentido de la caballería andante y el sosentido del acrecentamiento:

"Por amor de Dios, /x / señor caballero andante, que si otra vez me
encontrase, aunque vea que me hacen pedazos /+ / no me socorra

ni ayude sino déjeme con mi desgracia; que no será tanta que no sea mayor la que me vendrá/+ x >/ de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo”(1 31).

Hemos visto que el disentido se junta con el contrasentido con dominancia de éste, para hacer el *escarnio*; veámoslo ahora dominando el disentido, para hacer el *esperpento*:

“-Mire vuestra merced-respondió Sancho- que aquéllos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento (...)/x/

Bien parece -respondió don Quijote- que no estás cursado en esto de las aventuras: /x+/ellos son gigantes (...)

Y diciendo esto, dio de espuelas a su caballo Rocinante, diciendo en voces altas: />/

Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete”(1 8)

Dos sentidos en contrasentido:

“Cal grassiosa brandeas
o teu corpo lixeiro /=>/
si bailas nos estrados
co aquel galán soberbio; /S </
brandea o norte a ponlas
de côr amarillento /</
vai deixando, enredada
nos teus rizos cabelos, /</
triste coroa póndoche, /</
tan mucha, Dios do ceo, /</
como na que na alma túa
pon o teu pensamento.../≤/
¡É que se vai o outono!/≤/
¡É que se vén o inverno!”(O C 344 2)

Completamos el análisis del poema XXIX rosaliano, incluyendo ahora el sosentido; podríamos, tal vez, formalizarlo así intentando, mediante la forma, expresar el sentimiento de la poeta: *socontracondissentido*:

“El namorado esta de min... o deño
i eu, /≠x/namorada del.
Pois saldremos do empeño,
que si me chama sin parar, eu teño />/
unhas ansias mortais de apousar nel”

Este ir señalando las diferentes formas dentro de cada una de las tres dimensiones formales, me recuerda cuando, hace ya muchos años, me hallaba en la lenta tarea de diferenciar los niveles vitales: '¿primero la espontaneidad/adaptación o la acción/pasión?' Pero aquello era trabajo y esto es regalo y como premio de aquel esfuerzo. El ritmo, desde el punto de vista de la forma, es el *resentido* y la *restancia*, lo primero teniendo sobre todo en cuenta el movimiento y la segunda la estancia. Como toda adición, en el *resentido*, después de las dos primeras mociones, esperas la tercera y las siguientes, mientras la forma se mantenga, y hasta que sosiegue, pues también en el *resentido* hay movimiento; menor que en *sosentido*, se corresponde con el *consentido* en la síntesis. Se trata siempre de semejanza y no de una imposible igualdad, aunque lo que se reitere sea un mismo término. Un mosaico no es *resentido*, porque es repetición estática; para que sea adición la segunda moción tiene que recoger la carga de la primera o, mejor, añadirla. La adición no consiste tampoco en una colección: un sello y otro, 'yo tengo 1000', 'yo tengo 5.000', o suma; tampoco es como el pregonero que repite y repite su oferta mecánicamente; un árbol, en cambio no se repite en sus ramas ni una hoguera en sus llamas: dentro de su semejanza siempre diferentes. Aunque el *resentido* se halla también inmerso en la movilidad vital, pues una moción es un primer movimiento, un primer intento, y se va desarrollando, igual puede ser la reiteración a un sordo que la queja de un doliente, en el primer caso furia y en el segundo compasión, pero de esto se hace cargo con más fruto el *sosentido*; el *resentido* es sobre todo la forma 'de la mujer de Lot', que mira más hacia atrás que hacia delante; por eso Machado hace a la adición temporal, porque la reduce al *resentido*. Importa en ella sobre todo el punto de partida -planto-, pero también -oración- el de llegada. Es la forma de la ominosa saudade. Mi mujer y mi hermana querían que a mi madre muerta la quemásemos y llevásemos las cenizas a Compostela, donde está enterrado mi padre, pero ¿cómo iba yo a visitarla un día que pene o en difuntos, todos los años? Y así me fui dando cuenta de mi apego, del que parece que ahora -he dejado las tetas en la plástica, y mi tierra no tira de mí como antes- me estoy liberando. En el arte, repetirse es morir; pero yo en mis esculturas redondeadas me valgo mucho de esta forma, por lo que es necesario diferenciar entre la repetición sometida al pasado y la reiteración creativa de la adición. Más que el número de veces importa en ella la pasión, siempre teñida de un poco de impotencia. Nada tiene que ver esta forma con la lógica ni con la gramática, que la tilda de 'pleonasma'. El ritmo de las máquinas es pesado, monótono, funcional; tenso, sin ese descanso, sin esa espontaneidad del ser vivo; el *resentido* no es una repetición mecánica; que es adición, quiere decir que en cada moción siempre tiene que haber alguna diferencia. Exactamente la *restancia* es imposible, se acerca siempre en alguna medida a sus compañeras, la diferencia entre *so* y *re* es solo de grado, pues también el *sosentido* es una especie de repetición en la que hay variación, y además una reiteración se va haciendo *soestancia* si cambia el entorno, como sucede en el estribillo de '¡Ay de mi Alhama!'; sin embargo en el instituto, el repetidor era quien no había sido capaz de adicionar este curso al próximo y por eso tenía que repetirlo. La reiteración es común a las tres formas, si es una emoción es *soestancia*, la pasión no puede permanecer en el mismo sitio; si el sentimiento es de paz o de calma, o de impotencia, o de lejana esperanza, su forma es la *restancia*; si el sentimiento

es delirante su forma propia será la sinestancia: es el fondo quien hace la forma. El resentido puede ser la forma de la paz en la oración y la de la mayor condena. Dante concibe su infierno como una desesperante repetición, que tendría que llevar a aquellas almas al paroxismo; y la enajenación no es otra cosa que este infierno. Cuando se entra en una forma no se quiere salir de ella, lo notaba en las dramatizaciones que hacía con mis alumnos; y yo mismo en la escurra: mis formas introversivas, uterinas, de las que me ha costado salir; es como una condena, pero en la que no se sufre, más bien se vegeta, tal vez sea así el infierno dantesco, pues así es el clásico. Freud destaca su importancia como “obsesión de repetición” (*Mas allá* 112). De tal habría que calificar el ‘eterno retorno de lo mismo’ nietzschiano, que en *Los siete sellos* se expresa desde la vivencia misma, no desde su representación. Se trata de un *ante re* 7º *contra sentid*, este es el estribillo, aquí está el meollo del poema:

“Oh, cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos. –¡el anillo del retorno!

Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser esta mujer a quien yo amo: ¡pues yo te amo, oh eternidad!

¡Pues yo te amo, oh eternidad!” (*Zarastustra* 137)

Es el ‘retorno’, no ‘de lo mismo’ sino “a la paz y a la unidad reconciliadas”, del *Nacimiento de la tragedia*. Se trata, pues de desentrañamiento y de anhelo, como en Hölderlin o en Rosalía. Nietzsche podría explicarnos cómo concibe el su visión; pero ha querido no que sepamos qué es sino que retornemos con el, y así, se sirve de la restancia. Pues con la forma no conoces la cosa sino, en algún modo, eres ella misma. La creación es de la cosa misma, no de su re-presentación, lo mismo que en el soñar: Yo tengo necesidad de expresar mi sentimiento y lo hago con la imagen de algo que quiero medir y crece y vuelvo a intentarlo, y crece más y más hasta hacerse infinito y lloro de desesperación: no estoy en ninguna representación, estoy en la impotencia misma; ésta era una pesadilla que tenía de niño. La forma *re*, como se ve, es susceptible de una gran pasión, y podríamos decir más, que es necesaria, por eso cuando se abusa de ella en el Congreso de los Diputados, por ejemplo, son siempre restancias gritonas, pero planas. Para que adquiera más fondo es necesario acompañarla con el formante *con*, con el que tiene más afinidad, o con el *contra* si se quiere una escalada mayor, como sucede en el poema nietzschiano. Puede adquirir una impotencia terrible, como en este recontrasentido:

“Escapan desmenuzados.

Huyen en derrota.

Huyen y se quiebran en pedazos.

Huyen. Uno va solo,

otros se escapan de a dos,

otros en grupos de tres,

en pareja de esposos, en grupo de padre e hijo.

Se dispersan dominados por el estupor,

cada uno por su lado, ignorantes de lo que piensan los otros.

Huyen, tienen miedo de ellos mismos.

Están enloquecidos.

Huyen golpeando el vacío en las tinieblas” (en Leenhardt 161)

Es importante el término que se reitera, que no sea una palabra vacía, mejor un que un nombre, un verbo, que da un movimiento mayor, rompe las delimitaciones. Si se repite un sentimiento con *con*, se va ablandando, como en el planto de Isis:

“Vuelve a tu casa,
vuelve a tu casa tú que no tienes enemigos.
¡Oh bello joven! Vuelve a tu casa para que puedas verme.
Soy tu hermana, la que amabas; no te apartarás ya de mí, ¡oh bello muchacho! Vuelve a tu casa.
No te veo y, sin embargo, mi corazón te adora y mis ojos te desean.
Vuelve a
la que te ama, a la que amas, Unefer el Bedito. Vuelve a tu hermana,
vuelve a tu mujer, a tu mujer cuyo corazón está muerto. Vuelve a la mujer de tu casa.
Soy tu hermana, de la misma madre y tú no te alejarás más de mí.
Los dioses y los hombres han vuelto su cara hacia ti y todos te lloran.
Te llamo y lloro y mis plañidos son oídos en el cielo, pero tú no oyes mi voz; mas soy tu hermana, la que amaste en la tierra; tú no amaste a nadie sino a
mí. ¡Hermano mío, hermano mío!”

“Otras obras conestantes: Scherezade, De Rinsky Korsacof o El niño del pichón, de de la época azul de Picasso: tiene un sentimiento dulce de vueltas curvas que vuelven una y otra vez; también el Bolero, de Ravel, pero se vuelve inconsecuentemente dramático al final. ¡Lo hermoso que hubiera sido que nos abandonásemos dulcemente embriagados en sus curvas! La música oriental suele ser excesivamente repetitiva o restante; a nosotros nos da la sensación de demasiado quietismo, que no avanza: clama, pero no enardece, no se intensifica hasta llegar al tránsito. Es dulzura quieta y sensual; o mística, que calma la mente. Es delicada, dulcemente conestante, sin apenas /+ / y jamás /x/. Acaba y es como si no hubiera pasado nada, siempre al final nos defrauda, por tanta propiciación que no lleva a ninguna parte; al principio te encandila por su exotismo, pero después te aburre un poco, la causa no está sólo en la forma sino en el fondo, pues una estancia puede llegar al paroxismo, lo hemos visto en el ejemplo anterior, ayudada por el contrasentido. El planto tiene también esa complexión:

“¡Ai miña aboa!
¡Ai miña aboa!
¡Ai miña aboiña da i-alma!
¡Ai que te levan a enterrar e non me levan contigo!
¡Ai e déixasme sola!
¡Meu espello!
¡Que non podo mirar en ti!
¡Inda onte me pediches ue che fixera caldo de galiña! ¿Pra quen vai sere agora?
Ti, que tantas veces mo deras da túa manciña.
¿Quen vai mirar por min?
Hanse revirar todos contra min.
Han vir tras de min as pedras dos camiños
¡Que me deixas soia!
¡Como un corviño negro entre catro paredes!
¡Que me escurece o mundo!”

¡Casa negra!
¡¡Casa negra!!
¡¡¡Casa negra!!!
¡Levádeme a enterrar!
¡¡Levádeme a enterrar con ella!!” (en Filgueira 101).

Se trata de arte real, que demuestra que la poesía no es sólo asunto de los poetas inventores de ficciones; esto es algo de lo poco que queda de otros tiempos en los que el arte estaba enraizado en la praxis. El arte como expresión pero también como comunicación. La agonista no se podría expresar si no hubiese con ella gente, pues el idioma es sobre todo comunicación. Ahora la poesía es solitaria, pero antes, -también en Grecia: cantos corales, origen del teatro- se necesitaba un coro. Esta mujer con su llanto remueve las edades y nos lleva a la época arcaica en la que se vivía más en comunidad; nosotros hablaremos de este ‘arte real’ en el próximo tomo. Si nos fijamos en el proceso de la expresión, primero aparece el amor, después la soledad, la culpa, un verdadero infierno jugando con la negritud como Rosalía, que se aumenta con el grito, y el ansia de escapar con la muerta amada; después vendrá un descanso, hasta la estrofa próxima.

Un poema restante se parece a una oración: me voy acercando a mi diosa, voy siendo ella misma gracias al sentimiento y al insistente sosentido. Es también la forma predilecta de la danza. Puede decirse que es la forma que origina el arte, pues proviene del ritmo, que nos constituye ya biológicamente; antes, ya cuando éramos naturaleza; podemos decir que es la forma primera: es el sonar insistente del viento, los lamentos del niño que llora, el arrullo adormecedor. ¿Por qué tanta repetición? Lo que se repite no nos lastima, nos confiamos a él, nos calma el pensamiento, nada tenemos que dilucidar cuando aparece y en caso contrario él dulcemente lo va aniquilando. Por ello nos duerme o nos calma en el llanto o nos hace entregarnos al ritmo del baile. “La palabra ‘ritmo’ viene del griego *rihmós*, cuya raíz *réo* (yo corro); había primitivamente referencia al movimiento. Poco importa que se haya atribuido el movimiento a las olas del mar, a los ríos, a los torrentes... al fluir de la conversación, *ya que el ritmo griego estaba primitivamente ligado a la poesía*” (Willens 24), y por eso Orfeo era capaz de cambiar el ritmo de la naturaleza con sus versos. El resentido es, pues, su fundamento, pues es quien hace los versos, no sólo en el sentimiento sino también en el sentido. Consiste en una reiteración de significados; el ritmo es es naturalmente reiteración con una cierta cadencia. ‘Verso’ viene de *versus*, ‘surco’, de *verto*, ‘volver’. El poema es siempre resentido porque los versos se repiten, y entre ellos hay una pausa; “durante la detención el espíritu corrige la acción pasada y presenta la acción siguiente” (194). La pausa es necesaria, pues a base de versos vamos tejiendo el cañamazo con el que fascinamos al lector. La versación es la muleta del poeta: cuando al lector lo tenemos encadenado lo podemos llevar por los vericuetos que queramos anulada la crítica, como Lorca en el *Romancero*, por eso tienen una gran responsabilidad los malos poetas y los poetas superficiales, que disponen de un arma para encandilar. El trabajo de ritmar antes se le encomendaba mecánicamente sobre todo al sentimiento -‘rima’- pero ahora la adición y el ritmo lo hace sobre todo el sentido. “¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces” (Rubén Darío Pról a *Prosas profanas*). La música de

un poema ha de ser interna y no externa, no de rimas y aliteraciones sino música de sentimientos. Por ello el verso libre es acertado, pues es un poco tonto contar sílabas y rimar palabras; la poesía tiene que ser más creadora; el isosilabismo es una servidumbre que el poeta tenía respecto de la música cuando el poema se cantaba. Hace muchos siglos que no se canta y seguimos mecánicamente igual. Son sobre todo la forma -interior- y el fondo los hacedores de lo más importante que ha de tener una obra de arte, que es movimiento y el ritmo, el primero fruto sobre todo del sosentido y el segundo del resentido; por la versación los poemas tienen el ritmo asegurado, pero sin movimiento no habría más que una cosa quieta. Pues movimiento y ritmo no son mas que dos aspectos de lo mismo. No me represento el ritmo de este árbol, sólo lo siento sin representación cuando lo sigo con la mirada de abajo arriba, cuando es movimiento. Todo movimiento tiene un ritmo -y si no lo tuviese mi intuición se lo pondría- que es la manera como es vivenciado; y el arte, tanto de la escultura como de la poesía, que son los que conozco, consiste única y exclusivamente en hacer rítmico un movimiento. Sin movimiento no hay vida y sin ritmo no hay belleza; se le puede dar más importancia a lo uno o a lo otro, pero ambos son necesarios. De los dos escultores que me parecen más importantes del Formalismo, Brancusi y Moore, el primero tiene más ritmo y tiende al simbolismo y el segundo más movimiento y tiende al expresionismo; yo intento quedarme entre los dos intentando un expresionismo simbólico o al revés. Como en la poesía, podemos decir que hay en la escultura un ritmo estático y otro dinámico; el segundo es sucesivo y *re* o *so*conestante, tanto al hacerlo como para la luz y la mirada al recorrerlo, y el primero es espacial o sintético: la relación entre una curva hacia fuera y esta otra hacia dentro, este este ángulo y aquella redondez, entre esta esta convexidad y aquel vacío. Hay ritmo estático y dinámico, lo mismo en las artes móviles y en las quietas. Se juntan la estancia y el movimiento, porque eso es la esencia de la obra de arte. Generalmente se considera ritmo sólo el sucesivo, pero una relación sugerente contrastante o desestante, puede decirse que es un ritmo intemporal que habla y que canta. Lo que tiene ritmo es lo que da confianza, pues es lo que se espera, y ello permite al contemplador entregarse sin reservas; cuando no se sabe qué va a venir es como un asalto y uno está inquieto, como sucede en la música electrónica. La tonal relaja a los niños y a los locos, por este componente suyo restante. El movimiento reiterativo es rítmico cuando tiene una cierta cadencia, que es lo que pretende el resentido: que el movimiento -el proceso- en que consiste un poema tenga cadencia; sin lo primero estaríamos en un formalismo y sin lo segundo en un fondismo. El resentido, pues, utiliza para fines artísticos algo que está en el meollo de la vida, el ritmo, y por ello es una forma tan impactante. Puede tener diferentes ritmos, y puede ir variándolo. El ritmo es el fin y la estancia el medio; el arte se sirve del ritmo para dar estancia a una obra: es la estancia.

“La poesía debe extenderse a todo el ser; excita su organización muscular con los ritmos, libera o desencadena sus facultades verbales de las que exalta el juego total, le ordena en profundidad, pues trata de provocar o reproducir la unidad y la armonía de la persona viviente, unidad extraordinaria, que se manifiesta cuando el hombre es poseído por un sentimiento intenso que no deja de lado ninguna de sus potencias” (Valéry *Teor* 152)

Yo diría mejor ‘totalidad’. En cuanto a la complejión, el *re* le añade al *so* un ritmo del que carece, y éste a aquél el movimiento que no tiene; en el *resosentido* o en

el *sorresentido*, se juntan, pues ritmo y movimiento. Ambos formantes suelen ir *contrastados*, pues es más difícil que vayan conestados, si no están *sobrestanciados*, como sucede en Horacio 2 19 (*tras*) y en 2 20 (*tras ante*), el primero *reconsentido* y el segundo *soconsentido*. El *son* (término reiterado) puede admitir *variaciones*; desplazamiento del son:

“¿*Qué* voy a hacer, Utnapishtin? ¿*Adónde* iré / +/
 ahora que el despojador se apodera de mi cuerpo? / v/
 En mi alcoba acecha *la muerte*. / > /
 ¡Vaya donde vaya, allá está *la muerte!* / > /
 “Desde que mi destino me ha perjudicado, grito ‘¡*Oh madre!*’ / v/
 Desde que mi adversidad me ha perjudicado grito ‘¡*Oh madre!*’ / > /
 ¡*Oh madre* que no tomaste parte en decidir este destino!
 ¡El demonio asakku está aquí! / > /
 Es como si nadie preguntara sobre mí, nadie me buscara / v /
 ¡El demonio asakku está aquí! / v /
 /Es como si nadie acudiera etc” (Himnos sumerios 124)
 Sólo hay una forma sustantiva / + / todos los demás formantes –aditivos–
 no hacen más que modularla.

Gracián opone este recontrasentido al razonamiento:

“Muchas de estas contradicciones conglobadas hacen un concepto plausible, como se ve en este epigrama, y concluye con la exageración de su sentimiento en vez de la razón:

“Cuitado, que en un punto lloro / ± / y río,
 espero, temo, quiero y aborrezco: / v /
 juntamente me alegro y entristezco; / v /
 de una cosa confío, desconfío. / v /
 Vuelo sin alas, estando ciego guío; / > /
 en lo que valgo más, menor merezco; / v /
 callo, doy voces, hablo y enmudezco; / v /
 nadie me contrtdice y yo porfío; / v /
 querría hacer posible lo imposible; / v /
 querría poder mudarme y estoy uedo; / v /
 gozar de libertd y estoy cautivo; / v /
 querría que se viese lo invisible; / v /
 querría desenredarme y más me enredo, / = /
 tales son los extremos en que vivo” (d.XLII)

Resosentido:

“Estaba una mujer loca rematada / x + / de su hermosura, que las más destas no tienen un adarme de juicio.

-Ésta sí –dijo –Critilo– que volverá locos a ciento. / v /

-Y aún más –dijo Andrenio. / v > /

-Y así fue, que ella estaba loca, y loca su madre con ella y loco el marido de celos y locos cuantos la miraban” (Crit 2 13)

Tampoco la retórica busca la adición, porque hace verdaderas florituras para escapar de ella convirtiéndola en síntesis, que es en donde ella se encuentra a gusto. Pero tampoco se trata de una síntesis a nuestro modo: dialéctica y

analéctica e incluso paraléctica. En nuestra teoría síntesis y adición se juntan para lograr el movimiento y el fondo; ellos en cambio se quedan estáticos en el adorno. Precisamente saben mucho de repetición, pero siempre desde el punto de vista ornamental, formalista. No hay ninguna figura que nos hable sólo de la reiteración sin ningún adorno: es el resentido. Ejemplos de la *adiectio* aditiva como *manera* poética:

“Por ti el silencio de la selva umbrosa, /v/
por ti la esquividad y apartamiento,
del solitario monte *me agradaba*; / = /
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa/v/
y el dulce primavera *deseaba*” (Garcilaso, *Égl* 1)

Se trata, pues de resoconsentido anafórico. Otro:

“Aquí / = / hay fuentes frescas, aquí, /v/ prados blandos, Licóride;
aquí /v/ está el bosque; aquí / => / moriría contigo de pura vejez” (Virgilio
Buc 10 42)

Recon quiasmo:

“Yo soy para mi amado, / = / y mi amado para mí, /v/
el que pastorea entre azucenas” (Cant 6 3)

Resocontra isocolo:

“Como dice el canto / ± / de la ramera: /v > /
‘Toma la cítara y recorre la ciudad, ramera olvidada:
toca lo mejor que puedas, multiplica /v > /
las canciones, a ver si se acuerdan de de ti’” (Is 23 16)

Re con asíndeto:

“Pues Niseo / = / trajo tres naves, /v/ Niseo, hijo de Aglea, /v > /
Niseo, que era el hombre más hermoso” (Íliada 671)

Re 3ª eslabonada:

“La propia voz y la lengua fría gritaban / = / ‘Eurídice; /v > /
ay desgraciada Eurídice, escapándosele el alma gritaba: /v > /
‘Eurídice’, repetían las riberas a lo largo del río” (Virgilio *Georg* IV 525)

§ 11 C) *Sinsentido*

La forma se va haciendo cada vez más subjetiva, desde la *so* a la *re* y a la *sin*. El *sinsentido* o *sinestancia* es la tercera opción aditiva, semejante a la *destancia* en la *síntesis*, y fue deducida su posibilidad antes de comprobar su existencia. Si el *sosentido* es *juntamiento progresivo* y el *resentido* *juntamiento conservador*, cabría un tercero que fuese *loco* y *libertario*; después comprobé que dos importantes teóricos hablan de él extensamente, aunque sin relacionarlo con las otras dos formas aditivas ni someterlo a ningún sistema. El primero fue Amado Alonso:

“El hacinamiento de *membra disjecta* y de objetos heterogéneos en los versos de Pablo Neruda es evidentemente uno de los rasgos que lo unen a los demás poetas vanguardistas de nuestra época” (Ner 312)

‘Hacinar’ es ‘poner los haces unos sobre otros formando hacinas. 2. fig amontonar, acumular, juntar sin orden’. Esto último es exactamente lo que nosotros consideramos la *sinestancia*, en dos sentidos: sin el orden mundano establecido, en cuanto al fondo, y sin el orden que había en las otras dos opciones formales de *progresión* y *conservación*.

El otro autor es Spitzer:

“Pero hay todavía (en Salinas) una *negatividad* más disimulada, que yo llamaría la *enumeración caótica de los objetos, de las cosas del mundo*, (sub aut), cosas contingentes, cuyo desorden se expresa con una especie de *desprecio*. Se puede seguir el desarrollo de este rasgo de estilo en la poesía siguiente: (contrasinsentido):

‘¡Qué gran víspera el mundo! / + /
No había nada hecho. / ^ /
Ni materia, ni números, / ^ /
ni astros, ni siglo, nada. / ^ /
El carbón no era negro / ^ /
ni la rosa era tierna. / ^ /
nada era nada aún... “(200).

La *adición* es el movimiento de un poema; si una secuencia quiere ser poema y no *razonamiento rimado*, tiene que valerse de la *síntesis* y la *adición*, y ésta puede ser *so*, *re* o *sin*; cada cual tiene sus posibilidades y el poeta, conscientemente o no, sigue el camino más conveniente para expresar su sentimiento. Con el *so* *dialexo* el poema alcanza fácilmente el *clímax*, ha sido siempre y sigue siendo la solución más aceptada para que el poema vaya subiendo en intensidad y no se quede en una cosa plana y muerta; con el *re* *analexo*, más trabajosamente se consigue también el tránsito, puede comprobarse en el *planto*; con el *sin* *paralexo* la cosa es más azarosa, pero tal vez más interesante, y es lo que tenemos que dilucidar. Pues el *sin* es pura *diversidad*, es el propio *des*, pasado a la *adición*, de horizontal a vertical, de dual a plural. Lo primero que tenemos que ver es si realmente es *adición* pues el *so* solo avanza (*gradatio*) y el *re* solo avanza (*oración*), en cambio el *sin* no vemos que lo haga. Los poetas modernos, Neruda por ejemplo, generalmente comienza en el *sinsentido* hasta que entra en una *restancia*, entonces camina confortablemente con ella, hasta que se le gasta y de nuevo va a la *deriva* con el *sinsentido* solo hasta encontrar de nuevo otro *asidero*, que puede ser esta

vez un *so*; sería mejor que hiciese la propiciación con uno de los otros formantes y dejase el *sin* para el tránsito, cuando el fondo es mayor, pues esta forma tiene sobre todo ansia de fondo, y con él se puede hacer gigantesca; pero el formalismo la emplea demasiado; están hartos del consabido *socontra*, yo lo comprendo, pero así el poema pierde fondo; y lo mismo hace Vallejo, aunque más comedido. Pero no sucede así en sus mejores poemas, por ejemplo en *Barcarola*, que primero se calienta, sin prisas en el *re* (cinco versos) y sólo cuando se ha hecho un cimientito bien sólido, se lanza al *sin* (hasta el verso 29); después vuelve al *re* para coger de nuevo fuerzas (hasta el 37) y se lanza al *sin* de nuevo hasta el 49; y hasta el final (65 versos) es una complejión maravillosa de ambos. Lo mismo sucede en Vallejo, por ejemplo, en *Si después de tantas (sic) palabras*: Los cuatro primeros versos son en *re*; los 8 siguientes, en *sin*; luego viene una combinación de ambos. En el siguiente poema de Salinas el *sin* va pasando de la diversidad al aumento que asociamos siempre al *so* y el final se hace conestante, buscando la totalidad:

“Se me precipitaban / + /
 encima las promesas / ^ /
 de seiscientos colores / ^ /
 con vestidos de moda, / ^ /
 desnudas, pero todas / ^ /
 cargadas de caricias. / ^ /
 En trenes o en gacelas / ^ /
 me llegaban -agudas, / ^ /
 sones de violines- / ^ /
 esperanzas / x / delgadas / ^ /
 de bocas virginales.
 O veloces y grandes / ^ /
 como buques, de lejos, / = /
 como ballenas / ^ /
 desde mares distantes / ^ /
 inmensas esperanzas / ^ /
 de un amor sin final” (Salinas 58)

Cada adición tiene querencia de su síntesis y aunque pueden combinarse todas con todas, a la *so* le gusta más la *contra* / > + /; a la *re*, la *con* / v = /; y a la *sin* moderna, que siempre se combinó muy bien con la *contra* / + ^ y ^ + / en el escarnio y el esperpento respectivamente, ahora se aficionó a la *des* / x ^ /. Otro ejemplo de *sin* entrañal, esta vez combinado con *re*:

“Lo sé, lo intuyo cartesiano, / ^ / autómata, / ^ /
 moribundo, / ^ / cordial, / ^ / en fin, espléndido.
 Nada hay / ^ /
 Sobre la ceja cruel del esqueleto; / v ^ /
 nada, entre lo que dio y tomó con guante / v ^ /
 la paloma, y con guante, / v ^ /
 la eminente lombriz / x / aristotélica / ^ /
 nada detrás del yugo; / v ^ /
 nada de mar / x / en el océano / v ^ /
 y nada en orgullo grave / x / de la célula. / = /
 solo la vida; así: cosa bravísima” (Vallejo 527).

También Neruda:

“Entre plumas que asustan, /v ^/entre noches, /v ^/
entre magnolias, /v ^/ entre telegramas/v ^/
entre el viento sur y el oeste marino/= xv/
vienes volando” (325).

Pound es el el poeta del interminable sinsentido, descabalado y absurdo; pero al final se condensa:

“M’amour,/v/ m’amour /^/
¿qué es lo que amo y
dónde estás?
Que perdí mi centro /+/
peleando con el mundo.
Los sueños entrechocan /x +/
y se trizan- /^/
y yo quise hacer un paradiso /x/
terrestre” (730).

Lo más frecuente es que este formante sirva para expresar la desintegración: “En *Walking around* (Neruda) da rienda suelta a su repugancia por la vida organizada enumerando las cosas odiosas que hay aquí y allá y, para más feas y odiosas, las ve sueltas y deconcertadas, como acusando su *sinsentido*:

‘Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos/+^/
colgando de las puertas de las casas que odio,+ ^/
hay dentaduras...’”(322).
Sinsentido onírico:
“Pálido, desbordante, /x/
siento hundirse palabras en mi boca, /v^/
palabras como niños ahogados /^/
y rumbo y rumbo,/ ^/ y dientes crecen/^/ naves,/ ^/
y aguas y/^/ latitud como/x/ quemadas”(129)

“... el pensamiento no está construido lógica ni sintácticamente, pero está poéticamente orientado. Y el esqueleto... es el ímpetu rítmico, que se plasma en la unidad del verso y a favor de la polisíndeton... La secuencia *dientes crecen naves* tiene especial valor. Claramente vemos aquí un pensamiento onírico”(Alonso 129)

Podemos hacer un distinción entre dos tipos de sinsentido, uno más formal y otro más fondal. De los nombres que los dos autores antedichos asignan al sinsentido – el prefijo ‘sin’ puede encontrar también su genealogía en Grecia, como ‘sinestesia’, etc- que podemos resumir en la contraposición ‘juntar sin orden y enumerar’, estamos más cerca de lo primero, pues se acerca más a nuestro concepto de adición que lo segundo, que la depaupera retóricamente y hace los poemas palabreros, descomunales y estáticos, y que tenemos que considerar como su vicio, como sucede a veces en el último Vallejo, pero sobre todo en Whitman, cuya poesía canta la unión y tiene una cierta grandeza, pero generalmente no pasa de alienación; el meollo de la poesía y de todo el arte es el desentrañamiento, propio y próximo, y esta forma puede buscarlo muy bien, en lugar de vociferar.

El primer sinsentido de la poesía románica es el *Cántico al hermno sol*, resinconsentido anafórico:

“(..)Loado seas, mi Señor, con con todas tus criaturas, especialmente el señor hermano sol, /=/
 él es el día y por él nos alumbras; /=/
 y es bello y radiante con gran esplendor: /=/
 de ti, Altísimo lleva significación. /v ^/
 Loado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas, /=/
 en el cielo las has formado claras y preciosas y bellas. /v =/
 Loado seas, mi Señor, por el hermano viento, / ^/
 y por el aire y el nublado y el sereno y todo tiempo, /=/
 por el cual a tus criaturas das sustento. /v ^/
 Loado seas, mi Señor, por la hermana agua, /= /
 que es muy útil y humilde y preciosa y casta. /v ^/
 Loado seas, mi Señor, por el hermaño fuego, /=/
 por el cual alumbras la noche /=/
 y es bello y alegre y robusto y fuerte. /v ^/
 Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre tierra (...)”

El sentido de esta secuencia podría ser: ‘conestancia resinsentida’. Con el consentido el sinsentido se domestica, como se ve también en Whitman; con el formante *contra*, es el escarnio, como vimos; con el disentido, alcanzó su esplendor en el formalismo.

La retórica habla tímidamente del sinsentido en el hipérbaton y el zeugma semánticamente complicado, en los que hay más sentido de síntesis que de adición (enumeración):

“Una risa, / ^/ unos ojos, / ^/ unas manos
 todo mi corazón y mis sentidos / +/
 saquearon, hermosos y tiranos” (Quevedo 491).

‘Sinsentido contrasentido’. Tal vez esta otra secuencia sea un poco más aditiva:

“Desconfío, / ^/ aborrezco, / ^/ amo, / ^/ espero / +/
 y llega a tal extremo el desconcierto
 que ya no sé si quiero o si no quiero” (Herrera 682)

Igual: ‘sinsentido contrasentido’.

En Gracián se ve raramente esta forma en la teoría:

“Hállase un género de preguntas que no requieren solución ni espuesta, porque toda la agudeza está en el énfasis de la pregunta, como ésta donde un ingenioso moderno encerró una exageración, una antítesis y una rara énfasis:

‘Centellas líquidas vierten
 dos soles de par en par,
 cuando es el agua de fuego,
 los rayos ¿de qué serán?’ (A d. XXXIV).

Parece sinsentido, pero es ‘ante contra re sentido’. En cambio en el *Criticón* abunda el formante *sin*:

“Aquellos pequeños, y por otro nombre ruincillos... aquellos que hacen del hombre porque no lo son, siquiera por parecerlo, semilla de títeres, moviéndose todos, que ni paran ni dejan parar, amasados con azogue, que todos se mueven, hechos de goznes, gente de polvorín, picantes

granos, aquél que se estira porque no le cabe el alma en la vaina; el otro gravecillo, que afecta ser persona y nunca sale de personilla, con poco se llena; chimenea baja y angosta toda es humos" (3 4)

Son personas convertidas en multitud de cosas dispares, como en el soneto quevedesco *Érase un hombre a una nariz pegado*, un ejemplo brlesco de lo mismo.

El sentido está compuesto básicamente de síntesis y adición. La prestancia y el movimiento son los dos valores a conseguir en él, la primera la hace la síntesis y la segunda la adición. En la síntesis hay la dominancia de una *moción* sobre otra; en la adición el dominante es el *momento* último. “La poesía... reúne en un grado más elevado, en la esfera de la interioridad espiritual misma, los dos extremos de las *artes visuales* y de la *música*” (Hegel *Estética* 8 6). La poesía alcanza una altura (aspecto imaginario) que las otras dos no pueden; las ventajas de estas artes es que no tienen contenido cognoscitivo; la ventaja de la poesía es que, al tener significado tienen que vomitarlo, convertirlo en sentido; la poesía expresa mejor al agente en su dualidad. En la pintura, el color es materia cualitativa, sintética, y en la coloración puede someterse a una gama aditiva. Así como los colores son aformativos, los sonidos son enformaivos, aunque dos sonidos diferenciados también aforman. En la música la adición es la melodía y la síntesis, la armonía, y puede decirse lo mismo de la poesía, pues la síntesis es -casi- simultánea y la adición sucesiva; es como una cantante *a capella*, que tiene que ir haciendo ambas cosas ella sola, la melodía en música tiene que ver con el fondo más que la armonía, que tiende más al formalismo; igual pasa en la poesía: la adición es más fonamental en ellas y la síntesis más formal; al mismo tiempo armoniza y melodía; reitera y al mismo tiempo compone; enforma aformando; en cambio al no ser representativa, no puede servirse de las formas mudantes; la poesía tiene plenamente las tres posibilidades. En la escultura -mi otra arte- la síntesis, que relaciona unas partes con otras, es naturalmente simultánea y la adición, que me hace recorrer con la mirada como si acariciara, puede considerarse también sucesiva. La síntesis estática y la adición dinámica pueden juntarse: síntesis aditiva o adición sintética, según cuál sea la dominante. La síntesis es bimembre, dual; la adición no está membrada, es indefinida, plural.

Todas las artes intentan juntar adición y síntesis, pero unas veces la primacía es de la adición y otras de la síntesis; así la obra de Cézanne es síntesis aditiva (la pincelada siempre en la misma dirección es la adición); Van Gogh, en cambio es adición sintética (ritmos que se valen mucho de los complementarios). “Contrastes y relaciones de tonos, éste es todo el secreto del dibujo y del modelado” (Cézanne 38), y en cuanto a Van Gogh, el retrato del doctor Gachet es un buen ejemplo: suma de formas ondulantes y azules contrastadas por el amarillo. “Me he sostenido, sobre todo, por el café y el alcohol. Admito todo esto; pero para *la alta nota amarilla* que he logrado este verano, me ha sido muy necesario empinar un poco el codo” (325). La síntesis es equilibrio y armonía y la adición, pa sión; veámoslo también en este poema en prosa suya, contramotivo re 3º so con contra vuelto:

“Hay en esta tiza de la montaña un alma y una vida, /+ /en cambio en el conté encuentro algo muerto. /=/Es lo mismo que dos violines que tuviesen casi el mismo aspecto exterior, pero que cuando se tocan, el uno produce a veces un bello sonido que el otro no posee. /v /

La tiza de montaña encierra mucha tonalidad. /=/Diríamos que comprende lo que se espera de ella, que escucha con inteligencia y obedece, y el conté es indiferente y no colabora. /v /

La tiza de montaña tiene una verdadera alma de gitano... /> /

¿Quisieras enviarme un poco, si no es pedir demasiado?” (96)

Lo mismo en la música; pero hay unos artistas que son mas proclives a la adición, que tienen sentido en la cosa misma y no en su simulacro:

“Cuando comenzamos a hablar de la esencia soestante y otros a la sinestante, tal como muestra esta re-presentación, en la cual sería abusivo intercalar formantes de la sinfonía, dije que yo admiraba su severidad/>/ de lógica profunda que crea entre todos sus motivos una unidad interna. Ése era el resultado al que había llegado componiendo. La opinión de Mahler era justamente la opuesta:/^/ ‘No, la sinfonía debe ser como el mundo. Debe *abarcarlo todo*” (Sibelius en Mahler 129)

Un poema anda con estos sus dos pies; si falla en esto, es analítico, razonamiento, mera representación. La síntesis no puede caminar sola, necesita la adición, y ésta sola en seguida decae. Por lo tanto el asentido hay que estudiarlo con el ensentido: *aensentido*. La síntesis tiene impacto y fuerza, pero también el inconveniente de que está quieta; el movimiento al poema se lo da la adición. Si comparamos un haikú chino con un romance, vemos la diferencia entre los dos dimensiones formales básicas, pues aquél es un chispazo, y éste, el correr de un río, ya que hay cosas que no se pueden conseguir inmediatamente, que hay que ir madurando, que necesitan que se vaya uno haciendo receptivo, así es nuestra poesía: aquélla otra es sólo una sugerencia, casi pintura. La síntesis es ancha, la adición honda; en la síntesis es antes el anchor que el hondor; en la adición el anchor es para el hondor. Si me quedo en en la adición, en el ritmo, en el movimiento, la síntesis es para la adición; si me quedo en la prestancia, también lo hago en la inmovilidad. La adición sin síntesis hace pesadas las mociones, que sin hacerlas relación se sustancializan como piedras; es siempre la relación la que hace ligera una obra de cualquier arte. La síntesis necesariamente detiene y la adición continúa el movimiento; son como las pulsiones del corazón: sístole, contracción, y las arterias expulsando; diástole, dilatación y las arterias recibiendo.

Una secuencia poética es una clase de síntesis y de adición; en cuanto a la síntesis y según el modo en que es la síntesis se reitera hay tres posibilidades: *contra*, *con* y *des*; y en cuanto a la adición otras tres: *so*, *re* y *sin*, y sus combinaciones pues la síntesis puede comenzar en *contra*, seguir en *con* y acabar en *des*, etc. ; la adición puede comenzar en *re* y seguir en *so* o en *sin*, etc. Así pues la síntesis puede ser dialéctica, analéctica y paraléctica y la adición restante, soestante y sinestante. La síntesis sola sería estática sin la adición, que es una actualización suya; la síntesis necesita de la adición y el poema va creciendo, como el coito o la unión mística, hasta llegar al tránsito y sosegar. Verso y coito, más cortos con dominancia de la síntesis o más largos con dominancia de la adición. Hay composiciones en río y en surtidor, en las canciones y los poemas. Por ejemplo, el flamenco es en surtidor, con melismas, el cantaor no quiere dejar que un verso ceda el paso al siguiente, se mantiene en la prestancia quieta; en cambio una nana no podría ser sino aditiva, el infante no se dormiría. La integración de la dimensión horizontal y de la vertical, síntesis-adición, que van componiendo el poema y se llama *engarce*. Adicionando síntesis se valora sobre todo el movimiento, es lo mas frecuente; sintetizando adiciones el poema se hace estático, valorándose sobre todo la prestancia. La movilidad con la adición y la síntesis se convierte en el proceso más general del poema. Una primera síntesis necesita crecer con la adición, hacerse compleja, matizarse. Son muy diferentes: el *enasentido* y el *aensentido*, el primero es el más

corriente, el que le viene a la poesía de la música, que va juntando armonías para hacer la melodía; el segundo se convierte en una dualidad quieta; pero también le sucede lo mismo al último verso del otro sistema. Un pintor en la creación de su obra, en cuanto al color, puede optar por la enestancia o la aestancia. En el primer caso busca el punto más claro y a partir de ahí gradúa todos los demás colores de mayor a menor (*so*) reiterando (*re*) o a libertariamente (*sin*); en el segundo caso armoniza los tonos haciendo que haya algo de cada tono en los demás (*con*), parte en dos buscando oposición (*contra*) o bien la diversidad (*des*). Como es natural, una secuencia que avanza paso a paso es diferente de otra que lo hace a saltos; del mismo modo una progresión melódica por intervalos consonantes es diferente de una que emplea intervalos 'disonantes'. Pero los pintores saben desde Cezanne que "()" , y la armonía la melodía y la síntesis la adición, y al revés: el color el dibujo, la melodía la armonía y la adición la síntesis.

Quiere ello decir que puedes iniciar el trabajo con una cualquiera de las dos porque la otra no tendrá más remedio que seguir a su compañera, porque la intuición creadora está compuesta de las dos; y lo mismo en la música: "Sólo el acompañamiento del acorde le da al sonido de la melodía su significado especial" (Wagner *Poesía* 67). Hay pintores que en lugar de sintetizar adicionan, en lugar de realmente encajar las figuras en el lienzo, distribuyéndolas con arreglo a =, + y x, que es como hace la mayoría, comienzan por un núcleo -lo que consideran más importante- y van extendiéndolo alrededor: adición. La síntesis también cuenta en esta técnica -como la adición en aquella- pero la que manda es la adición. Así pinta Carmen, pero no se atreve a sacarle todo el partido: de vez en cuando una síntesis, y sigue adicionando; el arte de la pintura busca la síntesis, la adición es medio para la síntesis; la adición es medio para ir logrando síntesis, generalmente. En el análisis poético no podemos separar el fondo de la forma ni la síntesis de la adición; hay que llevar juntos ambos correlatos e indicar cómo se juntan y cómo se separan. Es lo que parece que quería decir Horacio, al considerarse a sí mismo 'poeta de forma doble' (*Epodos* 2 20),

"No con usadas plumas, ni débiles
vate biforme-" (ib)

Hay que ir profundizando y formando, prosando y versando; hay que trabajar a dos manos, hay que ir aformando y enformando; en el arte se trabaja al mismo tiempo con los brazos, con las dos piernas, el corazón y alguna que otra cosa más. No hay poemas sólo sintéticos, todo poema es un proceso, por lo tanto una adición; el resultado puede ser síntesis entrañal o extrañal, pero el poema es más importante que su resultado. La síntesis se parece a la adición en que la epítesis es como el agua de la que se sirve el nadador para su avance, que de alguna manera se desprecia, la deja atrás; también en la adición, las veces anteriores son medios para la última. Lo primero que hay que ver con respecto a la base, que es lo fundamental, es si el sentido del poema es sintético o aditivo; si el núcleo es una síntesis y lo demás lo apoya, o si es una adición, un proceso y las síntesis sucesivas su medio. O bien la síntesis se establece desde el principio y luego la adición no hace más que reiterarla: son los poemas sintéticos; o bien una primera síntesis es superada por otra y por otra y por otra, entonces el poema es aditivo a pesar de que está compuesto de síntesis y el último verso será también una síntesis. El fin de un poema es siempre una (des)integración o síntesis, y también el comienzo; la adición es el movimiento o proceso de la primera a la segunda. Un poema es sintético cuando hay una dualidad, o una escisión, o una tragedia

quieta, inmovil, reinando; pero a ella se ha tenido que llegar necesariamente por un proceso aditivo. Los formante aditivos totalizan a los sintéticos si los anteceden y entonces van convirtiendo las dos mociones de aquéllos en momentos suyos. También los sintéticos totalizan a los aditivos, haciendo dual el movimiento todo poético. Si primero está el formante sintético, el poema es una dualidad; si primero está el aditivo, se trata de un todo continuo hecho de dualidades. Para formalizar la síntesis empleamos la barra, que parte el poema en dos miembros, como hace el XXV: síntesis que puede ser *contra*, como en este caso, y también *con* o *des*. Pero cuando la bimebridad anterior se hace motivo para una nueva que modifica la anterior: esto puede ser *en* (*so, re, sin*) o puede ser *a* (*contra, con, des*); en el primer caso no hay duda de que aquella síntesis se convierte en adición; pero si un contramotivo lo contravolvemos o lo devolvemos o lo convolvemos, ¿se trata de síntesis o de adición? Si lo envolvemos se nos convierte en adición, ¿pero y si lo avolvemos? Contra motivo con contra contra, ¿es adición o síntesis? Aquí es considerado síntesis pues no se sale de una dualidad mas compleja. Entonces la vuelta no puede ser más que una para membrar dualmente lo anterior: $(A+B) = (A+B)$.

La síntesis está cerrada en cambio la adición es abierta, no está hecha de una vez, se va haciendo; y es anterior a la síntesis, pues el fondo surge de ella, y es antes de la forma. 'Poema' son unos versos debajo de otros, es la profundidad que se va consiguiendo; más que los chispazos de la síntesis. Aenformar es hacer la melodía con la armonía, componer armonizando; así como el ritmo puede considerarse *re*, a la melodía hay que considerarla *so*. La prueba de que no se trata de temporalidad y si de movilidad es que voy hacia delante y no hacia atrás: pero llevo cogido de la mano el movimiento anterior. Aquello que fue vuelve mediante lo presente que lo hace renacer; antes nacía, ahora sólo re-nace. Podríamos decir que el presente trae consigo todo lo que fue presente. En la última nota de una sinfonía resuena la melodía entera. Precisamente el poema es profundo cuando sabe crecer con todo lo sido; la movilidad es así ancha y honda.

Cuando en un poema no sabes si es más importante el movimiento que la integración o al revés, o puede entenderse en los dos sentidos, porque está compuesto por una síntesis que además es proceso: son los poemas y dramas perfectos, escasos y únicos: les llamamos 'par', como la paridad del coito erótico y místico en el que son iguales la dación y la recepción; aquí es un poco diferente porque la integración es entre una síntesis (integración) y su movimiento, el poema es tanto lo uno como lo otro y se puede formalizar de las dos maneras. Consiste en llevar a sus últimas consecuencias loantedicho de sintetizar adicionando y adicionar sintetizando. Esta paridad ha sido vista en la música, imagianemos a un Beethoven que tuviese la serenidad de un Bach, o un Bach con la pasión de un Beethoven.

"Cada sonido singular dela melodía se completa como un todo concreto en un acorde y, en consecuencia, por un lado contiene una riqueza de sonidos, por el otro se mezcla de modo tan estrecho con el desarrollo de la armonía, que no es posible realizar ya ninguna diferenciación ... armonía y melodía permanecen, pues, *una y la misma* todo compacto y un cambio en un aspecto es, a la vez, un cambio en el otro" (Hegel VII 220)

Es la paridad. A veces lo que parece un contrasentido es también socontrasentido, cuando hay una intensificación que nos permite pasar de lo uno a lo otro; síntesis

que se nos hace adición, es frecuente en Rosalía, por ejemplo, el último poema erótico: se trata de un proceso (adición) en el que se logra poner al lado de lo viejo lo nuevo (síntesis) y se pasa a esto último; una sed antigua abierta a un nuevo maná, porque el antiguo estaba envenenado, proceso y escisión al mismo tiempo. La síntesis produce paz y belleza y la adición profundidad. Otro ejemplo eximio son los últimos sonetos eróticos que Federico hizo en Granada -antes de que lo apresaran y lo convirtieran en una alimaña, en los que se va logrando la secuencia aditiva a base de atrevidas síntesis. Otro tipo de paridad más parecido a la música es el que a veces se encuentra en Pound, cuando lleva al mismo tiempo dos melodías y se le van juntando; también en *Himnos sumerios* 120.

Lo primero que hay que ver en el análisis, respecto a la base, que es lo fundamental, es saber si un poema es sintético o aditivo, si la base es una síntesis y lo demás la apoya o si es una adición o proceso y la síntesis, medio; que responde a la pregunta: ¿cuál es el sentido de este poema? Vamos a hacer el recuento de los poemas aditivos y sintéticos en el libro de Rosalía; en los rondeles tenemos en cuenta la vuelta y no el motivo. Los aditivos son:

Socontra: XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXXVI, XXXVII, XLIX: 7

socon: II, XIV: 2

sodes: XI, XLII: 2

recontra: V, X, XLV: 3

recon:

redes:

sincontra:

sincon:

sindes:

reso: VIII, XII, XXVI, XXVII, XL, XLIV: 6

Si domina la síntesis, las complejiones binarias son:

contra so:

contra re: VI, XXXV, XXXVIII: 3

contrasin

conso: II, III, XXXIV: 3

conre:

con sin:

des so:

des re:

des sin:

contracontra: XVII, IX: 2

contra con: III

Complejiones pares:

XXV: *contra re* 3º/*so* 3º *contra*;

so re contra so con;

XXVIII: *con socontra/socontra tema*;

so 2º *contra tema*;

XXIX: *so con des contra tema*;

so con des motivo so vuelto;

XLI: contramotivo con contra contra vuelto;

so sin contra tema;

XLIII: des contra motivo re 4º so vuelto;

re so contra con tema;

XLVII: contra so 6º con/re so contra;

so re con contra tema;

L: con so con/socontra tema;

socontra con tema

Conclusiones: En cuanto a la forma:

No se han realizado las siguientes posibles combinaciones binarias:

aditivas, 6: recon, redes, sincontra, sincon, sindes.

sintéticas, 6: contra sin, con sin, des so, des sin.

sólo se ha realizado una en *des* y tal vez otra en *sin* de las formas posiblemente incoherentes modernas.

Orden numérico de las realizadas; aditivas:

1º. socontra: 7;

2º. Reso: 6;

3º. socontra: 5;

4º. recontra: 3;

5º so des contra: 2;

socon: 2

Sintéticas:

1º contra con: 6;

2º *con so*: 4;

3º contra re: 3;

4º contra contra: 2

5º contra so: 1.

Poemas aditivos: 23;

poemas sintéticos: 16;

poemas pares:

En cuanto al fondo:

El sentimiento es mayor en los poemas aditivos;

Los poemas sintéticos son demasiado estáticos;

En los poemas pares reina la más placentera armonía.

Estas conclusiones pueden considerarse generales para toda la poesía y las demás artes. El estilo gótico es como un poema aditivo de varias estrofas: la de la puerta, el rosetón, la torre, los pináculos... y en todos ellos se reitera la ojiva de manera diversa, cada vez más etérea. Se parte de lo ancho para alcanzar lo alto, por lo tanto se trata de una adición soestante: algo que se reitera y al mismo tiempo crece. En cambio en el templo griego:

“El proceso fundamental de toda tectónica pura es la relación entre carga y sostén... el sistema de columnas y arquivadas hace de ello un espectáculo sedante de fuerzas vivas... en un ritmo armonioso, que corresponde al sentir interior de la sensibilidad griega” (Worringer 84).

El autor asocia la síntesis a la belleza formal y la adición al fondo:

“Cada pueblo realiza a en su arte las posibilidades ideales en que se resuelve su sentimiento de la vida. El sentido de la vida, en el hombre gótico alienta bajo la presión de una inquietud *desgarrada*... Al hombre clásico bastábale la belleza de lo finito para elevarle el alma; el hombre gótico, que padece desgarrado bajo la presión del dualismo y que por lo tanto siente aspiraciones trascendentales, necesita bucear en lo *infinito* para encontrar la emoción de la eternidad. Por eso la arquitectura clásica culmina en la *belleza* de expresión. La gótica, en cambio, en la fuerza de *expresión*” (91)

El autor asocia estas dos clases formales al (des)entrañamiento, como nosotros proponemos en *Fondo*:

“Cuando entre el hombre y el mundo exterior reina la *conciliación*, cuando el hombre ha encontrado el punto de equilibrio, como le sucede al clásico, la *voluntad de forma* se manifiesta como voluntad de armonía” (69)

Podemos comprobarlo, por ejemplo, en Safo que se vale de una combinación formal difícil por lo sencilla, *recon*, que es la misma del templo griego, es la más frecuente en ella, porque tiene el cuidado siempre de matizarla con el deseo o el recuerdo, etc. que hacen lucir sus reconestancias enternecedoramente; generalmente se adiciona socontrastando, así dialécticamente se suele ir tejiendo el poema, pero ella en lugar del so se vale del re y en lugar del contra, emplea el con. Por ejemplo, el poema tan famoso:

“Igual a los dioses me parece
El hombre aquel que frente a ti se sienta”,

que es su rival, cualquier otro poeta emprendería el poema agresivamente en socontra y ella lo mantiene en *reconcontra*.

Esta tersura y serenidad de lo clásico comparada con lo barroco y lo romántico puede verse también en el Renacimiento:

“Hiedra que por los árboles caminas
torciendo el paso por su verde seno” (Garcilaso Égl 1ª)

Magníficamente intensifica Lope las sugerencias humanas de amor, que Garcilaso ni insinuaba. Pero el aventajarse en crear un paisaje *apasionadamente subjetivo* es al glosar los divinos versos:

‘Hiedra, que vais subiendo
por estas altas rocas
y abrazadas haceis para gozallas,
las ramas, brazos, y las hojas, bocas’ (Égl 1ª).

... La visión transparente, serena, de las cosas; su reproducción en imagen cristalina es característica del arte clásico. La interpolación de *una metáfora, elemento siempre turbio y dramático*, desvía la intención estética hacia zonas frecuentadas del romanticismo de todos los tiempos” (Cossío *Poesía* 35)

Que el clasicismo grecorromano rehusa las complejidades del sobresentido –sólo a veces el *ante* y el *in*- podemos comprobarlo en Horacio, escogiendo aleatoriamente el primer libro de las *Odas*. De los 38 poemas están sobrestanciados sólo 8: el 5, *ante*; el 9, *in*; el 12, *ante*; el 14, *ante*; el 15, *ante*; el 16, *in*; el 19, *ante*; el 25, *ante*.

Yo en el estudio de la nación había asociado a la masculinidad/feminidad esas dos clases de arte, es decir, al género de integración, y Worringer me corrige: es la mayor o menor deficiencia de la misma; probablemente habrá que tener en cuenta las dos cosas: el género y el extrañamiento. El griego clásico estaba más integrado que el medieval, puesto que “la catedral gótica es la representación más enérgica y amplia de la sensibilidad medieval” (132); pero el griego clásico es ya el resultado de una integración anterior masculino /femenina:

“Con la invasión dórica, ese estilo común de los arios choca con el estilo de los pueblos mediterráneos, teñido de orientalismo, y da impulso a la evolución específicamente griega” (43)

Esta integración aditiva responsable más tarde del estilo gótico, es masculina y la feminidad del mundo mediterráneo con sus diosas madres es bien conocida. Pero cuando la integración se realiza desde el mundo celta, femenino, con la cultura clásica ya integrada masculinamente ¿ya no se trata de integración sino de identificación de lo extraño con lo entrañal, tal como propone Worringer? De esta manera se resolvería el problema para mí hasta ahora insoluble de mi propia integración con el mundo clásico; que no sería que me hiciera más masculino, como sucede con la integración Galicia/Castilla; con el mundo clásico no se trataría de género sino de menos a más integración, y entonces no cabría la misma integración, para la que se necesita una dación y una recepción. Con Grecia yo me acerco a la paridad estética adición/síntesis, ajena a la vital dación/recepción. La adición es amorfa, la forma la tiene la síntesis, por eso nosotros los gallegos somos informes, -con un gallego no se sabe nunca si se sube o se baja- porque nos falta síntesis o tenemos excesiva adición. Yo me completé leyendo a Safo, Horacio, etc. en esta claridad solar de Gredos y el Mediterráneo. De aquí salieron mis mejores poemas; después regresé a mi nación y decrecí, porque me faltaba aquella voluntad de síntesis que encontraba fuera. Rosalía crece en su propia lengua; pero sobre esto me extiendo en *Poética I*, en donde demuestro que la obra más honda suya, en gallego, fue escrita en Castilla, pues también ella necesitaba, por lo menos, alejarse de su nación. En su lengua materna porque fue en la que se desentrañó, pero fuera para que su nación no la empequeñeciera y encontrar la universalidad; también yo estoy hablando de mi nación y de la propia poeta desde fuera para hacerlo con libertad, pero ella es más profunda que yo, llegó a lo más hondo que se puede alcanzar en arte, como Juan de la Cruz en el espíritu; yo le di sentido filosófico a lo que ella sentía intuitivamente, ése es mi mérito, pero en cuanto poeta yo ando más por la superficie. Necesitamos complementarnos con lo otro para crecer, aunque nos cueste un esfuerzo mayor, por eso Rosalía se vino a Castilla a descubrir su negra sombra; hay que hacer una ruptura para buscar y encontrar. Otra cuestión es la de Valle, como Joyce, Kafka, Rilke, etc. que dejan su lengua materna para acrecentarse con la paterna o estatal.

La adición busca el fondo más que la forma, al revés de la síntesis. Los clásicos grecolatinos son sintéticos; Francia es sintética; el mundo anglosajón es aditivo; es aditiva toda la riberas del Atlántico y el centro y norte de Europa, esto último lo sabemos por Worringer y por la Edad Media y por el Romanticismo ; el Sur

es sintético. La adición no es sin más más masculina o dativa que la síntesis, pues, como veremos en la composición del poema, hay una adición femenina redondeada pero también la hay directa masculina, y en cuanto a la síntesis, no es tampoco sin más femenina, pues la del formante *contra* -masculina- no es la misma que la del formante *con*, de carácter más receptivo o femenino. La síntesis es la integración, la adición no es más que su reiteración; en el coito sin embargo la adición funciona como masculina y la síntesis más bien como femenina. La adición tiene una, dos, tres, cuatro... veces o daciones, ¿pero quién recibe estos puñetazos o besos? La síntesis es lo que se reitera. Cuando domina la adición y la integración está a su servicio, la movilidad es lo más importante, hasta llegar a un tránsito, pero cuando la dominancia es sintética, el tránsito es una síntesis -más o menos extraña- final, o bien todo el poema acaba en una síntesis más o menos extraña; el final siempre es una síntesis, pues un poema no es a fin de cuentas más que una síntesis con avatares, comienza sintéticamente y acaba sintéticamente y la adición no es más que intermedio. Worringer habla de 'voluntad' de forma siguiendo a Schopenhauer: es lo que el agente o su nación intentan lograr con el arte: formar para dar existencia a un necesidad expresiva; pero esa voluntad formal no hay que verla, según mi opinión, dual sino trial, para que comprenda las tres opciones que nosotros ahora proponemos: arte impar -aditivo y sintético- y arte par, éste se correspondería con el arte griego clásico, y aquél con el gótico -exceso de adición- y el barroco -exceso de síntesis respectivamente. Se ve en la música: Bach es un virtuoso de la armonía; y Quevedo es también genialmente sintetista. En cambio el romanticismo es también exceso de adición, como sucede con el gótico: lo vemos en su desprecio del barroco y la búsqueda de lo originario: Hölderlin, Byron. Las apreciaciones fondales que hace el autor sobre el hombre gótico son las que nosotros hacemos sobre estos poetas en el libro anterior, pues ellos pretendían también "desde su íntima disposición desarmónica" (99) alcanzar la armonía clásica, mediterránea, que el autor idealiza: "Cuando entre el hombre y el medio exterior reina la *conciliación*... como le sucede al clásico, la voluntad de forma se manifiesta como voluntad de armonía" (69); ¿no será al revés? Cuando en el hombre europeo reina el extrañamiento, se manifestará en el arte como 'voluntad de entrañamiento', que nosotros consideramos como la confluencia de síntesis y adición. Así pues, la diferencia entre Worringer y nosotros es que para él el arte griego es síntesis, y para nosotros es la armonía con la adición, puesto que también es sintetista el arte barroco, tanto o más separado del clásico que el gótico. Éste es pues el esquema:

<i>exceso de adición:</i>	griego clásico	barroco y formalismo
	gótico y romántico.	moderno
	<i>exceso de síntesis:</i>	
<i>paridad</i>		

Primero ha sido el arte gótico como culminación del mediaval -el clásico permanecerá siempre como ideal-; después, el barroco; luego el formalismo del siglo XX; ahora nos toca pasar a una nueva adición, a un neorromanticismo enriquecido formalmente por el anterior formalismo. Hay una época intermedia entre el romanticismo y el formalismo que es la más interesante, en la cual se

alcanza un equilibrio entre adición y síntesis. Son en poesía Baudelaire o Machado; en música Mahler, en pintura Van Gogh y Cezane; después el sintetismo moderno se impone e inclina la balanza hacia su lado. Y esta última consideración nos hace ver que en cuanto a la relación de la síntesis y la adición es sólo un reflejo de la integración vital masculino/femenina, de más calado.

Pero ¿se trata realmente de la contraposición adición-síntesis? Sibelius habla de ayuntanza, de trabazón rigurosa sintético/aditiva y Mahler habla de una estructura más abierta con dominancia de la síntesis, sí, pero la desestante mezclada con el entresentido. La diferencia es aquí entre rigor al estilo de Brahms y la anarquía, al estilo de Tchaikowski, No hay duda de que se trata de una oposición masculino/femenina, pero la masculinidad es aquí el rigor, el orden, la disciplina, hasta tal punto de que parece que estamos dentro de la jeraquía deista, y no en el arte libertario. ¿Se trata de lo apolíneo y lo diosíaco? Pero la apolíneo es más bien Mozart. Se trata del dominio del padre o de la madre, de una integración masculina autoritaria y una femenina libertaria. Me recuerda, ahora que aún estamos en invierno a los eucliptos y los pinos inmóviles y los almendros y los plátanos escuálidos en los que pronto habrá una exaltación. Ahora con la escultura yo tengo otra perspectiva. A mí me gusta más la adición que la síntesis; si por mi impulso fuera, no haría más que formas redondeadas que proseguirían más y más. Yo creo que nosotros los gallegos somos aditivos; el Mediterráneo es sintético. Si comparamos un romance y un soneto, aquél es menos formal; la adición es informe porque es movimiento; la forma tiene siempre algo de estatismo. La integración y también la belleza es prestancia y movimiento. La síntesis prestante y la adición móvil se necesitan mutuamente, su integración par es la perfección, tanto en poesía como en escultura. pero también el movimiento es masculino y la prestancia femenina. Es más formal una mujer que un hombre, que en cambio es más móvil, yo lo veía claramente en el recreo de la escuela: ellos necesitaban mucho más espacio que ellas. Aquí está mi contradicción, de la que no soy capaz de salir: que la movilidad aditiva galaica es femenina y sin embargo la movilidad aditiva germánica es masculina y en cambio Grecia es sintética y femenina. La feminidad sintética griega y la feminidad aditiva gallega, por aquí no hay avance. La solución consiste en considerar a Grecia par y mi feminidad, aditiva; mi integración con el mundo clásico es adición/integración, desintegración/integración. Yo amorfo y el griego forme. Con respecto Grecia no se trata de masculino/femenino sino de informe/formal. El mundo gótico aditivo se integra con Grecia par. La adición no es masculinidad sino ausencia de forma. ¿El gótico es ausencia de forma? Ausencia de paridad. El gótico es un estilo impar, aditivo; el templo griego tiene una integración más par. Hay integración aditivo/sintética, y la hay sintético/aditiva, en aquélla con dominancia del movimiento y en ésta de la prestancia. En mi escultura: modelo sin cesar ondulaciones que sólo pueden cesar en el contraste con un ángulo. Sólo entonces tengo la forma, pues en la adición soy informe. El mundo griego me ayuda a formarme, porque tiene más forma. Y mi feminidad y su integración con la masculinidad parece que no es de aquí. Son dos integraciones diferentes, la adición no es la movilidad ni la recepción es la síntesis. A Grecia van a formarse tanto los germanos masculinos como los celtas femeninos, ambos aditivos, los dos necesitantes de más síntesis. ¿Pero Grecia es masculina o femenina? Es par. También hay paridad en el género y en el sexo, la integración como valor más universal que el género y el arte. Yo con un alemán bestial y con un castellano, con el primero siento que soy lo

mismo, que también en mí hay bestialidad solo que femenina, lo podemos ver en las cantigas de escarnio medievales. Los gallegos somos bárbaros y femeninos. En cambio con el resto de España yo siento que me complemento con su síntesis. La adición que puede ser más o menos receptiva la siento como informe, y la forma es la síntesis, que es lo que buscamos en Grecia los dos, y en general en el mundo mediterráneo. En la escultura yo tengo una factura atormentada masculina y otra que llamo mediterránea, de esta hice ya una exposición y tengo programada otra para el verano que viene en Denia: se trata de estilizaciones de mujeres receptivas, en el Mediterráneo sólo expongo eso. Lo atormentado queda para Galicia.

Yo que tengo deficiencia de masculinidad con mi mujer la adquiero al tener que hacerme dativo para completar su feminidad. Si me juntase con Javier tendría que hacer el papel de Azuzena muerta, perdía mi escasa masculinidad, sería todavía más impar. Porque lo más importante, tanto el arte como la persona, es conseguir la paridad. Entonces son lo mismo; a Castilla vine a adquirir masculinidad por identificación, al Ejército también, masculinidad, voz enérgica. Con Carmen también, pero esta vez por complementación. Nos integramos vitalmente porque yo adquiero masculinidad dativa y pierdo la recepción que ella gana.

Pasemos ahora al arte. Toda la adición del poema es para la síntesis final. En los dramas también, en las tragedias. La adición es por siempre para una síntesis, la última que recoge lo ganado por las anteriores. Aunque consideremos unos poemas aditivos y otros sintéticos, en rigor todos son sintéticos, pues la síntesis final es la que triunfa. Un soneto es una arquitectura: dos cuartetos y dos tercetos: poesía sintética; un romance, en cambio, es todo lo contrario: algo que fluye. El soneto también fluye, pero en un fluir controlado, en el que prevalece la prestancia sobre el movimiento: es más bello, más clásico. El romance y el gótico por un lado y el soneto y el templo griego por otro. Grecia, lo par y lo demás imparidad; ella, la única y todo lo demás, lo bárbaro, bien por exceso de adición, bien por exceso de síntesis. Retomaremos esta integración radical cuando hablemos de la belleza y sublimidad.

§ 12. Sobresentido

Nos valemos de la realidad y en ella nos imaginamos cosas que nunca han pasado porque expresan nuestros sentimientos más profundos; evitamos así la fantasía gratuita y la ficción, nos quedamos en la imaginación apoyada en lo posible por la realidad. Así Machado compuso su poema que acaba en el agrio ruido de una puerta de un parque: se trata de una realidad transformada. Así lo sintió Cervantes: yendo por la Mancha los molinos le sugirieron la imagen de un loco peleando con ellos. Con la realidad se evita la fantasía gratuita si sobre ella se componen las imágenes. Por lo tanto tenemos tres elementos: lo real, lo imaginario y el sentimiento que se expresa mediante ellos. No se trata de ficción, sino de realidad expresada mediante imágenes. ¿Podría haber también un arte de lo real sin imaginación? Por ejemplo, la tauromaquia: ¿aquí no cabe ninguna imagen? El torero imagina pases, convierte la realidad del enfrentamiento con un animal en ritmo y belleza; además ya no se está en el reino de la praxis, se ha acotado una parcela de lo real para jugar, porque el toreo pertenece también a lo imaginario; y la escultura: yo imagino plásticamente y compongo esas imágenes; y lo mismo en la música. Todas las artes son imaginarias, tanto las sensibles como las literarias; cambia la materia, que en unas es algo que se modela con los dedos y en otras se escribe con palabras, pero yo intento lo mismo cuando poeto y cuando esculpo, lo que pasa es que materias diferentes me obligan a imágenes diferentes. Por ejemplo, tengo una figura que he repetido varias veces: una cabeza escondida que no acaba de emerger y que titulé 'noche'; con esta imagen intento expresar mi desentrañamiento, involuntariamente, sin pretenderlo, en un dejarme llevar que siempre me conduce a eso. O una figura estilizada de mujer, toda abertura, que expresa mi anhelo. La intuición que es la que va componiendo la imagen que cada sentimiento le dicta. Nosotros ahora vamos a tratar de estas formas imaginarias que son la culminación de la síntesis y la adición; a esta tercera dimensión de lo formal le llamamos 'sobresentido', 'sobrestancia', 'mudanza' o formas imaginarias.

Se trata de un cambio de nivel, podríamos decir que antes estábamos sólo en la superficie; y que ahora entramos en la profundidad o en una mayor altura, pues aun cuando la adición es proceso y nos conduce el poema hacia su culminación, ese movimiento pertenece más a la forma, en cambio la mudanza, se acerca más fondo. "El poeta, sin saberlo, se mueve en un orden de relaciones y de transformaciones" (Valéry 37): son la relación básica y la transformación imaginaria. En la música necesitamos también imaginar melodías y armonías, pero en la poesía mucho más, pues nuestro arte se basa enteramente en la imaginación y se dirige a ella; un poema que no podemos imaginar de alguna manera carece de sentido poético. La poesía consiste en un sentimiento expresado en imágenes; "su material verdadero es la imaginación misma" (Hegel VIII 34). Se trata de expresar el sentimiento real, mío o nuestro, no una ficción o fantasía, como sucede en el relato, el medio es la imaginación, que me lleva al sentimiento; me imagino las vacas quemándose allá arriba en la sierra en el incendio que ha habido este verano y siento una gran compasión. Aunque me valga del lenguaje para expresarme, no puede decirse que sea la gramática la materia de la poesía, especialmente en esta tercera dimensión, que es su culminación; está más cerca del soñar. A 'imaginación' le damos el mismo significado que a 'intuición'; yo le he tenido siempre miedo a la fantasía, 'la loca de la casa' tanto en el espíritu

como en el arte, que me encierra en la ficción. 'Imaginación' en el sentido de creación de imágenes. Machado acusaba al formalismo de exceso de imaginaria; menos forma y más fondo, pedía. Con la intuición en cambio tengo la cosa misma acariciable o despreciable. 'Intuición creadora', lo de 'creadora' sobra: la intuición es imaginación, creación de imágenes, Cuando la imaginación deja de ser intuitiva se degrada en fantasía. La escala es: intuición, imaginación, fantasía. Incluso podemos hablar de 'intuición fantástica', de esa manera la fantasía tendría que desprenderse de su acostumbrada arbitrariedad. Por ejemplo, la *negra sombra* es una imagen en cuanto a su contenido, y es una intuición en cuanto expresa, no cognoscitivamente, no conceptualmente y no una cosa sino un sentimiento. La intuición es como una captación, una adivinación que nos llega no sabemos de donde, y mediante ella es como trabaja el arte, y lo hace en el reino de la imaginación; no se sale de ella al mundo como don Quijote a desenredar entuertos, se sabe en un juego aparte de la praxis. Por lo tanto la imaginación es el universo del arte, el medio de que se vale la intuición para hacer sus formas que, cuando nos hallamos en el sobresentido, les llamamos 'imágenes'. El arte es intuitivo y se mantiene en la imaginación y la experiencia no viene a ser más que la facultad de mezclar, trasponer, aumentar, o disminuir los materiales suministrados por los sentidos, esto es doctrina tradicional; y la representación es la criada. "Cuando pensamos en una montaña de oro, unimos dos ideas compatibles, oro y montaña, que conocíamos previamente. Podemos representarnos un caballo virtuoso..." (Hume, *Investigaciones* 34). Pero el filósofo no nos aclara quien es el que lleva a cabo esa nueva relación, que no tiene lugar en la praxis sino en la imaginación; no es el conocimiento ni la sensación, es la intuición, y lo hace porque le gusta jugar a eso para salirse de la obviedad y aburrimiento consuetudinarios y también, sobre todo, para expresar algo de lo que la re-presentación mundana nada sabe. En la intuición eres libre, pero no en los materiales; cuando uno se pone a fantasear o a soñar, su mente se relaja, deja el pensamiento (el buscar) y son las imágenes las que vienen y se combinan a su gusto. Por lo tanto la intuición y la imaginación son la libertad (liberación del mundo); Kant habla de la espontaneidad del pensar: no, la espontaneidad es mayor en el arte, porque es el reino de la imaginación y de la intuición. En el pensar el 'es' es un perro olfateador en busca del concepto adecuado. Esta búsqueda está mediatizada mundanamente. En 'el hombre es...' no podemos añadirle: piedra, árbol, etc., en cambio en la imaginación y en la intuición 'hombre-piedra' y 'hombre-árbol' son posibles, en sentido literal o figurado. Lo que me rodea son los contenidos para mis intuiciones, por eso necesitamos la naturaleza; yo en mi cuarto de Madrid tendría sólo representaciones, con las que es imposible formar imágenes poéticas. García Lorca puede decirse que, en sus mejores poemas, pensaba en imágenes (es decir, los contenidos en lugar de razonarlos los intuía), no en ideas, o representaciones; los pueblos primitivos se valen más de la imaginación que del razonamiento: 'imaginación' como creación de imágenes, como intuición, con ese significado podemos nosotros emplear también el término. Estanciar en imágenes, como en el sueño, donde se consigue el máximo de imaginación. Las imágenes poéticas alcanzan a veces la vitalidad del sueño, en la creación y en la recreación.

El sobresentido se vale de formas imaginarias o imágenes; es un paso desde la intuición como relación a la intuición como transformación. No podemos considerar 'imagen' una restancia y sí un metáfora. ¿Podríamos llamar 'imagen' a la relación de un rojo con un verde en un cuadro? ¿O el de una nota y su octava

en una sinfonía? Parece que la imagen requiere que figure algo más concreto. Podríamos decir que hay una intuición sensible o básica y otra imaginaria o sobrestante o imagen; desde esta perspectiva es diferente del sueño porque en ella no vemos y en el sueño sí, aunque no como con los ojos abiertos como en el cine. La poesía es imaginaria, toda la literatura lo es, me obligan a imaginar lo que está escrito, no me ofrecen la imagen sensible como en el sueño. Pero en el cine lo veo con los ojos y en el sueño lo veo también directamente. 'Imagen' es lo concreto y 'forma', lo general; hay muchas imágenes y sólo diez formas. Rosalía intuye su desentrañamiento con un sobresentido: la *negra sombra*, que es por lo tanto intuición y forma e imagen de ese sentimiento, la misma cosa en concreción de menor a mayor, y la cuestión es si la imagen nos da el sentimiento mismo. Bergson que emplea estos mismos conceptos para una vivencia semejante piensa que no: "Nuestra duración puede sernos presentada directamente en una intuición, que ella puede ser sugerida indirectamente por imágenes" (Bergson *Pens* 156). Nosotros defendemos que la intuición es el mismo sentimiento que se expresa de esa determinada manera, que no hay un sentimiento en abstracto y luego su concreción de este y el otro modo, por lo tanto podemos decir lo mismo de la imagen.

Al sobresentido le llamamos también 'mudanza', porque es el que rompe la costra de la significación representativa para buscar un mayor acercamiento: "Dile que mi gran anhelo es aprender a hacer tales inexactitudes, tales anomalías, tales cambios en la realidad, para que salgan... mentiras si se quiere, pero *más verdaderas que la verdad literal*" (Van Gogh 143); y Rosalía habla también del:

"forjador de fantasmas
que ve siempre en lo real
lo falso, y en sus *visiones*
la imagen de la *verdad*" (Sar 65)

El sobresentido es el que rompe definitivamente con la representación, que es plana y él la perfora, le hace un agujero. Podemos hacer poesía con el *a* y el *ensentido*, ancha y honda, pero no es suficiente; es necesario que esa anchura y profundidad vuelen, pierdan peso, sobrestanciándolas. Las formas poéticas lo son de un movimiento, porque un poema es un proceso y de ello están encargadas las formas básicas, pero de que ese proceso rompa y encuentre, la responsable es la mudanza, por eso decimos que está tan cerca del fondo como de la forma. La trama se va haciendo urdimbre y entre las dos tejen la figura. Siempre que se habla de la forma hay que hablar del fondo, porque las formas sirven al fondo, pero esto es sobre todo importante con las formas imaginarias, pues las básicas son sólo como el tejido poético o el levantamiento del edificio, sin ellas es imposible que haya poema, puede haber un relato; las imaginarias son el lujo del poema, las otras dos a su servicio. Cuando llegamos al sobresentido es cuando verdaderamente estamos en la poesía, hasta aquí no hemos hecho más que poner las bases. Las sobreformas tienen más acción que las formas básicas, por cuanto su diferencia con la representación inmovilizadora es mayor, y ello implica una mayor libertad de expresión. Siempre queremos que los poemas traspasen la forma básica o el sentido común o el mundo cotidiano y su sentido. Que sobrepasen la medianía y lleguen a la vida total o al lamento por su ausencia. Hay que romper la costra del sentido común y ahondar en la existencia o en el eros o en el espíritu. La única manera de llegar es salir de lo obvio y para ello sirven las formas imaginarias, que casi no sabemos si son forma o fondo. Se trata

de dejar la representación y quedarse completamente en el reino de la intuición, y el mejor ejemplo son los sueños, nuestro modelo en la transformación. Es mentira que el espíritu sea inefable -lo es tanto como el eros-; ambos pierden hondura si se los representa, por eso piden aumenar su sentido poetico hasta el sobresentido; sólo en esta dimensión formal suprema han podido los poetas expresar lo inexpresable. Pero la sobrestancia no implica sin más una mayor belleza; si no está bien tejida -formas básicas- no vale para nada, pero su engarce hace la obra formalmente bella, siempre que no carezca de fondo. La música, que no tiene sobresentid aunque algunos músicos -Beethoven, Berlioz, Mahler- intentan darselo, sintetiza y adiciona mejor que la poesia, pues su materia es más fluida pero, debido a esta carencia, con menos profundidad. La profundidad a un poema se lo da el sobresentido. ¿Por qué los poemas de Juan de la Cruz calan tan hondo? Si los analizas friamente ves que no hay motivo para ello, Garcilaso escribe mejor; la causa es que lo que dice nos ahonda sobrestancialmente. En esta tercera dimensión formal la poesia se hace mas que poesia, nos introduce directamente en otros universos, no se queda fuera describiéndolos. La mudanza es lo que diferencia más del arte anterior el moderno, que ahora está capacitado para recuperar el oscuro sentimiento arcaico y onírico. Es fundamental para alcanzar el desentrañamiento originario, como se vio en los grandes poemas analizados en la obra anterior. Por aquí es por donde tiene que avanzar la poesia: hay faros: Hölderlin, Baudelaire, Poe, Kafka, etc. el camino es largo, pero hermoso. En la mudanza hay dos niveles: hipótesis y tesis, pero no se trata de una tesis vestida, engalanada, la hipótesis no es la tesis desnuda. No se da la ecuación: hipótesis + tesis = mudanza, puesto que la hipótesis no está. Habría que ponerlo así: (hipótesis)-tesis. Sólo aparece la tesis, aunque la hipótesis anda por ahí también. En el sobresentido la hipótesis y la tesis no están en la relación de significante y significado, que es arbitraria; la relación de la mudanza es motivada. El sentido poético en la mudanza adquiere profundidad, lo comprendemos si comparamos dos poemas, uno sobrestanciado y otro no. La profundidad de un poema hemos visto que depende del fondo, de la intensidad. Si en el sobresentido se da mayor profundidad que en el sentido básico ello tiene que ser debido a que el fondo es mayor en el sobresentido que en su ausencia. Esto lo sabía ya la retórica, que los tropos muestran una intensidad mayor. El sobresentido exige un mayor fondo que el sentido llano, si no sucede esto, el sobresentido se hace hueco, farsa, tal como sucede en la retórica cuando no es empleada desde el fondo: tiene un aspecto campanudo, de efecto meramente mental; sucede en Calderón, en quien parece que el corazón está regido por la cabeza. Así pues: el sentido más hondo exige transformar el lenguaje ordinario más. Si sucede lo contrario, si la transformación del lenguaje es anterior al fondo, resulta efecto fracasado, externo, cáscara linda. La mudanza trastorna el mundo analítico representativo tan sólo nombrando una parte y dejando lo demás en penumbra, bien sustituyendo una cosa por otra, bien transformándola, bien pasando a otro universo. Las mudanzas de Freud son semejantes a las nuestras, tal vez más sustancialistas, tienen más que ver con el mundo de la representación. Pues ¿cómo lo que nace desde si mismo, la intuición, que es antes que la representación, puede tomar como referencia ésta? El sobresentido, aunque atañe sólo a una parte del poema se extiende a todo él y se convierte en formante total, porque suele abarcarlo todo, las formas básicas a su servicio, lo hace de manera soterrada, por lo que una lectura superficial no lo encuentra. Me sorprendían a mí siempre mis alumnetos de 9 años que no eran capaces de comprender los refranes que apuntaban a otra cosa diferente a lo que

se referían literalmente. ‘Sobresentido’ tiene también este segundo significado. La sobreforma no es forma relacional a la manera de la aforma y la enforma, que tienen un sustante al lado del otro o uno debajo de otro reiterando aumentando o en pura aventura loca. No hay duda de que no son conocimiento: expresar el extrañamiento como un cuervo en la noche no es aumentar su saber; en la mudanza hay diferencia y ocultación. No puede darse el sentido poético si no se sobrentiende la hipótesis; las mudanzas tiene una parte oculta y otra manifiesta. El lado oculto del sobresentido es el fondo del poema. “Nuestra competencia poética nos permite postular la presencia de elementos omitidos, ausentes de la forma superficial del texto, pero implícitos en la estructura subyacente” (Poét gen 119). A veces no sabemos si una forma pertenece al nivel superficial o al profundo, si es por ejemplo una síntesis literal o una figuración antestante

“Con el *silencio oscuro*, el ave triste
vuela, y en el volar muestra su mengua” (Aldana en May 238)

‘silencio oscuro’ podría ser disentido, pero aquí parece que hay una pretensión mayor, de trasladarnos a otro ámbito, de sobrepasar lo básico y entrar en el mundo imaginario. A veces una misma forma puede tener los dos sentidos, jugar a la vez en los dos terrenos y entonces su amplitud es mayor.

La diferencia es el carácter más importante de las formas tanto básicas como imaginarias, una diferencia relacionante, que separa y acerca, porque la vida siempre tiene más o menos oculta la integración. Las mudanzas son subjetivizaciones del sentido común, transformaciones en las que la objetividad, tan apreciada por la ciencia representativa es arrojada fuera, y nos encontramos con que el poeta se sirve del mundo descaradamente para expresar la vida en él. Nosotros hemos planteado cuatro formas, dos conocidas ya por la retórica aunque desde otro punto de vista, y dos nuevas, modernas. Este es su sentido más general:

insentido: disminuir;
antesentido: sustituir;
entresentido: des-escindir
trasentido: transfigurar.

Como vemos, hay aquí en principio una no aceptación de lo que la representación nos ofrece, realizando en ella cuatro cambios. La re-presentación mundana es un toro poderoso, que el poeta intenta esquivar haciendo arte con estos cuatro pases. que son muy diferentes pero tienen la misma pretensión final que es aniquilar el mundo y crear con sus despojos la vida total, la integración primigenia, el entrañamiento primordial; o la protesta por su imposibilidad.

§ 12 A. *Insentido.*

El insentido o inestancia es la primera mudanza que se vale de pocos elementos para expresar la cosa entera, por eso tiene que ver con el boceto y el esbozo; opta por lo sintético en oposición a lo complicado, a los detalles y al análisis, que nos aprisionan en la cosa; se halla entre la creación y la obra acabada, y tiene la frescura de lo germinal. Manifiesta la potencia creadora, que desprecia lo concluído como lo muerto. Como toda forma es dual y eso es lo que la hace prestante, y como mudanza consta de tesis e hipótesis y ésta, aunque latente o tal vez precisamente por serlo, es lo que hace la prestancia de la imagen. Siempre hay en ella una cierta carencia referida a una entera posible. Por ello es una forma de gran movilidad, ya que “todo darse incompletamente... encierra en sí una regla para la posibilidad ideal de completarlo. A la esencia de este aparecer... es inherente el que yo pueda ir en pos de los diversos lados de la cosa, determinando y haciendo intuitivo en mi libre fantasear lo que por de pronto estaba indeterminado y permanecía abierto” (Husserl *Iv* 357).

Es, pues una forma de apertura, el poema inestante reclama, por ello la colaboración del lector que se convierte así en cocreador.

Y es germinativa, más todavía en el arte, que busca la totalidad, que en la praxis que es en donde Husserl la estudia. El ángel caído, que luego consideraremos entrestante, desde esta perspectiva podemos verlo, menos dramáticamente o más líricamente, como inestante, pues esta forma es la más poética de todas, aunque también por su propia esencia, la más difícil de captar. Bécquer y Rosalía la vieron, el primero además la teorizó:

“Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una *forma libre*, despierta, con una que las toca, *las mil ideas que duermen en el oceano sin fondo de la fantasía.*

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, *y se quedan las cuerdas vibrando* con un sonido armonioso.

Cuando se concluye aquélla, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba ésta, se inclina la frente *cargada de pensamientos sin nombre.*

La una es fruto de la unión del arte y de la fantasía.

La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión" (Prólogo a *La Soledad*, de A. Ferrán).

Bécquer contrapone el sentido completo, nítido, al insentido, que hace que el poema se expanda sugeridor; tiene más forma esta poesía que la otra, aunque aparentemente sea al revés. Dice también que el insentido, en el que el poeta se expresa más libremente, está unido a un fondo mayor que la poesía 'bella', pues se juntan en él el pensamiento, el sentimiento y la pasión; la otra la asocia al arte -externo- a la fantasía, que el romanticismo supervaloraba, y lo mismo el propio poeta, como se puede comprobar en las *Leyendas*. También Juan Ramón Jiménez habla de esta dualidad poética:

"Con su rigor intelectual, misticopagano, fray Luís nos lleva a lo sumo de una *rotunda* filosofía práctica o a una plástica elevación retórica; San Juan, con su complemento constitutivo y tan *profanomístico*, nos conduce a la vida más hermosa de lo instintivo trascendente por los caminos más ciertos de lo humano, los más delicadamente fuertes e imperiosos. Porque la poesía, que llamamos *abierta*, la de San Juan en este caso, tiene siempre mucha más cantidad de huida en ansia; y la cerrada, la de fray Luís, de la vida del campo, mucho más de satisfacción en límite. No hay sino comparar esta lira:

'Del monte a la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto
que, con la primavera,
de bella flor cubierta,
y muestra en esperanza el fruto cierto"
con este otro:
"En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
extando ya mi casa sosegada"

La misma combinación de pie, metro y consonante, y ¡qué diferencia de emanación!" (190).

La primera está cerrada ciertamente, no nos da más que lo que enuncia; la segunda nos abre a la vivencia más profunda, lo mismo que:

"Xa nin rencor nin desprezo,
xa nin temor de mudanza,
tn só unha sede, unha sede
dun non sei qué que me mata.
¿Ríos da vida, onde estades?
¡Aire!, que o aire me falta" (XXVIII).

Todas las formas imaginarias buscan la totalidad, pero ninguna como ésta y esa cualidad yo no la encuentro en ningún otro poeta de una manera tan clara. Otros teóricos han hecho también esta distinción:

"En la descripción, ya poética, ya pictórica, caben dos maneras, según enseñó Latelveti y repitió Luzán: la manera universalizada y la manera particularizada; *el escorzo*, y la menuda y la copiosa descripción. Luzán declara loables la una y la otra; pero, con buen gusto evidente, prefiere la *universalizada* porque 'produce el singular deleite de *hacernos concurrir* sensiblemente con nuestro entendimiento

y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia”(M Pelayo 1100).

El insentido, pues, reúne dos cualidades que parecen opuestas: es universal y es escorzo –lo hemos visto en los ejemplos anteriores- y además, porque nos hace colaborar en la construcción de su sentido, que de esta manera lo sentimos tanto nuestro como del poeta, y ésta es la mudanza de esta forma: la de hacernos cómplices. Un esbozo puede ser inestante, pero un fragmento no:

“Eros ha sacudido mis entrañas
como un viento abatiéndose en el monte
sobre las encinas”(Safo 27)

No es un poema inestante, se ve que no se trata más que de un fragmento; un poema necesita ahondar hasta llegar a un tránsito. Es inestante una escultura griega mutilada, porque lo que le falta le da profundidad; el todo del que ahora se halla desgajada nos aparece como ideal y ha adquirido un cierto halo de tristeza y de misterio, que perdería si se completase. Lo terminado es limitativo, aunque sea perfecto, podemos admirarlo, pero nos mantiene fuera.

En el aspecto de oficio se han hecho recomendaciones para alcanzar esta imagen, aunque no se haya sabido su profundidad.

“La música antes que nada
y para ello prefiero lo impar,
más vago y más soluble en el aire
sin nada en él que pese o que pose”(Verlaine, *Arte poética*).

Tal es el poema informista. “Verdaderamente todo lo que sea ha de ser *matiz*”(82), y para Mallarmé nombrar un objeto es arrebatarse las tres cuartas partes de su encanto. El insentido afirma que lo más importante no tiene que ser dicho, sino sugerido, tal como sucede en los sueños. Cuando la poesía quiere mostrar tiene que valerse de esta imagen, no puede competir con la pintura; lo propio de la poesía es el movimiento, el proceso, que la pintura solo con muchas dificultades puede dar; tiene que intestatar los contenidos de lo contrario, pesadez insoportable. Sugerir más que representar, tocar las cosas del mundo tan sólo lo indispensable, no empozarse en él, ir hacia el sentimiento, levedad, ausencia de peso, síntesis: tal es la mudanza de esta forma. Los artistas de todas las artes de cuanto más sabios más abiertos y los buenos pintores que resuelven los cuadros a pinceladas amplias porque no les interesan los objetos más que para servirse de ellos para la propia expresión; por lo contrario es naturalismo cuando el artista ha renunciado a la propia expresión. El arte es fondo/forma y los contenidos han de ser sólo medio; hay que detenerse lo menos posible en ellos para que no nos encierren.

En la inestancia: “el campo del fondo es un campo de percepción abierto”(Husserl *Inv* 422). La inestancia es forma, no carencia de forma, sino una relación que consiste en sugerir, ocultar, hacer latente lo que podría estar patente, y es la hipótesis de la mudanza, lo que la hace relación: “a veces también un pensamiento *desnudo y sin voz*, por sí solo, a causa de esta grandeza de contenido, causa admiración; así el silencio de Ayante en la Nekyia es grandioso y más profundo que cualquier palabra”(Odisea XI 563; en Longino 2 160); o el silencio del agonista en el *Cáin* de Byron, ante la horrenda maldición materna. El silencio final de Sócrates ante sus jueces, el de Jesús: “Silencio impar. Luego la reticencia, silencio a medias,

hinchido de intenciones contradictorias, de potenciales opiniones. Por fin la alusión, vínculo alado, salto sobre abismos" (Victoria 151).

"Conocemos a Beatriz cuando se ausenta, cuando ha muerto: vemos sólo su rostro vuelto al alejarse", para dedicar al poeta *il suo mirabile salute*, un ¡adiós! ya ultarreal, que queda subrayado en misteriosa palpitación erótica, como el eco de una música que alguien tañe, invisible tras de "(Ortega 444 3)

En *Antes del desayuno*, monólogo de O'Neil, el agonista no aparece nunca en escena y su presencia se hace gigantesca. "Para nosotros... la poesía debe ser esfinge y sus gustadores deben tender a adivinar... en la pura bruma de la sugestión" (Cossío *Poes* 72)

En Cohen se trata también esta mudanza:

"El tipo de figura que ahora vamos a abordar no ha sido, que nosotros sepamos inventariado por la retórica... su finalidad es *cargar de indeterminación* a los seres y cosas que pueblan el mundo poético. Y es sobre todo de esta figura de la que emana esa impresión de vaga, nebulosa, irremediable secreta realidad que va ligada a la categoría misma de lo poético" (151).

La recepción la agradece:

"Toda construcción de formas se experimenta como la satisfacción de una exigencia íntima, pues la conciencia total está urgida por la necesidad de *formar lo informe*, de dar significado a lo que no lo tiene... Las formas ... se ordenan entre dos antípodas... difusa, indiferenciada, informe, por un lado, o heterogénea, fragmentaria, inconexa, por el otro" (Sanders *Psicología de la forma* 107)

El arte esencial es por naturaleza oscuro, alude vagamente porque así es como se siente:

"Si tu supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanas, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación al envolver esas misteriosas figuras que crea y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto; si tu supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en el caos; si tu supieras..." (Bécquer *Cartas a una mujer* II)

En esa secuencia de prosa poética, de forma básica recontraconestante, se nos habla de la inestancia, pero ella en sí misma no lo es; en cambio sí en esta otra Valle, de forma más condensada:

"El poeta solamente tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra es *impotente* para la expresión de sus sensaciones: tal aridez es el comienzo del estado de gracia" (Valle, *Lámpara* 689).

Decir que la poesía habla de lo inefable, de lo no representativo, es decir que es inestante. La forma inestante le va porque ella misma lo es.

"El arte de rango supremo atraviesa la forma como totalidad para llegar más allá, a lo *fragmentario*" (Adorno 196).

Lo uno puede hacerse cachos, y ¡qué relajante es!

“Podemos sorprender aquí el germen mismo de la producción de la obra de arte” (Valéry *Teor* 198).

El insentido es la negación radical de todo representismo. Amorfia como forma:

“A muchas les está bien incluso una cabellera como al descuido y, en ocasiones, cuando una mujer se acaba de peinar, podríamos creer que es el peinado del día anterior, el arte imita al azar” (Ovidio *Art* 171).

Lo amorfo en cambio es lo que carece de forma; nada hay amorfo enteramente, pues todo en la vida y en el mundo está relacionado, y se le puede buscar su forma. Pero el arte moderno en general tiende a veces a algún modo de amorfia; lo inestante es lo que tiene carencias respecto a una totalidad; un cuchicheo, lo inacabado; es relación entre una tesis y una hipótesis; no es amorfia, pero en el arte moderno a veces se acerca ella. Llega a su extremo en el arte abstracto y el informalismo, que valora lo amorfo como forma. La inestancia no es amorfia, que es carencia de forma o relación; lo amorfo del color es el negro, que sin embargo puede jugar su papel en la configuración de la obra. Lo amorfo en el teatro o en la música es el estatismo y la inmovilidad, pero el arte moderno la hace a veces jugar en su inestancia, lo vemos hasta la saciedad en Becquet y a Mahler no le daban miedo, como a Beethoven, los compases ‘excesivos’; no se arredra ante largos periodos en los que nada acontece, en los que la música se estanca, como suceden la *Novena*. “Unos gritos que irrumpen allí (en la introducción de la *Primera sinfonía*) fragorosamente sin prestar la menor atención ni a la medida ni al tempo, como siempre ocurrirá luego en Mahler. Sus sinfonías buscan con afán las no reglamentadas voces de los seres vivos, hasta llegar al canto de ‘El adiós’ de la *Canción de la tierra*, un canto que tiende hacia lo amorfo” (Adorno *Mah* 95).

La vaguedad y la confusión no son lo mismo, aunque tengan relación: la inestancia ama lo indeterminado, pero lo confuso es otra cosa: a veces cercano al entresentido, que es la forma de la escisión y de la imposibilidad. El insentido pretende abrir un boquete en el sentido mundano para dejarnos ver la vida desde dentro, y esto tiene relación con la concepción heideggeriana de la verdad como desocultamiento: siempre lo que se (des)oculta es lo que más interesa ver, y tanto la retórica como el soñar se valen de este recurso, mostrándonos lo más importante sólo en escorzo. Los cuadros de Degas en los que la bailarina protagonista se halla a un lado y en primer término los instrumentos de la orquesta. El poema de Hölderlin dedicado a Diotima que habla de las circunstancias en que se hallan pero a penas de ella misma; y es diferente de lo que según la doctrina de Husserl, se halla en el estadio de la confusión dependiendo de la atención del agente (*Ideas* 65).

La inestancia es la imagen más sencilla, más niña. Aquí con un solo gesto se halla uno en lo trágico:

“Hay golpes en la vida tan fuertes... (...)
y el hombre... Pobre... pobre. Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos loco, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.
Hay golpes en la vida... yo no sé” (Vallejo *Heraldos*)

Pues el insentido no se puede confundir con el sinsentido, que pertenece a la textura y tiene relación con la escritura automática del surrealismo y en que configuró su

obra así todo el formalismo: consiste en ponerse en la actitud adecuada para que vayan surgiendo las imágenes libremente sin crítica, por lo tanto no sobrepasa el nivel básico, no alcanza el cambio de universo que exige la mudanza. Sin embargo hay una zona intermedia, la que abarca el termino 'confusión'. Joyce no puede decirse que sea inestante en el *Ulises*, una obra tan extensa. Su forma generatriz no hay duda que es el sinsentido, pero muchas veces se conjuga con el insentido, por ejemplo: "Tengo qué... Fermé... ¡Pero asalariado!"

Y lo mismo podríamos decir de Pound y de sus *Cantares*, pues también podemos encontrar en el en psajes inestantes:

"Mis ojos han
pues sí que *han*
siento gran parte de ello
hay bastante que ver
según largamente duro y a prueba de explosión
y el himno..."(676)
o también:
"y encontramos a los faunos que reñían a Proteo
entre el olor a heno en los olivares
y a las ranas croando a los faunos
en la media luz
y..."(10)

Becquet, al contrario de su maestro, está claro que rehusa el chorro sinestante y opta por el paron, que se acerca más a la amorfia que a la inestancia

Cuando se trata del contenido mismo y no de su forma no se puede hablar de inestancia:

"la sangre y su figura
iba desconociendo y su natura"(Si de mi baja lira)
pues aquí lo informe está en el los significados. El insentido que se cita siempre en nuestro idioma es el garcilasiano pie, en el que se se condensa todo el eros de un cuerpo etéreo:
"El agua clara con lacivo juego
nadando dividieron y cortaron
hasta que el *blanco pie* tocó mojado,
salindo de la arena, el verde prado"(Égl III)

"¡El muro blanco y ciprés erguido!"

Se trata claramente de un contraste, una contraposición, pero si sabemos que el verso es el final de un poema, vemos que el blanco no se opone al negro como tendría que ser, y a erguido no se opone 'largo' o 'chato'; estos dos términos se nos hurtan y la correspondencia entre un blanco (que también es 'chato' por contraposición a 'erguido') con un 'erguido' (que también es negro por su oposición a 'blanco'). Aquí podríamos certificar por tanto la existencia de una *detractio*: de hacer una contraposición patente dejando en la latencia y contraponiendo lo no contraponible 'blanco'+ 'erguido', y sobre todo sabiendo que se trata del cementerio donde se halla la amada (fondo); todo esto hace la belleza de este verso; por lo tanto la forma es un contrasentido inestante. Antes lo hemos analizado como desestante, pero este análisis es mejor.

La retórica tiene varias figuras que se acercan a esta imagen, si bien desde un punto de vista más limitado, pues no la considera *inmutatio* o mudanza como nosotros, le llama '*detractio*' y la incluye dentro de las formas básicas. Dentro de esa dimensión formal se hallan varias figuras -elipsis, asíndeton, zeugma, percusio, etc -siendo el énfasis, como figura de pensamiento, la que más se acerca a esta mudanza. Consiste en el empleo de una palabra pobre para expresar algo de mayor sentido: 'aquí es necesario un hombre', sobrentendiendo 'fuerte' o 'valiente'; el desajuste es prestante, como hemos visto antes en Hölderlin y en Degas. Dan a la frase volumen poético muchas frases del habla popular y llenas de sentido como 'hay que vivir', etc.

Gracián le da también mucha importancia a esta imagen, pero también en un sentido limitado:

"En un epíteto se cifra tal vez un concepto, una alusión o una crisis, y hállanse algunas tan relevantes, que pasan los términos de su esfera"(d. LX)

"Sea ésta la primera destreza en el arte de entendedor: medir el lugar con su artificio. Gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no a la comprensión; cebar la expectativa, pero nunca desengañarla del todo"(comiezo de *El héroe*)

"Las verdades que más nos importan vienen siempre a medio decir"(*El discreto* c.VIII)

Esta mudanza está tan relacionada con el sentido onírico, que parece tomada directamente de él, que es muy variado en cuanto al mostrar en escasez, y así a veces hay sueños confusos y sueños claros, unos muy intensos y otros indiferentes; a veces "es como si uno escuchara una conversación lejana o susurrada, sin entenderla"(Sin 88). Es sobre todo instante el desplazamiento: que lo importante aparezca en un detalle accesorio del sueño: "Hállase éste como diferentemente centrado, ordenándose su contenido en derredor de elementos distintos de los que en las ideas latentes aparecen como centro"(532).

El antesentido o antestancia es la segunda mudanza. Como 'metáfora' es bien conocido por la retórica y la poética general, por lo que no hay que demostrar su existencia. Para que la antestancia se produzca tiene que hacerse explícito lo interior; una *hipótesis* patente en una *tesis* latente. "Lo externo debe coincidir con lo interno... revelarse como sí mismo en lo externo" (Hegel 106 2). Sus límites con las otras mudanzas, como hijas que son todas de la imaginación, a veces no están muy claros, sobre todo con la inestancia, con la que hace el símbolo; estas dos mudanzas que se parecen más podemos considerarlas como positivas, porque van directamente hacia la totalidad, en cambio las otras dos, entrestancia y trasestancia, lo hacen también pero por el camino inverso de la negatividad, del extrañamiento. Todas ellas son hijas directas de la síntesis y de la prestancia, la adición y el movimiento -que es lo que hace que un poema no se quede en un relato parado- les queda un poco más lejos. Las cuatro imágenes son por lo tanto duales, aunque de dualidad no a la vista como en el asentido sino soterrada. La inestancia es dual porque su escasa presencia aparente (tesis) se corresponde con una entereza sugerida; la antestancia es dual porque se compone siempre de la relación patencia/latencia, con dominancia indeterminada; la entrestancia es también dual, pues nos habla siempre de una grieta entre los dos lados; y la trasestancia, como veremos, es también dual pero con la entera dominancia de la hipótesis. La antestancia es sin duda, y en esto están de acuerdo todos los autores pues la mayoría no la conocen más que a ella, la mudanza más importante, la reina:

"Este tomar conciencia de la vida como mundo se realiza siempre bajo el esquema de una exterioridad... la forma de nuestra captación es siempre lo interior que se manifiesta en lo exterior. Por eso vivimos siempre en símbolos. La vida propia es inexplicable" (Dilthey *Teor* 15).

Tiene un prehistoria inmensa, durante milenios fue la sustituta del conocimiento, la intuición de protagonista, de ella nace la magia, y su raíz animista permanece todavía y el poeta puede sacar de ello un gran partido. Ahora cuando ya no le interesa el mundo, su campo más importante es la vida de la religión y del arte. En cuanto a lo primero, aunque ella no sea la vivencia misma -en cambio sí es el arte mismo en su hondura mayor- el espíritu sólo puede hacerse así imaginable, pues el espíritu, que no se ve ni se puede representar, secularmente -parábolas etc- sólo tiene ese acceso. En el arte la queremos como puente entre lo absoluto y lo contingente, entre lo ideal y lo real, entre lo infinito y lo finito. Aunque no esté bien hablar de uno mismo, y pido por ellos disculpas, mi escultura es inconcebible sin esta forma. Para García Lorca es "hija directa de la *imaginación*, nacida a veces al golpe rápido de la intuición, alumbrada por la lenta angustia del pensamiento"; los dos estamos de acuerdo en la importancia del sentimiento, que él además hace lúcido agregándole el pensamiento, pero en cuanto a la intuición, como para Lorca la intuición no es más que adivinación le da el protagonismo a la imaginación; puesto que para nosotros es la originadora de todo arte, es ella la que se vale de la imaginación para expresar el sentimiento. Pues ahora es sólo al sentimiento profundo y no a lo anecdótico mundano a lo que se dedica esta imagen. Pretende, como las demás mudanzas, abrir un boquete en el sentido representativo que

nos deje ver la vida, por eso no nos interesa la alegoría, en la que no se sale de la representación y en cambio sí el símbolo que es la antestancia interiorizada. Sin fondo no hay antestancia, un fondo común que abarque a la tesis y la hipótesis y que haga así posible la integración de dos elementos disjuntos y no sólo en el plano de la síntesis sino en el más elevado de la mudanza, y esto lo consigue el entorno poemático, en cambio la síntesis no es más que un detalle. Como todas las formas la antestancia junta semejanza y diferencia y cuando la diferencia es mayor la prestancia también lo es siempre que la semejanza las unifique y esto es sobre todo labor del sentimiento, pues "la metáfora se genera en la estructura profunda" (*Poét gen* 115). Que es el sentimiento el protagonista yo lo veía en el verano por la Sierra de Gredos; salía con un sentimiento erótico o místico (tesis) y la serra me lo engrandecía (hipótesis) y me lo objetivaba y yo no tenía más que escribirlo: ¿escribía la tesis o la hipótesis? Las dos, la primera transfigurada por la segunda. Por eso en mi poesía apenas hay metáforas, porque la vivía en la creación y en el poema escribía sólo el resultado. No necesitaba prestanciar porque la hipótesis ya lo estaba para mí, pues este año que ando por estos montes como un cabrero, el paisaje ha perdido aquella grandeza, aquel halo; intento recobrarlo con el espíritu. Estoy ahora corrigiendo la poesía escrita hace unos 30 años y mi sorpresa ha sido cuando para ilustrar este estudio me puse a buscar alguna metáfora: se mantiene casi toda ella en el nivel básico, no pasa al imaginario, como en Horacio y Safo, mis maestros de entonces, a pesar de que invento bacanales eróticas y místicas. Yo después estudié, en el tomo anterior de esta obra, el fondo de la poesía moderna y vi que el desentrañamiento –concepto filosófico traído a la poética, es la raíz de la hondura de Baudelaire, Juan de la Cruz, etc. , que hacen una poesía superior a la mía en cuanto a la forma y en cuanto al fondo. Rosalía escribe:

"Bien descansa la fiera en su antro escondido,
en su sepulcro el muerto; el triste, en el olvido,
y mi alma en su desierto" (*Sar*)

Es una secuencia en nivel básico; podríamos antestarlo refiriendo la fiera al hombre y haciendo un intercambio en los dos versos siguientes:

‘en su sepulcro el triste; el muerto, en el olvido’

Y este verso tiene ahora más forma y por lo tanto también más fondo; es una demostración de que las formas imaginarias acrecientan la belleza de un poema con el salto del sentido básico al imaginario guiado por el sentimiento. En la antestancia el sentimiento me guía en la tarea de romper el sentido representativo y no quedarme en la ruptura *entre* la tesis y la hipótesis sin quedarme tampoco en la indeterminación de la inestancia sino y ponerse del lado de la hipótesis sin dejar del todo la tesis (*ante*), como sucede en el trasentido. La semejanza y la diferencia entre la tesis y la epítesis sirven a la síntesis lo mismo que a la antestancia, pero de modo muy diferente. Herodoto llama a las mujeres hermosas "dolores para los ojos" (5 12); podría tratarse en el sentido literal de /x/ o de /+/, pero en el imaginario entre mujer hermosa y dolor para los ojos hay semejanza y diferencia: son semejantes 'hermosa ' y 'para los ojos', pero ¿cuándo esa semejanza se hace dolor? Cuando aparece el eros., por lo tanto este sentimiento es lo que hace la mudanza. Lo que nos lleva a decir 'el atardecer de la vida' es un sentimiento de nostalgia que nos hace identificar el envejecer con el atardecer.

"El sentido nocional y el sentido emocional no pueden existir juntos... la poesía... ha de bloquear el viejo código para hacer posible el funcionamiento del nuevo..."

La metáfora no es un simple cambio de sentido, sino que es su metamorfosis. La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje" (Cohen 211)

En la antestancia la semejanza sirve a la tesis igual que a la síntesis, pero de un modo más profundizado. Como la Retórica pensaba, la antestancia tiene siempre un 'como' escondido o expreso; lo importante es que los dos lados se hallen en el mismo o hayan cambiado de sentido poético. Entonces se produce un choque, un impasse, entonces se retrocede y en lugar de seguir caminando por la síntesis se pasa a la antestancia; si por ahí no hay camino y además la secuencia crece poéticamente ya está resuelto el problema; pero esa duda se produce sólo en el comienzo, pues el contexto nos va llevando. No es verdad que se piense primero un verso en sentido literal y luego se anteste: desde el comienzo el receptor lo ve tal como lo escribe el creador, se produce un salto de sentido pero no nos damos cuenta porque el poeta lo imaginó así directamente y el lector va dócilmente conducido por él. Por lo tanto el concepto gramaticalista de 'desvío' a nosotros no nos interesa, puesto que no vivimos tal cosa. Y tampoco es procedente una sustitución de la tesis por la hipótesis, como afirmaba Bousoño en aquel libro que leíamos antaño los poetas como en una Biblia. Porque es cierto que hay un cambio de nivel, pero la bilateralidad se mantiene, no se cambia la tesis por la hipótesis, se quedan las dos, la hipótesis patente y la tesis más o menos latente, además del poema mismo que nos va dando la pauta. De los cuatro elementos del famoso "cuadrilátero lírico que nunca falta en el instante poético" (131), no hay ni 'modificado' ni 'sustituido', no están en ningún sitio del poema, que es el único 'modificante', y el 'sustituyente' no sustituye, convive. "Cuando empleamos la metáfora, aun en la forma más sencilla, tenemos dos ideas de cosas diferentes que actúan al mismo tiempo y que van contenidas en una sola palabra... cuya significación es el resultado de una interacción" (en Bobes 98). En 'tus hermosos corales' la tesis -'labios'- está expresada por la hipótesis -corales. Se trata de labios que son corales, con ello totalizo la tesis con la hipótesis. La hipótesis me sirve para acrecentar la tesis. Siempre estarán juntas tesis e hipótesis, dominando la tesis, pero no tanto como en la síntesis; en cambio en el trasentido quien domina es la epítesis y la tesis se convierte en su servidora.

"e com l'espectre d'una flama morta'.

Se nos invita primero a pensar en un ciprés; luego se nos quita de delante el ciprés y se nos propone que en el mismo lugar ideal que él ocupaba situemos el espectro de una llama. De otro modo: hemos de ver la imagen de un ciprés al través de la imagen de una llama... El sentimiento-ciprés y el sentimiento -llama son idénticos. ¿Por qué? ¡Ah!, no sabemos... Sentimos, simplemente, una identidad, vivimos ejecutivamente el ser ciprés-llama" (Ortega 260 6).

A mí me parece que la solución del enigma tiene que ver con esta otra afirmación del filósofo:

"La metáfora escamotea un objeto enmarcándolo con otros, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella *un instinto que induce al hombre a evitar realidades*" (373 3).

Yo diría mejor 'a evitar objetividades', porque la metáfora es cosa de la intuición que une a través del sentimiento. El sentimiento hace la transfiguración mediante la semejanza, que es la coartada, en este caso muy externa, que nos permite dar el salto: ahora cuando miro el ciprés veo al mismo tiempo un espíritu llameante.

Lo he transfigurado. ¿Y por qué hago esto? Porque los objetos mundanos me mantienen separado, necesito pasar del objeto a la intuición que me permite objetivar mis sentimientos mediante los objetos externos. El ciprés convertido en espectro llameante es mi obra. Esto recuerda al revés el camino que hizo la ciencia. Nos acercamos al animismo. Porque quiero alcanzar la totalidad, el entrañamiento originario. Sin estos conceptos a mi me parece que es imposible filosofar sobre la metáfora.

Su culminación es el símbolo. La metáfora en la poética moderna está en decadencia por sus resabios literarios, su carencia de autenticidad, su carácter adjetivo, de adorno, y lo mismo puede decirse de la alegoría; en cambio no el símbolo, desconocido por la retórica:

“Me andas, Cloe, evitando como el cervatillo
que a su temerosa madre en extraviados
montes busca con vano miedo
al bosque y a las brisas.
Si la primavera llega movedizas
frondas agitando, si el verde lagarto
se mueve entre las zarzas,
tiemblan tus rodillas y ánimo”(Horacio 1 23)

Si el poema se quedara así estaría en el símbolo, porque la tesis solo se adivina; pero el poeta no se conforma, necesita darle mas presencia a la tesis, y el poema se hace obvio y bestial:

“Mas ni fiero tigre ni gétulo león
soy que te destroz: no sigas corriendo
tras tu madre, que estás
en sazón ya para el hombre”.

La misión de la tesis es perderse en la hipótesis; cuando lo consigue: símbolo. ¿Dónde está la tesis, que has hecho de ella que no la encuentro, que sólo veo por todas partes hipótesis?: símbolo.

“Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean.
En la glorietta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo amor de piedra
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta”(Machado)

Con un paisaje (hipótesis) se expresa un sentimiento (tesis), mandando a mil kilómetros el aborrecido ‘yo’. La definición del poema sería: *in ante re 3º so contra tema*; el *con*, porque todo el poema avanza sin contradicción aparente, pero es también *contra* porque avanza hacia la muerte. En análisis que hace Bousoño (140), se destaca sobre todo la delicadeza de resentido: “esta peculiarísima reiteración”(147) y la soestancia: “El modificante ha de ser aquel conjunto de palabras que desde el interior de la composición, proporciona a ‘agua muerta’ esa riqueza, esa plenitud de sentido; a saber, los ‘signos de sugestión’, relacionados en sistema: ‘ascua’, ‘repúsculo’, ‘morado’, ‘negro’, ‘cipresal’, ‘humean’, ‘sombra’, ‘piedra’, ‘sueña’, ‘mudo’ y ‘reposa’”(149)

Para definir el símbolo, aunque el poeta habla de todo el poema, se refiere sólo al último verso, pues su método es incapaz de definir el poema entero. Pero el

símbolo no es sólo 'agua muerta', lo comprende todo, hay un proceso sintético-aditivo, del que Bousoño ve sólo el segundo componente. No conoce la síntesis que hace la adición; habla sólo de ésta y de la antestancia, pero no es capaz de hacer un análisis del poema entero, porque le falta el elemento constructivo de la síntesis, por lo tanto se queda en un análisis deslabazado en el que la unidad del poema se pierde. "Unos versillos sencillos se nos han aparecido, de pronto, con más *trasfondo* de lo sospechable" (142). Tenemos pues aquí de nuevo la palabra que buscábamos. ¿Podemos decir que tienen *trasfondo* sólo los poemas que alcanzan el sobresentido? Pero ese *trasfondo* es la tesis de la dualidad antestante, la hipótesis es la descripción del paisaje. La hipótesis y la tesis caminan juntas en el símbolo, el poeta está hablando al mismo tiempo de un paisaje y de sí mismo, mejor dicho, habla más de sí mismo, de su anhelo de un amor imposible. Hay aquí más tesis que hipótesis, aunque no se vea a las claras; en esto, pues, consiste el símbolo: una tesis disfrazada de hipótesis

El fundamento de la antestancia y de todo el sobresentido nosotros consideramos que está en los sueños, pero sobre todo en estas dos últimas en la antestancia y también en las otras dos. Con respecto a esta forma, no es que el soñar se valga de la antestancia, es que la inventó el sueño que no es otra cosa que su hipótesis. Todo sueño antesta un fondo con una forma, y la labor del intérprete es hallarlo, como en la poesía, pero aquí el objetivo es más bien vivirlo. Parece que Freud no le da a esta forma la importancia que tiene, pero es que la interpretación no es otra cosa que afirmarla: consiste en averiguar cuál es su tesis. Todo es símbolo en el sueño; la casa con la que sueña Carmen: es misteriosa, viven en ella unos inquilinos indeseables, está rota y en un barrio pobre, pero es espaciosa y maravillosa. Se trata de un antesentido y la casa es la hipótesis; tendrá relación con la madre, pues siempre ha tenido conflicto con ella, y ahora que se ha muerto, más; pero también con su pintura, que no hace, pues cuando no pinta la sueña más. De mi caballo en libertad cuando tengo ganas de hacer el amor, decir que es antesentido, que es el sentimiento quien hace la imagen, es un obviedad, por eso Freud 'pasa' generalmente de este término. Lo emplea para los símbolos que se consideran universales: la tierra como madre, etc., que se hallan en todas las culturas y también están en los mitos; él se vale en su trabajo de otros términos más operativos.

"En toda una serie de casos descubrimos a primera vista la comunidad existente entre el símbolo y el elemento por él representado. Otros, en cambio, mantienen oculta tal comunidad, y entonces nos resulta enigmática la elección del símbolo... Aquello que en la actualidad se nos muestra enlazado por una relación simbólica, se hallaba probablemente unido en épocas primitivas por una identidad de concepto y de expresión verbal" (559).

Lo que está junto ahora en otro tiempo estuvo unido, aquí no es la semejanza la causa, es algo de carácter más fondal que formal. Antestancia delirante:

"Aquella enferma que mantenía su mano cerrada convulsivamente, porque creía que si la abría tendría que derrumbarse el universo" (Wyrns 202).

"La equiparación mágica primitiva entre la designación metafórica y lo así designado: 'es un león en la lucha' significa en el lenguaje primitivo 'el combatiente fue un verdadero león', adopta naturaleza de león'. La

metáfora es una reliquia primitiva de la posibilidad mágica de identificación que ha quedado despojada de su carácter religioso y convertido en un juego poético. Pero este juego conserva todavía resonancias mágicas y evocadoras que el poeta puede actualizar" (Lausberg 62 2)

Con respecto a la antestancia, en la actualidad se ha profundizado, pero la retórica la matiza de una manera fabulosa; ejemplos:

'florida /S/ juventud': antesentido epíteto;

"pálida /S/ muerte" (Horacio 1 4): antesentido metonímico;

'el que /S/ a hierro mata...': antesentido sinécdoce;

"al /S/ triste reino de la oscura gente" (Garcilaso Égl 3: antesentido perífrasis;

"ahora Alecto (...) recorre furiosa /S+ / como un bacante las ciudades de los italos" (Virgilio *Eneida* 10 41): antecontra sentido simil.

"tu /S/ el verdaderamente festivo, tu /S/ el elegante..." (Cicerón *Clod* 5): antesentido irónico; etc

Gracián quiere que se acrecente la retórica:

"No cualquier semejanza -en opinión de muchos- contiene en sí sutileza ni pasa por *concepto*, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, impropiedad, sentencia, etc. Éstas -dicen- son objeto de este arte, incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza" (d.10).

Pero el problema es que los ejemplos que pone son siempre inferiores a la teoría. Y se acerca al símbolo:

"La alusión con su enigmático artificio que parece que remeda la locución y sutileza angélica... Consiste su artificio formal en hacer relacionar algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino *apuntándola misteriosamente*. Dos son los fundamentos de la alusión, la conveniencia, o inconveniencia, de lo que se dice, con aquello a que se refiere; pero no se declara del todo, sino que se apunta, con lo cual se hace más *preñado de concepto*, y dobla el gusto al que lo entiende" (d.XLIX).

Gracián es mejor cuando forma él mismo:

"Advierte que vamos subiendo por la escalera de la vida, y las gradas de los días que dejamos atrás, al mismo punto que movemos el pie, desaparecen: no hay por dónde volver a bajar, ni otro remedio que pasar adelante" (Crit 1 92) .

Ayer estaba yo paseando con Carolina por el Retiro: ella me contaba sus problemas. Y estaban bailando allí un muñeco con una muñeca y yo pensaba que los moverían a distancia con un aparato. De pronto se para el baile y de las faldas de ella se levanta sudoroso un hombre y bebe de una botella (él era quien a gatas, siendo sus piernas las del bailarín y sus brazos la piernas de la bailarina, hacía el baile. Al levantarse aparecían los muñecos inmóviles como muertos y el títritero como su dios creador, cabreado porque no le echan monedas. Hay entre ambos una desproporción un desajuste que antes no habí entre los dos muñecos, porque ahora se entremezclan dos mundos diferentes. La forma que trata de la escisión de algo que generalmente se vive como unitario es el *entresentido*. Y es mucho más bello el manipulador con sus muñecos a la espalda en la plácida mañana dominguera que los muñecos bailando, porque se había abierto un abismo donde antes no había más que lisa superficie y se establecía una relación antes insospechada. No se trata de conocimiento, se mira como relación potenciadora: el hombre hace más bellos los muñecos y los muñecos hacen más bello al hombre, y el espectador puede decir: '¡qué gracia!' '¡es el colmo!' '¡qué interesante!'. Después cuando de nuevo el títritero se pone a gatas a seguir bailando los muñecos sobre sus espladas ya no ves una sola cosa sino dos. Cuando el hombre se alzó algunos de nosotros exclamamos '¡oh!', como cuando algo se rompe o el suelo se levanta. Lo que estaba quieto tranquilo para pisar, se yergue y derrumba lo que tiene encima. Entre el contemplador y el espectáculo aparecía algo en medio que rompía aquella relación. La pregunta más importante es si esta escisión producida es fondo o forma. Adorno comenta en una ocasión que el fondo se hace forma, que las formas son fondo que de alguna manera se vacía y se hace forma. Este escindir y abrir lo cerrado, como método formal, se convierte en forma. La belleza de esta mudanza es áspera, como descoyuntada, desazonante; otro ejemplo más dramático: Cuando mi suegro moría en un hospital de la Marina, queria levantarse y marcharse porque aquella habitación y aquella cama eran para él la muerte: se ponía fuera de su propia muerte para poder escapar de ella. En este objetivarse uno a sí mismo y verse desde fuera no podemos ponerle un formante en medio, pues no se trata de la forma textual sino de la imaginaria, y esto es lo que sucede con todas las mudanzas. Tampoco es un contenido más porque la escisión que expresa está sólo latente. Antonio se incorpor de la cama dispuesto a marcharse, pero uno no se puede ir de si mismo, y la imagen es prestante precisamente por su imposibilidad. Se trata de una dualización de algo único. Mi muerte la pongo fuera y asi puedo dejarla aquí on los que me lloran y yo huir. También el esquizofrénico tiene la capacidad de "desplazar hasta lo *objetivo*, hasta el mundo externo, en forma de alucinaciones, sus ocurrencias y emociones" (Wyrsh 49). Y el enfermo "sabe distinguir muy bien entre sus alucinaciones y sus percepciones reales" (61), de lo contraio no habría entrestancia: las primeras las hace él; las segundas le son hechas, y aquí esta la dualización, que en este caso además es ominosa, pues él cree que se hace en su perjuicio: "Las voces se disponen deliberadamente de forma que él no tenga más remedio que escucharlas. Se dirigen a él" (59). Por lo tanto esta imagen es más compleja que la otra: entrecontrasentido, y por lo tanto susceptible de un hondor mayor. Estéticamente, como todas las mudanzas, tiene la belleza de evitar el

insoportable 'yo', el 'a mi me pasa esto', y la grandeza y plasticidad de mostrarse como algo objetivo. La esencia de esta imagen es la dualización, el agente imagina fuera y dual lo que es interior y único. En este segundo caso además siente su actividad observada y juzgada, siendo en realidad él mismo quien realiza tal dualización. Se trata siempre de juntar dos universes injuntables: mi interioridad y lo exterior, mi pensamiento y su visión desde otro; se dice que los discípulos de Ockam lo asesinaron con los propios punzones de escribir; también de que el juglar Pero da Ponte dio muerte a Eanes Cotón para robarle sus poemas: también aquí se ponen en contacto dos ámbitos diversos, pero no tengo ningún lugar en donde pueda meter el formante *des*, no es textura sino imagen; aquí se va más al fondo, por eso a pesar de que esta forma -a diferencia de la *ante* o la *tras*- muestra la presencia de su hipótesis, no se puede confundir con la síntesis. Se trata más que de un hecho singular de una *ruptura de sentido*, por eso da la sensación de que se nos descabala el tinglado, el mundo se rompe y los cachos se juntan de otra manera: he aquí su ansia totalizadora. En esto es absolutamente genial el soñar, que es el reino absoluto de la entrestancia: "Cuando en el contenido manifiesto no parece nuestro yo y sí únicamente una persona extraña" (Freud 543); "el calificar de 'soñada' una parte de un sueño dentro del sueño mismo" (552); etc. En aspectos menos espectaculares esta imagen es algo cotidiano de lo que apenas nos damos cuenta. Por ejemplo en las transiciones con fórmulas de disculpa en las que se pone en el mismo plano un hecho objetivo y yo mismo como su realizador. Todo lo que tiene que ver con el metalenguaje. "No se nos ocurrirá mezclar los objetos de que tenemos conciencia en estas formas de conciencia -por ejemplo, las ondinas fantaseadas- con las vivencias mismas" (Husserl *Ideas* 80). Hablarle al perro sacándolo de su naturaleza y convirtiéndolo en una persona. En los relatos se suelen cometer también estas trasgresiones de sentido, por ejemplo cuando el autor se pone a hablar de sí mismo olvidándose de sus personajes y nos cuenta cómo hizo esto o aquello, o interpela al lector. ¿Hay aquí escisión o integración?:

"¿Te das cuenta, compañero, como adueñándose de tu alma la lleva a través de esos lugares y convierte el oír en un contemplar? Todo este tipo de alocuciones dirigidas a las personas mismas sitúan al oyente en medio de la acción misma. Y cuando no te diriges a todos, sino a un solo oyente... conseguirás que él, animado por las palabras que le diriges, se sienta más emocionado, más atento, y como un combatiente más" (Longino 26 2).

En esta imagen, la más cercana a la base, hay veces en que no se sabe si se estás en ella o en la síntesis y esa amalgama acrecienta la prestancia porque junta las dos: los grabados de Goya en los que aparece la maja guapa junto a la vieja deforme a la que desprecia: más que contraste señala una grieta que también es integración pues sentimos que el pintor quiere decirnos que la una será también la otra; tiene también el pintor un grabado en el que una bailarina baila en medio de sus fantasmas. Para que haya mudanza el sentido tiene que romperse para dejar entrar algo que lo distorsiona. El cubismo es entrestante al mostrar las cosas de un lado y del contrario. "En una marina, /2/ hay una muy exorbitante firma roja, porque quería una nota roja en el verde" (Van Gogh 251). Si a mí me gusta Mary y a Carmen la llamo 'Mary' se trata de entrestancia, porque objetivo dualmente mi deseo soterrado de otra; es la forma espaciadora por excelencia, que hace exterior lo que sólo es intenso. La estatua del ángel caído del Retiro madrileño es la única escultura que conozco que tiene el vacío como lo más importante; es un espacio que hay desde los cielos a la propia imagen. Parece que la escultura es el último

momento de algo ha empezado fuera de ella, en lo alto del cielo. El ángel ha caído desde allá arriba y todo el cielo le pertenece. Algo parecido sucede en *Las meninas*. El cuadro se extiende hacia adelante, adonde está el espectador, pues aquí estaban los reyes, que quedan fuera del cuadro, en la sala, y lo que aparece en el cuadro es sólo una parte; la otra, que se refleja vagamente en el espejo del fondo, está fuera de la tela.

Esta imagen tiene un ámbito antiguo y profundo en 'el arte en el arte': en lugar de poeatar un sentimiento totalizándome, abro una brecha y me pongo a mi mismo haciéndolo, como si alguien desde fuera me mirase poeatar o pintar: dualización, que en Lope se hace juego en: "Un soneto me manda hacer Violante"; y lo mismo cuando el poeta se dirige a su dama en el 'dolce estil nuovo': "Balada, quiero que tú busques a Amor y con él te presentes a mi dama" (Dante, *Vita* 27); es entrestancia porque en ello se pasa de la idealidad del arte a la praxis poética. Modernamente los artistas se han servido como tema de la propia espontaneidad creadora; pero la inspiración misma hecha materia de la creación se muere; en realidad estos artistas 'hacen que' se pintan pintando, así Velázquez en el cuadro anterior y Picasso en la serie de *El pintor y su modelo*, en donde la modelo que el pintor está copiando aparece ya transformada estéticamente; es entrestante incluso el autorretrato, que es un constante salir para ser modelo y entrar para ser pintor. En la música parece imposible esta imagen, que exige figurar una dualización, sin embargo Mahler sabe jugarla introduciendo relaciones entre universos diferentes. "A Mahler no se le pueden reprochar fisuras de la forma, ya que la idea por la que él se guía es precisamente la *rotura*" (Adorno 54). Pero es en el teatro donde esta imagen alcanza su culminación. el extrañamiento brechtiano es entresentido; Pirandello con sus *Seis personajes en busca de autor* pasa constantemente de la imaginación a la realidad, cuando actor y personaje se intercambian. El *Quijote* es entrestante desde su raíz, se concreta en el capítulo de armarse caballero en donde se produce la quiebra de que lo que para el agonista es una ceremonia importantísima no es más que burla para los demás; también cuando el agonista habla del sabio que lo va a convertir en libro, cuando el autor deja su papel de mostrar al personaje y se pone a juzgarlo, etc. Este es un ejemplo de los más claros:

"Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso Vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas, desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales que si en lleno se acertaban, por lo menos, se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada, y en aquel punto tan dudoso/φ/pasó y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba" (19).

La integración es aquí entre el agonista en su momento culminante y la nada, y hay también una conjunción de planos diferentes: el de la narración y el del libro como objeto. Cuando la tesis domina: contrasentido; cuando la tesis no puede con la antítesis: entresentido. Calderón es el poeta de la entrestancia católica, especialmente en los autos sacramentales, donde los personajes son: La naturaleza humana, El placer, La envidia, pero también en las comedias:

"Y para que desde ti
a represntar el mundo
salga y vuelvan a entrarse,

ya previno mi discurso
dos puertas: la una es la cuna
y la otra es el sepulcro" (*El gran teatro del mundo*)

Y en *La vida es sueño*, Segismundo es un canto de dolor de la personalidad escindida: '¿Tengo menos libertad?'. Quevedo hace también externo lo interno, pero con más hondura:

"En los claustros del alma la herida
yace callada: mas consume hambrienta/2/
la vida, que en mis venas alimenta,
llama por las medulas extendida" (Quevedo 520)

No se trata sólo de antestancia porque no hay sólo sustitución, ni trasestancia porque no hay sólo transformación; hay sobre todo exteriorización de lo interior, como en Baudelaire: "mi alma es hecha campo de batalla" (362); Rosalía: "

"y que resuena en el pecho
como un bordón que se rompe/2/
dentro de un sepulcro hueco" (XLVII)
En Maiakovski:
Tu hijo (...)
¡Tiene el alma/2/ incenciada!
Cada palabra,
incluso cada chiste
que arroja por el fuego de su boca
huye, al igual que una desnuda puta/2/
de un prostíbulo en llamas" (18).

Se trata de hacer mundo mi interior, transitar por dentro, hacerme extraño a mí mismo.

Entresentido horaciano:

"(...)/2/ Pero esto a lira frívola no cuadra.
¿Dónde vas, Musa? Deje tu osadía
los divinos dichos y a humilde.
ritmo lo grande no me reduzca" (3 3).

Entresentido machadiano:

"(...) De los gruesos cordeles suspendiendo
pesadamente, descender hicieron
el ataúd los dos sepultureros...
Y la reposar sonó un seco golpe
solemne en el silencio./2/
*Un golpe de ataúd en tierra es algo
perfectamente serio.*
El aire se llevaba
de la honda fosa el blanquecino aliento (...)"

Pound intenta aventuras mayores; quiere que el poema tenga dos melodías, como en la música, que interfieran entre sí:

"La blancura como en Carrara...
y en tu pensamiento, belleza. ¡Oh Artemisa!

Sobre asfódelos, sobre retama,
oreja de fauno junto a la flor.
Ayúdme a querer.
las flores son benditas contra el rayo.
Ayúdame a querer.
la gran bellota lumínea hinchándose hacia afuera (...)"

En cuanto a la entrestancia onírica, alguna vez soñamos que estamos soñando, y también el soñador compone a veces un persona mixta con los rasgos de X y Z o nos representamos a X en un acto que caracteriza a Z, y lo mismo los lugares, de manera que no sabes realmente con uien estás ni al lugar exacto a donde vas. En mi sueño relatado anteriormente en el que estoy yendo al colegio realmete es al cuartel a donde voy; quiere decirse que para mí en el fondo tanto me da ir a un sitio o como al otro; realmente no estoy yendo a ninguno de los dos, es un simple estar yendo por mí mismo entrestancial.

La Retórica trata esta figura desde muchas aspectos, si bien de modo mucho más leve: pueden considerarse entrestantes la *quaestio infinita*, que acabamos de ver en Machado; el apóstrofe, en el que el poeta se aparta del hilo del discurso para dirigirse al lector; el hipérbaton, que es "la separación de dos palabras estrechamente unidas sintácticamente" (Lausberg *El* 329); la digresión; la ironía, que es "la expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario de ésta" (85 2); *la correctio*; "en la *divisio* queda rota la coherencia del conjunto por elementos extraños" (12 2); la *tnesis*, "que consiste en la separación de los dos elementos de un compuesto mediante la interposición de otra parte de la oración"; etc.

Gracián es un puro sintetismo o careo, todo quiere reducirlo a esta forma, y agudeza y misterio; por eso una forma tan contraria como la entrestancia no pudo el descubirla; se acerca a ella sin conocerla:

"De la agudeza enigmática. De esta suerte, que también los enigmas sirven para más ponderar un hecho o un sentimiento grande, como se ve en éste del famoso Garcilaso:

‘Dentro de mi alma fue de mí engendrado
un dulce amor, y de mi sentimiento
tan aprobado fue su nacimiento
como de un solo hijo deseado.
Mas luego de él nació/2/ quien ha estragado
del todo el amoroso pensamiento
en áspero rigor, y en gran tormento
los primeros deleites ha tornado’" (334)

Algún ejemplo hay en *El criticón*, escasos, al contrario de Quevedo:

"Entró finalmente la tan temida reina, ostentando aquel su tan extraño aspecto a media cara; de tal suerte, que era de flores la una mitad/2/ y la otra de espinas, la una de carne blanda y/2/ la otra de huesos, muy colorada aquélla y fresca, que parecía de rosas entreveradas de jazmines /2/ y muy marchita ésta" (3 2).

La mudanza se perfecciona en transformación y transfiguración en el *trasentido* o *trasestancia*; con esta preposición -trans o tras- tenemos también otros significados que nos pueden servir, como 'trasonar', 'trasoír', 'trasver', que señalan todos el paso de una tesis o A a un hipótesis o B. Ésta categoría formal, con la anterior, son nuestras dos innovaciones, pero así como de aquélla nunca se había hablado, de ésta se sabía casi todo, sólo faltaba integrarla en un sistema, y éste ha sido nuestro cometido. Se la suele llamar 'visión'. Como hemos visto, aquí la hipótesis oculta casi toda la tesis; en la *trasestancia* existe además una transformación, que es lo privativo de esta categoría. Continuamos el análisis (228) que hace Bousoño del símbolo machadiano del entorno, que él compara con otra imagen de Unamuno:

"Sólo por metáfora nos hablaba del buitre; era sólo el nombre con que el poeta designaba el especial grado de una especial angustia suya. Ni por asomo llega a creerse el lector que, efectivamente, don Miguel hablaba en 'serio': interpreta esa ave como una evocación imaginativa, como un modo de hablar, un modo de entenderse. Aquí en cambio, nos hallamos frente a un fenómeno que discrepa en un punto esencial del anterior. Con 'agua muerta' Machado intenta sugerir una emoción de gravedad que lleva implícito, invisible y borroso, un significado simbólico ('muerta ilusión', 'cansado existir', etc.) pero que alude también realmente al agua de un estanque" (142).

Nuestro interlocutor se contradice al resaltar primero y minusvalorar después la imagen unamuniana, que él considera sólo 'metáfora'. No se da cuenta de que Unamuno ha realizado una transformación de 'esa especial angustia suya'; Machado se ha limitado a impregnar el entorno de su saudade de un amor ('Machado' y 'saudade' pertenecen al mismo idioma); en cambio Unamuno hizo en su interior una verdadera revolución al transformar su sentimiento en una alimaña enemiga, que está más cerca del entresentido que del antesentido. Porque el *trasentido* es una mezcla de esos otros dos.

Es muy interesante que el poético destaque de ese modo que las transformaciones llevadas a cabo por la visión están guiadas por el sentimiento, así en la *Metamorfosis*, de Kafka, como en la *Ballena blanca*, de Melville. Como veremos, en el drama se trata de otro mundo, enteramente diferente del símbolo, en la lira están más próximos; pero el drama también admite un sentido lírico, como en el caso de *El pato salvaje*, de Ibsen, y *La gaviota*, de Chejov en donde estas transformaciones no pasan de símbolos. Podemos establecer la siguiente escala:

semejanza identificación transformación
metáfora símbolo visión

La *trasestancia* es un símbolo transformado. Esta categoría formal era necesaria porque estaba sin formalizar algo muy importante de la poesía y el arte modernos, tal vez lo que más, que es la creación de mundos expresivos fuera del ordinario o representativo, para lo cual la *entre* antes nos ha ayudado: agujeros en él para un ahondamiento de la expresión. La culminación de la obra de un gran artista en la modernidad -Baudelaire, Rosalía, Picasso, Kafka, etc. es siempre *trasestante*; ahora quien no logra esta forma no sale de la mediocridad. La *antestancia* ha sido siempre la reina, pero hoy se considera demasiado anclada en el mundo, no es

una forma de ruptura y liberación como la *tras* que tiene mucho de la agresividad de la *entre*, de la que podemos decir que abre, pero es la *tras*, la que objetiva y nos libera del 'yo'. Es muy necesario traer a la poética y la estética general estas dos formas, porque el formalismo nos ha dejado sin fondo y estas dos nuevas categorías formales nos ayudan a recuperarlo.

Caminando por realidades, dejando a un lado el voluntarismo rimbodiano, podemos comenzar a ver esta forma por El Bosco, que descarta el surrealismo formalista; su fuente es el anhelo de totalidad:

“En esta atracción por la *metamorfosis*, hay, además de la embriaguez de encarnarse en personalidades múltiples, una suerte de protesta humana contra las leyes casi inmutables de la naturaleza, contra la condición humana, limitada en sus formas y en sus gestos. El hombre se niega a ser sólo hombre. La metamorfosis sacia, en Bosch su sed de lo maravilloso; para él, es el desquite de la debilidad ante el Creador y una consecuencia del *anhelo* de poder que experimenta” (87)

Sólo en esta profundidad puede el trasentido morar y adquirir toda la belleza de que es capaz; es de donde ha surgido secularmente, asociado a la magia y a la religión:

“La máscara realiza un apagamiento completo del yo y hechiza a un yo extraño, el yo del espíritu maligno, de la deidad animal o de la visión de la naturaleza. Esas figuras que los sacerdotes o aquellos artistas que ejecutan las máscaras, han visto en sueños o en estado de extasis... Una cabeza gigantesca, con un pico desmesurado y los ojos que recuerdan los lentes de nuestras caretas contra los gases, con las que esas máscaras tienen un parecido realmente aterrador; un brazo erguido que sale de la cabeza...” (Nettl 25).

Parece arte formalista, pero allí tenía fondo. Hemos cogido de ellos sólo lo exterior y como los niños, nos hemos puesto a jugar. ¿Cómo se podría conseguir actualmente un arte así, fondado? No por la magia ni por la religión, pero sí por el drama que cada uno llevamos dentro y por la incomunicación. Continuando la con búsqueda de la (tras)visión, vamos a intentar dilucidar si el *Apocalipsis* lo es; ponemos en verso una secuencia, tal como el texto pide:

“Tocó el primero la trompeta,
y hubo granizo y fuego mezclado con sangre,
que fue arrojado sobre la tierra;
quedó abrasada la tercera parte de la tierra,
y quedó abrasada la tercera parte de los árboles,
toda hierba verde quedó abrasada.
El segundo ángel tocó la trompeta (...)
Tocó la trompeta el tercer ángel (...)
Tocó el cuarto ángel la trompeta (...)
Vi y oí un águila que volaba por medio del cielo
diciendo con poderosa voz:
‘¡Ay, ay, ay de los moradores de la tierra
por los restantes toques de trompeta
de los tres ángeles que todavía han de tocarla!’” (8 7-12)

Está clara la voluntad de que esta secuencia sea un poema por el empleo constante del resentido y del contrasentido y el deseo de impresionar. Si fuese una visión poética, habría una realidad que aparecería en el poema transformada. En cuanto a la base se hace un uso abundante de la adición, pero muy mentalmente, al modo de la Retórica, sin movimiento, todo premeditación para conseguir; no hay debajo de estas amenazas un ser sufriente sin sólo deseo de venganza. Todo lo contrario de las máscaras anteriores en las que el terror surge como una vivencia no como una intención. Por lo tanto no podemos considerarla trasentido o visión poética, a pesar de su apariencia; una forma tan alta exige más que una pasión, un *pazos* trágico, y aquí tan sólo se ve la intención de amedrentar. Es la religión una gran cantera de visiones, y algunas pueden ser verdaderas, como las apariciones de Lourdes y Fátima; yo tengo una foto de una niña en extasis que al parecer está viendo a la Virgen, pero se halla con el cuello hacia atrás como las bacantes, que seguro que no la están viendo, porque hay una vivencia real en la religión pero también mucha fantasmagoría.

Rimbaud quería hacerse visionario tomando drogas, pero apenas tenemos nada suyo que se pueda considerar así; su maestro Baudelaire aunque ahonda más en sudescrición no alcanza la transfiguración de la visión:

“La sinuosidad de las líneas es un lenguaje definitivamente claro en el que se lee la agitación y el deseo de las almas. Mientras tanto, se desarrolla ese estado misterioso y temporal del espíritu en el que la profundidad de la vida... se revela toda entera en el espectáculo, por natural y trivial que sea, que está ante los ojos –en el cual el primer objeto que aparece se convierte en *símbolo expresivo*” (*Paraísos en a*) 755).

El simbolismo tiene preso Baudelaire, con razón es considerado su origen, aquí está lo que se puede considerar el manifiesto, en donde bebió Machado; sin embargo en algunos de sus poemas lo sobrepasa, y nunca habla de ello, ni habló tampoco nadie. En *Perfume erótico* el eros se le transforma en entrañamiento materno, no es sólo evocación como sucede en el símbolo. Hay desde luego *ante* pero hay también *tras*. El eros actual le lleva al de antaño simbolizado por el mar. estaba en el eros y ahora está en el mar símbolo no del eros sino del entrañamiento primordial. Estuvo en el eros, pero ahora lo ha perdido, se le transformado en su origen, cuyo símbolo es la mar, olvidado del eros del comienzo. Por lo tanto en su definición hay que hablar de *ante* pero sometido a *tras*, que es la forma capital. Lo mismo sucede en *Cabellera*, *Balcón* y algún otro poema. En todos ellos hay la trasfiguración plena del eros en el entrañamiento primordial. Y lo siguiente, ya como broma, se trata también de una transformación de la mujercita hacendosa tradicional, pero aquí no hay debajo un B dándole vida a este A:

“¿Qué más da que seas buena?
¡Sé bella! ¡Y triste! pues los lloros
añaden encanto a los rostros” (413)

Tampoco son (tras)visiones las “las formas mudadas a nuevos cuerpos” (*Met* 1 2) de Ovidio, pues pertenecen al contenido y no a la forma, o son alegorías:

“los muelles pechos son ceñidos de tenues cortezas; en fronda los cabellos, crecen en ramas los brazos; tan veloz ha poco, el pie en perezosas raíces se adhiere” (548).

Cuando A evoca B: *ante*; cuando a se transforma en B y se olvida de A: trasentido; el capitán Ahab, el agonista de la *Metamorfosis* kafkiana, los grandes poemas analizados fondalmente en *Poética I*: trasentido.

Esta forma es la culminación de la poesía lírica y dramática, ninguna más grande se ha encontrado y todos quieren alcanzarla; tiene muchas posibilidades en las artes plásticas. De los cuadros más importantes, *Las Meninas* no es trasentido, con otro cuadro tan grande dentro en el que el pintor está pintando la grieta entre el cuadro y la sala, en donde se hallan los reyes, que se reflejan en el fondo; se trata de un alarde de entrestancia, no siendo el juego de las meninas más que un adorno.

Pero en cambio el que a mí me parece el mejor de todos los cuadros, *Los fusilamientos* de Goya sí es trasentido. Es el instante de morir y de matar, la mayor grieta de la humanidad, hay también entrestancia; pero el grito en la noche de la transfigurada figura central es lo dominante.

También la *Noche estrellada* de Van Gogh quiere salirse de la pintura y hacerse sonido, en este caso canto anhelar, soledad, (esta sí) noche transfigurada.

Picasso es siempre un pintor trasestante; a mí lo que más hondamente me llega suyo es la serie del *minotauro*, en donde el hombre, que ahora se está mostrado asesino en los periódicos, es aquí víctima y donación a la mujer.

Munch es gloriosamente trasestante en *El grito*; si lo comparamos con el de Goya, aquél es el de la víctima solidaria y éste el del individual extrañamiento, sin tierra y con un cielo cantor.

Solana en su *Autorretrato* con una maniquí al lado más alta e importante que él mismo y a la que no alude en el título; quiere decirse que ella y alguna otra son también él mismo, por lo tanto aquí habría que ver más entrestancia que trasestancia.

En cuanto a los sueños, las personas colectivas y mixtas que con tanta facilidad se crean tienen los aspectos entrestantes que vimos, pero fundamentalmente son transformaciones por las que una tesis o B es vista desde una hipótesis o A, también respecto de lugares y situaciones. "En vez de repetir 'A es enemigo mío y B también', construimos en el sueño una persona mixta con los rasgos de A y B o nos representamos a A en un acto que caracteriza a B" (542); en la interpretación podemos separar lo nuevo de lo antiguo, lo segundo antestando o trasestando lo primero.

En el soñar recibes una cosa y tú das otra diferente extralimitada, extravagante, loca; es como rebelarse de la intuición contra la representación obligatoria, un ejercicio de libertad:

"Todo ruido vagamente advertido provoca imágenes oníricas correspondientes; el trueno nos sitúa en medio de una batalla, el canto de un gallo puede convertirse en un grito de angustia, el chirriar de una puerta hacernos soñar que han entrado ladrones en nuestra casa. Cuando nos destapamos soñamos quizá que andamos desnudos o hemos caído al agua. Cuando nos atravesamos en la cama y sobresalen nuestros pies de los bordes de la misma, soñamos a lo mejor que nos hallamos al borde de un precipicio o que caemos rodando desde una altura. Si en el transcurso de la noche llegamos a colocar casualmente nuestra cabeza debajo de

la almohada, soñaremos que sobre nosotros pende una enorme roca, amenazando con aplastarnos. La acumulación de semen engendra sueños voluptuosos; y los dolores locales, la idea de sufrir malos tratamientos, ser objeto de ataques hostiles o de recibir heridas”(362).

Se nos plantea la cuestión de si el sueño es ante o trasentido; si es ante evoca y si es tras transforma, A mi me parece más bien trasentido, porque el sueño vive su vida independiente de lo que lo origina; es como una pequeña locura, lo dice el mismo Freud. Podemos decir que el sueño es la fiesta de esta última forma.

La retórica no distingue el trasentido del antesentido, por ejemplo, en la personificación, la hipalage, etc. Nosotros vamos a fijarnos sólo en la manera más importante, que es la hipérbole, y pertenece al 'audacior ornatus', en la que se alcanza a veces una intensidad y subjetividad similares a las mejores modernas:en Demetrio 283, 112 :

“Alejandro no ha muerto, atenienses. Pues si así fuera, todo el mundo olería su cadáver;

en 'Longino' 15 2, 174-5:

“¿Oh madre, yo te suplico, no lances sobre mí a las jóvenes de ojos sangrantes y de forma de serpiente. Pues ellas están cerca y dispuestas a saltar sobre mí'(Eurípides *Orestes* 255-7);

quí el poeta vio con sus propios ojos a las Erinias y casi forzó a sus espectadores a contemplar lo que el había imaginado”.

Gracián, a pesar de algunas formulación, como el discurso XVII: “De las ingeniosas transposiciones (en A: transmutaciones), lo que halla en los demas es de peor calidad que las transformaciones alegóricas propias: “Asomó por una de sus entradas (...) un monstruo, aunque raro, muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua (...) y como no tenia ojos, daba grandes caídas (...) llenándolo todo de tan horrible oscuridad que no vieron más el sol de la verdad”(2 5).

Y a veces su trasestancia alcanza maravillosamente el escarnio:

“Llegó en esto un soldado muy de leva, que es gente que vive aprisa, y preguntó si iba bien para *la Ventura*.

-¿Cuál buskais -dijo el enano-: la falsa o la verdadera?

-¿Pues qué, hay Ventura falsa? Nunca tal oí.

-¿Cómo si la hay, Ventura hipócrita! Antes es la que hoy más corre (...)

-Y tú -dijo el estudiante-, ¿qué vas a buscar?

-Voy -dijo- a ser gigante.

-¡Bravo aliento! Pero ¿cómo podrá ser eso?

-Muy bien, como quisiere mi señora la Fortuna. Que, si ella favorece, los pigmeos son gigantes. Y si no los gigantes son pigmeos. Otros más ruines que yo están hoy bien encaramados. Que no hay (...) sino ventura o desdicha. Tener lunar o estrella. Todo es risa lo demás. Al fin ella se dará maña, como yo sea grande o lo parezca, que todo es uno.

-¡Voto a tal! -dijo el soldado-, que quiera o que no, ella habrá de hacer la razón!

-No tan alto, señor soldado -dijo el estudiante-; más bajo.

-Éste es mi bajo, y mucho más he de alzar la voz (...) Juro, voto que hemos de andar a mojicones y que ha de hacerme favor, aunque reviente.

-No sé yo cómo será eso -replicó el licenciado-, que la Fortuna no hay entenderla. Tiene bravos reveses. A otros más estirados he oído ponderar que no hay tomarle el tino.

-Yo, por lo menos -dijo el cortesano- de mis zalemas pienso valerme" (26, 314).

Capítulo IV:
Creación y composición

§ 13. Movimiento. Fases

Después de la demostración de la existencia y legitimidad de las categorías poéticas, nos toca ver su funcionamiento en el poema, para lo cual vamos a hablar del movimiento poético en general y de sus fases. El poema, como un trozo de vida que es, es un movimiento, que depende sobre todo de la base -síntesis y adición- pero también de la altura; las dos primeras lo constituyen y la segunda lo levanta; podemos decir que un poema es un movimiento vital transformado. "La idea de una obra de arte conservadora es un contrasentido en sí misma" (Adorno 233). Es muy importante en el arte mantenerse en el plano estético, no pasar al ético, porque la moral es la petrificación. La música y la poesía dan una sucesión, no una simultaneidad, y ello es su valor más importante, pero la música es demasiado general, es la poesía, lírica y dramática, la que puede ahondarse y levantarse más. Pero también las artes plásticas quieren ser procesos vitales: "¡Qué difícil es poner vida y movimiento!", se quejaba Van Gogh; iba probando, a veces con la base soestante antestada:

"A la *derecha* un grupo de olivos se sumerge en el azul del cielo, en el crepúsculo;/so/ en el *último plano*, colinas con arbustos y dos árboles;/so/ en lo *alto*, la estrella de la tarde" (19);

otras, la restancia que ayuda a en la mudanza:

"*un mar* de trigo nuevo, /re/ un mar de surcos en lugar de las olas" (112).

Vemos, pues el movimiento y las formas, ellas haciendolo a él.

La relación fondo/forma la hemos analizado extensamente en la obra anterior; ahora nos interesan más las forma-movimiento y fondo-movimiento, pues "Al movimiento de los vientos no la manda sino el poeta" (Wagner *Poesía* 57).

El poeta es un creador de movimientos; crear es darle forma, acicalar, poner guapo un movimiento; él es domador, con el látigo de las formas, o su enfurecedor; la forma lo es de un movimiento; el creador no es un fingidor, es un movedor. Crear es poner en marcha algo que estaba quieto, escondido, inmóvil. El poema es un movimiento, que se realiza mediante formas, por lo tanto para ver el movimiento de un poema tenemos que mirarlas a ellas, que son el medio y él es el fin. El movimiento es la existencia, la vida; la inmovilidad, la muerte. Pero cuando hay un movimiento y algo se mueve, ese algo son los contenidos, que han de estar formados para que no pesen y el poema se levante, pues un poema sin formar, además de que no tiene movimiento, es como de plomo. Para Aristóteles hay una sustancia y sus accidentes: 10 categorías; para nosotros, 10 categorías servidoras de un proceso. "Que el centro es por naturaleza primario y que en torno a él danzan diez cuerpos divinos" (Kirk 366) pero nuestras formas hacen ellas el centro, no están sometidas a Él. Las formas son relacionales, porque el movimiento es formal. La síntesis es el elemento arquitectónico estático que la adición convierte en música. Con ella el movimiento se hace ancho hondo y alto. Las formas poéticas no son un invento de los artistas, todos las empleamos intuitivamente sin premeditar qué forma vamos a emplear, la adición guiada más por el movimiento y la síntesis por la sensibilidad. La forma es relación móvil. El movimiento está en la base de las formas, y su intuición es su captación directamente sin intermedio de la representación. Recuerdo una gitana haciendo el planto de su hijo junto a su sepultura, ¡que pasión en sus síntesis y en sus

cadena aditivas! Las formas, al contrario de la representación que es estática, son dinámicas, pertenecen al movimiento, son sus pies. Una obra es un movimiento, pero este movimiento no es una movición de contenidos, como el cargador que lleva a cuestas la carga. La forma es lo alado, cuando una obra la pierde (véanse los *Cantares* de Pound) le desaparece toda la gracia, hemos pasado al reino de los contenidos, a la representación, lo formal y ligero voló; la intuición nos llevaba por las formas, servidoras del movimiento, especialmente la adición, pero a veces parece que hay adición sin él, lo hemos visto en la Retórica; también en el Formalismo:

“Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
 movió vuestros vestidos iluminados/ante/ por el poniente el trágico./v/
 Vi vuestra cabellera alzarse/ante/traspasada de luces,
 y desde lo alto de una roca /des/instantánea/v/
 presencié vuestro cuerpo hendir los aires
 y caer espumante en los /ante/senos del agua: /v/
 vi /ante/dos brazos largos surtir de la negra presencia /v/
 y vi vuestra/ante/ blancura, oí el último grito /v/
 cubierto rápidamente por/ante/ los trinos alegres de los ruiseñores del
 fondo”(Aleixandre, en Bousño 135)

La vida no es sólo acción sino también movimiento; por eso muchas obras de arte son inmóviles aunque haya en ellas mucha actividad; aquí hay adición y mudanza en abundancia, pero poco fluir vital; es una descripción, no una vivencia. El poeta no hace suyo lo que con esos elevados términos proclama; lo ve desde fuera, no se trata de una cuestión personal, como hemos visto en Rosalía -XXVIII, XXIX, etc- sino de un espectáculo. Nosotros consideramos la adición al modo bergsonianos: “Percibimos la *duración* como una corriente que no se puede remontar. Advertimos muy bien que es el fondo de nuestro ser y la sustancia misma de las cosas con las que estamos en comunicación”(Evol 46); en cambio la representación -por muy adornada que esté- nos da “una visión inmóvil y fragmentaria de la vida, y que, naturalmete, está fuera del tiempo”(56), y del movimiento. El poema es, como el coito, hacia adelante y hacia los lados, que son el honor aditivo, de una síntesis a otra, y el anchor sintético. La secuencia citada carece de ambos, pues no vemos la motivación profunda de un acto tan definitivo, que tendría que estar expresado por una antítesis que es la que, haciendo crecer la tesis, justificaría el desenlace. Sin la integración sintética no aparece la aditiva y el movimiento queda externo y arbitrario. “Las obras de arte... no son ni puro movimiento ni su forma, sino el proceso conseguido entre las dos”(Adorno 175). Una sustancia que es una relación entre las partes, que hacen su proceso las diferentes formas que se juntan para cantarlo

“Son las olas en el mar, es el petrificado ondular de las montañas... Son las *formas*, son el ritmo, el sello del esfuerzo de la vida”(Maragall 53)

La forma modela el movimiento tanto en la poesía como en la escultura. En el poema VI con el mismo movimiento, ¿podría conseguirse diferente forma? No, si cambio la forma cambia el movimiento, y entonces en lugar de recontra sentido tendría, por ejemplo, *socontra*. Otra forma, otro movimiento. Pero en las definiciones del libro de referencia se decía: ‘Forma: recontra tema’, por ejemplo, pues estaban incluidos la forma y el movimiento; tendría que poner ‘movimiento’, pues la forma es sólo una parte, y así se indicaría todo el proceso. Y al revés,

¿puede ser también que el movimiento lo haga la forma? Vamos a concretarlo en las dos opciones que puede haber: la adición que hace la síntesis y la síntesis que hace la adición. En el primer caso podría tratarse de un 'socontra sentido': la adición iría haciendo las diferentes síntesis; en el segundo, por ejemplo, un 'con socon/recontra sentido': la síntesis haría las dos adiciones. En los dos casos es la forma la que modela el poema, lo mismo en la poesía que en la escultura, ¿Pero no al revés? Tal vez ellas lo sirv a él y él a ellas. "El germen de un tema, melodía o ritmo, *crece* y se desarrolla constantemente hasta que por último, se manifiesta en su más perfecta *forma*" (Stockhausen 91) ; y el movimiento aumenta la forma en Ovidio *Met* I, 530; y Horacio parece decir lo mismo:

"Comenzóse a modelar un ánfora;
¿por qué del correr del torno sale un cántaro?" (*Ars* 21-2).

Pero yo estoy modelando una cabeza aditiva, reiterando las curvas, variándolas, sin contrastarlas con planos o ángulos; puedo también hacer un contraste y luego modelar aditivamente los dos lados; en ambos casos es la forma la que que está haciendo el movimiento. Sin embargo parece un contrasentido que el 'cómo' haga el 'qué', que lo adjetivo haga lo sustantivo. Tal vez no hayamos profundizado lo suficiente para hallar un *qué* anterior a ese *como*. Vamos a seguir buscando. Si se tratase de artesanía, en donde se hacen verdaderas maravillas de filigrana en joyería, cestería, contrucción de edificios, ya no habría que buscar más; pero hablando del arte serio y verdadero, que proviene de una raíz, un fondo, del cual emerge el poema, vemos que en este caso nos falta, y éste sí es el *qué* origen del *cómo* móvil en el que el poema consiste; entonces el análisis del poema tiene que comenzar ahí. Tampoco en el formalismo hay más que forma y movimiento. ¿Pero hay realmente movimiento? Cuando no hay fondo, la forma no tiene fuerzas para hacer crecer el poema, los poemas formalistas son planos, se ponen a representar más o menos alambicadamente con un baño formal por fuera. Es lo que pasa en Góngora. Pero hemos dicho que la forma adquiere su fuerza del fondo, son formas vivas, no simulacros. El movimiento es el aumento y la disminución y la inmovilidad es el estancamiento; lo que sube o se modifica es el sentimiento que es a lo que generalmente se le llama 'fondo'. En el poema VI, por ejemplo, el sentimiento es la caducidad erótica; el movimiento es el paso de querer recordar a decidir negarse, por miedo. El sentimiento por lo tanto no es el amor mismo sino el temor o más bien la seguridad de que se ha acabado. Entonces sentimiento y movimiento ¿en qué relación están? El sentimiento de caducidad es el que me lleva a la forma más adecuada para expresarlo, primero un *re* en súplica interrumpido y sustituido por el *contra* siguiente, y a su vez esas dos formas hacen el proceso que es el movimiento logrado. Puede decirse que hay un sentimiento que inicia el poema, X; un proceso, que es el poema mismo, por el cual Y se convierte en Z. El poema consiste en el paso de Y a Z; Y formado es Z, por lo tanto: fondo-forma-fondo. El comienzo es el fondo y el final también y en el medio está la forma. Si el poema que comienza en Y no pasa a Z manteniéndose en Y, no se trata realmente de un poema, aunque esté en verso, ni de ninguna otra clase de arte, porque todas exigen el movimiento, incluso las visuales, como hemos visto. Nuestro sistema no vale para analizar una obra que esté hecha sólo de contenidos, que no haya entre ellos relaciones formales, sintéticas y aditivas, que hagan el movimiento; un razonamiento, por ejemplo, en donde los contenidos se relacionen deductivamente. Se pasa de Y a Z por el intermedio de H, que es la representación y la deducción; puede estar todo eso

versificado. Sucede en sonetos, etc. Pero puede ser que en esos razonamientos esté involucrado el sentimiento y que la intuición coja esos razonamientos y los haga forma, y entonces sí es poema.

La forma mas importante del asentido es el contrasentido, que es la más móvil, pues sin dialexia es imposible que un poema avance; la analexia y la paralexia son síntesis menores.

Estamos veraneando en Denia junto a una carretera. Yo paso calor cerrando las ventanas: prefiero sudar a que los motores me cojan. Finalmente con música medieval deliciosa colocada en la dirección del ruido, confino los motores todos en el reino de la antítesis. Como cuando hace muchos años en Villagarcia hastiado con mi moto; entré en un convento de monjas: síntesis sucesiva, la única que tiene la poesía; ahora es musical simultánea. Haciendo antítesis la carretera, aumenta la paz -a veces una moto con el tubo de escape abierto o un camión imponen su bestialidad, pero la música vuelve: es lo amorfo y obtuso en lucha con el arte. Ella tiene trabajosamente que hacerme salir del desasosiego y entrar en la paz.

Convertimos lo diferente en contrario para nuestra propia dialéctica; no se puede avanzar sino mediante lo otro, bien analexia, bien paralexia, pero sobre todo dialexamente (*Vida*). La obra de arte no tiene otro modo de crecer y hacerse prestante, hasta alcanzar o no satisfacción. Sin contradicción no se puede crear; con ella se puede hacer todo, desde la lucha sin cuartel al crecimiento propio haciendo lo otro antítesis y estímulo; es lo fundamental para que la vida crezca, hacia fuera y hacia dentro; con respecto al movimiento. La dialexia es mi sangre: que no me hagan caso, que no consiga publicar, que no se reciba mi esfuerzo: ello me obliga a hacerme creador desde dentro; estamos en desacuerdo con la dialéctica trial hegeliana y optamos por la vital dual. En *Vida* se halla nuestra opción por una dialectica vital dual opuesta a ésta representativa trial. Desde nuestra opción filosófica por la inamencia, la dual pretende al mismo tiempo que cumple sus objetivos, acrecentar al agente; en cuanto a la praxis, puede verse allí nuestra concepción de la no-violencia gandhiana.

“Entre miles /S/de cometas, /+/a lo sumo una o dos se liberan de la cuerda.

¡Y tú ríes y aplaudes, /=/oh Madre, observándolas!

Y favorecida por los vientos, dice Ramprasad, la cometa desprendida />/volará veloz hacia el infinito”(Ramakrishna 91 1)

El *contra* y el *con* sucesivos no hacen mixtión, que es sólo sintética: ante *contra* con so sentido.

El fondo es aquí la aversión a la vida. “Dice Yahvé:

“Ya que tan engréidas son las hijas de Sión,/=/

y caminan con la cabeza erguida/v/

mirando con desvergüenza, /v/

pisando como si bailaran/v/

y haciendo sonar las ajorcas de sus pies, /+/

el Señor afeitará la cabeza de las hijas de Sión/>/

y decalvará Yahvé sus frentes. /v/

Aquel día quitará el Señor sus atavíos, /v/

ajorcas, redecillas, lunetas,/v/

collares, pendientes, brazaletes, /v/

cofias, cadenillas, cinturones, /v/

pomos de olor y amuletos, /v/
 anillos, arillos, /v/
 vestidos preciosos, túnicas, /v/
 mantos, bolsitos, /v/
 espejos y velos, /v/
 tiaras, y mantillas. />/
 Y en vez de perfumes habrá hediondez, />/
 y en vez de cintura, un cordel, />/
 en en vez de trenza, calvicie, />/
 y en vez de vestido suntuoso, saco, />/
 y en vez de hermosura, vergüenza" (Is 3, 16-24)

Pues hemos visto que es la forma, como relación, la que hace el proceso, de acuerdo con la afirmación filosófica fundamental de que la vida nace de una integración dativo/receptiva que hace su movimiento; podemos decir que el poema también nace así, pero no puede ser una creación de la nada porque se trataría de un juego de magia o de formalismo. la vida nace de una integración, la vida es esencialmente actividad, la primera célula se originó mediante una separación del entorno y una actividad dativo/receptiva; el primer poema y el segundo y el último se origina cuando el poeta se siente extraño e intenta integrarse. Ese sentimiento de extrañeza que el poeta quiere remediar con su poema es el fondo, al que la forma integradora y movedora intenta dar expresión; y entonces tenemos tres cosas –en la obra anterior sólo teníamos dos-: fondo, forma y movimiento, mejor dicho, ‘formas’, pues ahora tenemos 10, que también esto lo hemos ganado en esta segunda obra; en tres grupos: unas hacen el anchor, otras el hondor y otras el altor, que son también las tres dimensiones vitales, como vimos en la obra madre. Aquí nos hallamos en el núcleo del poema: las 10 formas intentando hacer de un sentimiento el fondo. El ‘qué’ es el fondo, que es lo que se ve; el ‘cómo’ la forma, lo escondido, si se ve demasiado es formalismo; pero el movimiento mismo ¿es forma o es fondo? El fondo solo no puede moverse, si le faltan las formas, sus dos piernas son la síntesis y adición y la mudanza su libertad. El arte es relación que se hace movimiento, si la obra tiene fondo tiene movimiento, pues la vida es necesariamente movimiento. El fondo no solamente es la vivencia sino también la vida, es decir, sentimiento y movimiento: a su servicio está la forma. El movimiento pertenece al fondo aunque lo haga la forma, porque lo hace de acuerdo con lo que le pide el fondo; la forma es la manera -10- de trabajar del fondo. El movimiento no es forma, pues entonces sería síntesis, que no es más que un medio, o adición, que se acerca más a él, pero que nada puede sin la síntesis, y además tenemos la transformación. Es lo que hacen las formas, es por lo tanto fondo, pero entonces habría que establecer dos clases de fondo: el sentimiento originario y su movimiento. El poema es un movimiento formado; no hay que nombrar el fondo puesto que si es móvil lo es porque lo tiene; cuando no, está parado, inmóvil, muerto. En *Poética I* hemos visto que el fondo más hondo o trasfondo es el desentrañamiento, la cuestión es establecer la relación entre este sentimiento primordial y el movimiento de la obra. El sentimiento adquiere forma y movimiento en la obra, por lo tanto, primero es el sentimiento, después las formas con su movimiento y después el fondo, que es lo final; poetar –lo mismo que esculpir o musicar- consiste en convertir un sentimiento en fondo mediante un movimiento formal. Entonces ¿el movimiento

es más de la forma que del fondo? Todas las trabazones que se hagan con las 10 formas no son más que juego si nos las mueve un sentimiento profundo. El fondo hay que verlo desde dos aspectos: desde el movimiento, resultado de la forma y desde el sentimiento que es el origen y el fin. Hubo un sentimiento originario pero de eso ya nadie se acuerda, pues ha ido siendo modelado por la forma, y el que ahora tenemos finalizada la composición o la lectura. Con el sentimiento, que es el origen, llegamos a la meta, el poema es el medio para alcanzarlo; si se consigue, se ha logrado todo, de lo contrario, todo el esfuerzo ha sido vano. El sentimiento del comienzo es el fondo del final: el poema ha de partir de allí y el movimiento es un movimiento suyo. ¿Sentimiento y fondo son lo mismo, pero el sentimiento es del creador y el fondo de la obra? No exactamente, el fondo es el sentimiento formado, es el fin de la obra, el movimiento es un medio para ir llegando a él. El sentimiento se hace con la forma y el movimiento y hace el fondo del poema; parece que el movimiento es intermediario entre la forma y el fondo o más bien, el movimiento es la forma en acción y pasión; la acción es el movimiento formal y la pasión el sentimiento. Puede tratarse de un movimiento de ira, una pelea; un movimiento de alegría, una fiesta; un movimiento común: coito o comunión mística: el sentimiento determina el movimiento. El sentimiento es el toro que las formas convierten en movimiento. ¿Podríamos decir que el sentimiento es el trasfondo que las formas hacen fondo, llamándole entonces 'fondo' al movimiento? El sentimiento tiene una intensidad que va creciendo a lo largo del poema, y eso es el movimiento; es la magnitud intensiva de la obra. Las formas tienen la misión de ir anchándolo, ahondándolo y transformándolo hasta convertirlo en poema. Sin él, desde luego, no hay poema, como no hay corrida sin toro, pero tampoco sin el torero creador de las formas; también el toro contribuye, claro, pero así como la iniciativa del impulso es de la bestia la iniciativa de convertirlo en arte es del torero. El movimiento de un poema no se logra por el fondo sino por las formas, pero se origina en el fondo, que está debajo de ellas, que se desmoronarían sin él. Pero estamos considerando 'fondo' dos cosas, el sentimiento originario y el que se está configurando en el movimiento poemático; al primero le llamamos 'sentimiento'. Hay que tener en cuenta que "hay pasiones que no tienen nada que ver con lo profundo y que son insignificantes, como los lamentos, las tristezas y los temores; y a su vez, hay muchas veces profundidad sin pasión"(Longino 8 2); es decir, movimiento sin sentimiento, pero ello no implica poema insensible o malo; el movimiento es más del poema que del sentimiento. En la obra anterior decíamos que la poesía era la intuición de un sentimiento: un poema tanto literario como musical se mueve enlazando unos sentimientos que se hacen intuiciones formales en el poeta con esas formas que se hacen sentimientos en el lector; la integración sentimiento/intuición es constante en la obra y conforme crece va haciendo el movimiento de ésta; pero ahora tenemos que olvidarnos de ambos 'interlocutores' para fijarnos sólo en la obra, convertida en un movimiento más o menos mudado. El fondo como sentimiento tiene que convertirse en el fondo de la obra y para eso hacerse movimiento; puesto que la forma es el medio por el que el fondo abstracto se convierte en un movimiento concreto.; el sentimiento se convierte en movimiento formal. "La emoción, una sensación que no proporciona otro deleite que el más intenso desbordamiento de energía vital, provocado por un obstáculo momentáneo, es totalmente ajena a la belleza"(Kant, *Juicio* 68 A); sin embargo es la parte subjetiva del movimiento formal que hace el de la obra. Antes decíamos: 'poetar es formar un fondo y fondar una forma', ahora tenemos que decir: 'poetar

y, en general, crear es formar un movimiento formalmente', que sólo se puede logra si hay fondo, pues el movimiento no es otra cosa que su desarrollo. Goya partió de un sentimiento profundo en sus *Fusilamientos* y lo mismo Shakespeare en su *Hamlet* y le fueron dando forma; la belleza que es cuestión sobre todo formal surgió luego como consecuencia de las formas cómo se fue modelando aquel sentimiento primero. El movimiento es el enlace entre el fondo que es primordialmente sentimiento y las formas que son sobre todo relación. En un extremo está el sentimiento que va a ser el fondo de la obra, en el otro las formas que están esperando que le llegue el sentimiento para ancharlo ahondarlo y trasmudarlo y expresar aquel pre-fondo que no sabe expresarse. La expresión es forma y fondo el sentimiento; yo siempre la consideré fondo, pero es forma, por eso el expresionismo es también un formalismo. Necesito expresar lo que hay en el fondo de mí, si no pudiera porque cegase o quedase tullido o mudo, sufriría porque es una necesidad. Al decir 'expresión', no decimos la cosa misma, que es la necesidad o aun tampoco eso sino lo que expreso, que tiene naturalmente que ver con el desentrañamiento originario. Ahí esta la raíz profunda del arte, se trata de un sentimienteo, un anhelo; los poemas hondos líricos y dramáticos parten de ahí, en su diferentesmatices. Un tartamudo no se expresa, hace falta tener la voz clara.; puede tener sentimiento pero no tiene la forma ni el fondo, que se va haciendo con el trabajo de la forma. El fondo no estaba inmutable espeando pasar así al poema, no, el fondo se está haciendo en el trabajo de las formas que componen el movimiento. Cuando el poema está acabado tiene fondo y forma, logrados ambos en el movimiento, que es el vehículo que los junta. Una obra sin movimiento no tiene ni forma ni fondo. El fondo es resultado del trabajo de las formas que hacen el movimiento. Hubo en el comienzo un sentimiento y unas formas, de lo que resultó un poema en el que aquel sentimietno se convirtió en fondo. El fondo lo va haciendo la forma modelando un sentimiento; cuando el poema está terminado tiene fondo y tiene forma, al comienzo solo habia un sentimiento y unas formas dispuestas a hacer su movimiento. ¿Cuál, el de ellas o el de él? De esto hemos hablado también mucho en la obra anterior, generalmente es el sentimiento el que impone unas formas pero también puede hacerse al revés, sin ser por ello tachado este hacer de 'formalismo'; y hablamos de los últimos cuartetos de Beethoven y de las pinturas negras de Goya. Por eso podemos decir que lo más importante en el arte son las formas que convierten un sentimiento bruto en el fondo del poema. Por una parte está el sentimiento, cuanto más profundo mejor, y el que lo es más es el desentrañamiento; por otra parte estan las diez categorías formales dispuestas a darle forma. Aquí sólo hemos tratado de lo segundo; el movimiento de un poema es más que su fondo; es una dialéctica fondal/formal; el movimiento es el poema mismo o su forma/fondo. Tan importante es lo uno como lo otro, pero ellas lo son más en cuanto son las que convierten ese sentimiento en arte. 'Lo más importante de una sinfonía no está en las notas', decía Mahler; claro, es el movimiento, sin él las notas no sirven para nada. Pero Espronceda proclamaba que sin reglas cantaba su lira. "Allá donde se manifiestan grandes pasiones y los movimientos de un alma profunda, no se trata ya de sutiles distinciones del gusto y su pedantería de los pormenores" (Hegel 91 1); pero la forma es bastante más que reglas y que materia del gusto, es el trabajo del arte, y sin ella no lo hay.

"El arte se completa mediante dos actividade totalmente distitas entre sí... Si en una de esas dos actividades, a saber, la consciente, hemos de

buscar lo que se suele llamar *arte*... hemos de buscar en lo no consciente... lo que podemos llamar *poesía*...Y de ello se desprende por sí mismo que sería inútil preguntarse aún a cuál de las dos partes le corresponde la primacía... puesto que de hecho... sólo las dos juntas producen lo supremo" (Schelling *Sist*, 416; sub aut).

La valoración del fondo en la obra anterior no implica desprestigio de la forma en ésta; al contrario, la grandeza de lo uno obliga a lo otro a ponerse a su altura. .

Desentrañamiento y movimiento son los dos extremos: hay un sentimiento profundo en el poema y está también el movimiento formal de la obra. Aquel sentimiento necesita expresarse en un movimiento, no se expresa como en los sueños, de pronto mediante la condensación y el desplazamiento; el proceso está constituido por una serie de renglones, unos debajo de otros que van indicando el movimiento, con las fases que veremos. Pues en primer lugar porque el poema tiene que hacer con significados uno después del otro, no con imágenes instantáneas; pero también en la música sucede esto y no maneja representaciones; la música y las sinfonías también son procesuales. Desentrañamiento y proceso, porque nuestro entendimiento y nuestro sentimiento necesitan ese proceso para irse calentando; en todo sucede así. Entonces el proceso es para que el sentimiento se vaya desarrollando en el espacio, podríamos decir, pues el tiempo más bien es el rastro del pasado. El bailarín necesita espacio y el pintor y el escultor: artes espaciales. El músico y el poeta necesitan tiempo, de acuerdo; artes del tiempo, ambas son artes del movimiento. El sentimiento primordial el bailarín lo baila, el músico lo expresa en un espacio temporal, y lo mismo el poeta lírico y el dramático; todos lo bailan en un espacio-tiempo, pues también el bailante baila en el tiempo. Actividad expresiva procesual, porque todo acto lo es y la existencia entera también, ¿cómo va el poema a dejar de ser un proceso que comienza, se hace grande y sosiega o acaba como todo acto viviente?

El movimiento es del sentimiento; lo único que se mueve en el poema es mi sentimiento que es intensivo, si el poema pasa de la re-presentación estática como una foto fija, al proceso de su gestación, se produce un cambio, se pasa de la representación al arte. El movimiento es la magnitud intensiva de la obra. La esencia de una obra de arte es el movimiento que te enrola, que te lleva consigo. Si escribo: 'yo lo pasaba muy bien en el recreo con los niños y niñas': eso no es más que una constatación en abstracto, una representación de algo cogido desde fuera; '¡qué bien lo pasaba en el recreo!', 'lo pasaba maravillosamente': siguen siendo re-presentaciones, teñidas de afectividad. Pasa lo mismo con los superlativos: 'estoy tristísimo', mera representación; el poema, por el contrario es la vivencia misma, el superlativo no suspende. Pero si en un poema yo me pongo corriendo con Bea, por ejemplo, una vez que la desafíe por aquel patio imenso, si no voy analizando cada detalle, como el que describe una cosa muerta sino introducir en la pasión con dos pinceladas rápidas: cuando ella, que era una niña deportista de 8 años, me adelantaba y el gesto de desprecio al llegar a la meta antes que yo, dejando mucha cosa a la imaginación, para que el lector se involucre. Que el poeta y el lector lleguen al mismo sentimiento, necesito un proceso que me iría poco a poco adentrando en la vivencia hasta llegar a su culminación, y no tiene que ser necesariamente una vivencia mía, yo puedo identificarme con una ajena:

T "El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo

de su sangre regar el verde llano?
 Mas desde que vido bien que corrompiendo
 con lágrimas sus ojos no hacía
 sino en su llanto estarse deshaciendo,
 y que tornar llorando no podía
 su caro y dulce amigo de la oscura
 y tenebrosa noche al claro día,
 S los ojos enjugó, y la frente pura
 mostró con algo más contentamiento,
 dejando con el muerto la tristura:
 y luego con gracioso movimiento
 se fue su paso por el verde suelo
 con su guirnalda usada y su ornamento:
 desordenaba con lacivo vuelo
 el viento su cabello, y con la vista
 alegraba la tierra, el mar y el cielo" (Garcilaso *Eleg 1*)

¿Por qué es tan bello? Porque podemos identificarnos con el proceso de los dos agonistas; al principio la vamos admirando a ella en su cambio desde el dolor al egoísmo y de nuevo a la integración vital; y entonces es cuando nos imaginamos el abandono en que queda él que se va haciendo el verdadero protagonista; a través de ella, de forma inestante, su compasión nos va llegando, y lo que era la tesis se nos va convirtiendo en antítesis.

La palabra 'movimiento' tiene dos significados: el general que hemos visto y ya destacamos en *Vida*, y como 'un movimiento'; allí lo oponemos a la abstracta 'movilidad'. Un movimiento es un *curso*, el proceso entero de un poema. Es una necesidad que tenemos de que todo lo que consideramos crezca, llegue a su culminación y sosiegue; cuando ello sucede así nos entregamos confiadamente a ello; por eso una obra de arte que no lo alcanza no nos satisface. Y a los conceptos de fondo -movimiento y sentimiento- y curso -el proceso total con sus fases- añadimos ahora el de 'secuencia', como 'seguimiento', 'lo que sigue'. La secuencia no es mecánica como la consecuencia, en donde de dos premisas se sigue solamente una conclusión, como de unas buenas judías y cerdo se sigue una fabada estupenda; la secuencia es más amplia pero tiene también sus exigencias. Boileau enseñó "el poder de una palabra puesta en su sitio" (153). Un poema es insecuente cuando no fluye bien o porque hay en él interrupciones o saltos, no buscados. La secuencia se corresponde en el lenguaje representativo con la consecuencia: 'se sigue', 'luego', 'entonces', que en la secuencia no son necesarias. La realidad externa deja todo en el mismo plano, precipita los acontecimientos o los prolonga indefinidamente. El arte en cambio, consiste en unas precauciones y preparaciones, en disponer transiciones sabias y disimuladas, en poner tan sólo en evidencia mediante la habilidad de la composición, el grado de relieve que convenga, según su importancia, en provocar la profunda sensación de verdad que se pretende demostrar, tal como hace magníficamente el soneto anterior. Sin el concepto de 'fondo' como movimiento se ha estado estudiando la poesía estáticamente, diseccionándola como un cadáver; un poema es antes que nada un proceso en busca de un clímax, si no se logra el poema está muerto. Por ello nuestra Poética es vital, porque parte de la concepción del poema como vida -movimiento- y vivencia -sentimiento. Los filólogos y críticos suelen ser

sensibles a lo formal, pero ciegos al movimiento. Spitzer, por ejemplo, considera sinestantes tres textos, pero no se da cuenta de que los dos primeros no son más que sermones sin vida, porque no tienen movimiento, lo cual no sucede en el tercero, que es secuente, porque va creciendo aunque sea a su modo sinestante. Helo aquí:

“Y ella, de pronto, se supo en medio de toda la hostilidad de este mundo... Supo que por el cielo flotan ahora crecientes estrellas. Supo que hay niños en harapos ante asilos horrorosos. Supo de un cirio que en alguna parte contempla una muerte. Supo de un telegrama terrible en el cuarto de una novia. Supo que una pobre mujer que roba leña en un bosque. Supo que un reo se tambalea aullando en su celda. Supo que ahora un enfermo estruja en su delirio el cobertor...”(249)

La poética tradicional se ha contentado con lo poquísimo que sobre el movimiento y la secuencia de un poema hay en la Retórica, que tiene sólo una palabra rara para representar lo más importante del poema: ‘clímax’; y no está interesada en absoluto en su propiciación, salvo algunas reglas sobre la *gradatio*, que hemos visto. Como excepción Horacio, que tiene una poética dedicada al drama –él, que no hizo más que poesía lírica- y que es capaz de hacer de cualquier argumento meramente ético, como una exhortación, un poema con movimiento, es el más sensible a esta secuencia de que hablamos: “*primo ne medium, medio ne descrepe imum*” (152). Hemos tenido que ir a la filosofía a buscar lo que no encontramos en la filología: “el más importante de estos elementos es la *estructura de los hechos*: porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de *una acción y de una vida*” (Aristóteles 1450^a 15); “Jamás puede permitirse que nuestros pensamientos vayan a la deriva, si hemos de realizar una obra que produzca a la humanidad satisfacción duradera... La *conexión*, que une distintos sucesos para formar un cuerpo... en la poesía épica...sea más cercana y sensible debido a la intensa imaginación y fuertes pasiones que han de ser suscitadas por el poeta en su narración” (Hume *Invest* 42-44).

“Al hundirnos contemplativamente en una obra se desencadena su proceso inmanente. Al comenzar la obra a hablar se torna *movimiento*... A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser sino *devenir*. Su continuidad es algo exigido teleológicamente por sus momentos singulares. La necesitan y son capaces de ella por su misma incompleción, a veces por su imposibilidad de levantarse a otro plano... Esta dinámica inmanente es como un elemento de orden superior al de la misma obra de arte. Si alguna vez, es aquí donde *la experiencia estética se parece a la sexual, y precisamente en su culminación*” (Adorno *Teor* 232).

Nosotros hemos afirmado también que el movimiento vital canónico, si es dual, es el coito; y si unal, la unión mística y el arte. El poema es una oración, necesita una primera parte propiciatoria que nos lo haga crecer. Un relato puede ser un poema si el autor alcanza a darle movimiento e incluso una descripción, si sabe involucrarse en ella y hablar realmente de la secuencia de sus sentimientos, así la descripción que Dante hace de la primera vez que vió a Beatriz, o esta secuencia de los goliardos,

“Lasciva,
de atractiva sonrisa,
lleva tras sí todas las miradas;

los labios
 amorosos,
 gordezuelos
 pero bien delineados,
 causan un extravío
 suavísimo
 y destilan
 una dulzura,
 como la miel más fina
 cuando besan,
 como para hacerme olvidar,
 más de una vez,
 que soy mortal." (*Carm bur* 123)

En *Vida* hay un estudio detallado del fondo de los dos movimientos vitales, la *movición* o motivación y la *orgía*; el arte y la religión pertenecen a esta última clase, por lo cual es de lo único que vamos a tratar brevemente, en su lado formal. Se trata de un término técnico, bien definido en esa obra para las tres dimensiones vitales de eros, arte y espíritu, separándolas de la praxis con los conceptos de 'versión' y 'reversión'. No es el sólo la belleza el objeto del arte, ni el gusto como dice Kant, que no es más que una parte, la referente a la forma; en cuanto al fondo el arte es orgía: el sentimiento del creador haciendo el fondo de la obra, el sentimiento hecho orgía es el fondo. La orgía es la búsqueda del *tránsito*, generalmente mediante una *propiciación*, a la que puede seguir el *sosiego*; éstas son las tres fases del curso poético, de las que las que son obligatorias dos y siempre la medial, pues un poema -lirico o dramático- puede comenzar sin propiciación y puede terminar sin sosiego, pero el tránsito es imprescindible. No hay en el poema transición entre las fases, se pasa de una a otra insensiblemente. Por ejemplo en el anterior, por la mitad la propiciación se hace tránsito; no tiene sosiego. Estas tres fases no tienen nada que ver o muy poco ni con las tres partes del drama lopiano: exposición, nudo y desenlace, ni con la tres de la 'forma' sonata: exposición, desarrollo y recapitulación, pues todo eso es plano: la propiciación no es exposición aunque pueda en ella haberla; el tránsito no es nudo ni desarrollo, aunque se puedan dar ambas cosas en él; y el sosiego no es esencialmente ni desenlace ni recapitulación, aunque puedan ser elementos suyos. El curso poético atiende sobre todo al movimiento formal: síntesis, adición y mudanza. Un poema consiste en una propiciación que se hace tránsito y a veces soseiga. Es un proceso o movimiento, porque es vida. Un poema quieto, que no evoluciona es sólo una representación. ¿Y una intuición?. "¿El muro blanco y el ciprés erguido!", ¿podría ser el tránsito de un poema sin más fases? Es una intuición, podría ser una pintura pero un poema no, porque hay que irlo ganando o bien se te da de golpe y después sosiega, es así este arte, tiene que tener un proceso, como sucede en la música. A veces empiezo en seguida y acabo pronto : P y T cortos; a veces tardo mucho (P larga) y el T es grande; pero a veces la P no da por resultado ningún T. El S suele haberlo cuando P y T son grandes.

Llamamos poema a una secuencia literaria que tiene fondo orgiástico -P, T, S- y forma poética; el arte es orgía estética. Hay que diferenciar el movimiento de la creación del de la obra, lo primero es la propiciación de lo segundo. La creación es un movimiento. El artista empieza su labor penosamente; llega al T -que a veces es inspiración- y después retorna al mundo habitual. Pero la obra tiene su

propio movimiento, diferente al del artista, con su P, T y S propios. Un artista puede estar años pensando y reuniendo material para la realización de su obra y a lo mejor el T luego es rápido y sin problemas; como Joyce, que se emborrachaba en el T. El gitano iba a grabar a una casa discográfica: iba, y nada; volvía, y nada, etc. hasta que un día fue y sí; con sus idas estaba propiciándose. El verano pasado yo lo terminé subiendo todos los días a lo mas alto de la sierra y componiendo allí la bacanal en una especie de delirio creador. Este año pretendí comenzar igual, inútilmente, fracaso tras fracaso; hasta que comprendí que tenía que empezar de nuevo el verano por las partes bajas -P- e ir poeco a poco subiendo. La creación es una necesidad, que se colma, como el eros o el espíritu, una orgía; por lo tanto también ha de serlo la obra creada, puesto que la voluntad no interviene:

“Del mismo modo que el artista es impulsado a la producción involuntariamente e incluso con resistencia interior (de ahí el dicho de los antiguos: estar abierto al dios, etc, de ahí, en fin, la representación de la inspiración mediante un soplo ajeno) así también *lo objetivo* se añade a su producción, por así decirlo, sin su intervención” (Schelling 415)

La orgía del arte puede prepararse en cuanto a lo externo, pero ella misma no se puede programar, la preparación es externa a la obra y en ella entra lo que los antiguos llamaban ‘exordio’ o ‘proemio’, en el que se hablaba sobre la obra y se prometía ‘lo que’ se iba a hacer: “Dime, Musa, el hombre que después de la ruina de Troya recorrió tantas ciudades” (Horacio *Ars* 135); o “Visión que he visto”; “Palabras que me han sido dichas” (*Is* 1 1; *Jer* 1 2). Se partía de una concepción representista del poema: primero se preparaba a la gente para ‘la cosa’ y después comienza la cosa misma que hasta el final no tiene un desenlace en donde se muestra totalmente. La concepción vital se parece más a la musical, en la que puede haber un preludio, pero es ya parte del proceso en que consiste la obra, y después un primer movimiento, etc. sin embargo su diferencia con la poesía lírica y dramática es también importante en cuanto a que una sinfonía depende mucho del comienzo, en donde se halla la tónica que condiciona el resto de las notas, pues todo se desenvuelve en torno a ella, se vuelve, se amplía, se le cambia esto o lo otro. Hay una composición poética, que llamamos ‘rondel’, que es musical en este sentido, pero generalmente el poema no depende tanto del comienzo, que aquí llamamos *propiciación*. Sin embargo hay poetas de la primera fase: después las demás -en el caso de que las haya- no tienen mas que imitarla; consigamos una primera fase perfecta, como el escultor que hace un molde y luego lo demás viene solo. Cuando yo era maestro, si consiguiera establecer una disciplina férrea, cuartelaria, luego no tendría más que mantenerla y mi papel se reduciría al de un guardia. Cuando estaba en la mili había un sargento que actuaba así. El primer día de la semana metía el miedo en el cuerpo a toda la compañía, después se tiraba a la bartola. Los dramas típicos desde Lope a Ibsen eran también de primera fase: un primer acto en el que se mostraba un conflicto bien atado, y el resto lo guiaba la inercia, pues no consistía más que en su desatamiento. Desde luego esa concepción del arte no es la vital que proponemos, en la que la propiciación no mira hacia atrás sino hacia delante. Pero hay poetas del primer verso que dicen: “los *dioses*... nos dan gratuitamente tal primer verso; luego nuestro *trabajo* está en lograr que todos los demás consueñen con su primogénito” (Valéry, en Pemán 312). El primer verso es condicionante del resto, sobre todo en cuanto a la forma, según sea la primera síntesis -/+ / o /= / o /x /- así serán las restantes. Pero en la creación la primera idea de un poema es verdad que suele venir en

un verso, pero no tiene que ser necesariamente el primero del proceso que se va a desarrollar, puede no ser propiciatorio y si transitivo, y entonces hay que hacer antes lo que falta para llegar a él; esa atadura del primer verso nos parece formalista, pues sucede en los poemas quietos, en los que todo el poema está puesta al poner el primer verso, “pues es mayor gloria empezar una acción que consumarla” (Góngora, otro poeta de la inmovilidad, *Sol* 171). Nuestra opinión es que el primer verso es el paso primero de un andar, y lo importante no es cómo se empieza sino cómo se llega, y entre el empezar y el alcanzar tiene que haber un cambio, un bello cambio; lo más importante de una obra no es la propiciación sino el tránsito, a cuyo servicio está. Un poema tiene que ir haciendo su base con las formas básicas, que pertenecen a la intuición y van acrecentando el sentimiento “Prometa *más* lo mucho, y la mejor acción deje siempre esperanzas de *mayores*” (Gracián *El hér* 1); no con razones, a no ser que estén a su servicio. La P en la lira, al contrario de lo que sucede en el drama, suele ser distensiva, y a ello ayuda la cadencia y la armonía de la forma. La misión de P es buscar T, en el tempo que él necesite: “No se remonta a la muerte de Meleagro para cantar la vuelta de Diomedes ni a los huevos gemelos para la guerra de Troya... siempre se apresura hacia el desenlace” (Hor 146-8). O bien:

“El mensajero, al llegar, por consideración con Parisátide, no dice al punto que Ciro ha muerto, ya que esto hubiera sido lo que se llama ‘hablar como un escita’. Sino que primero anuncia que ha vencido, y ella se alegra y se llena de ansiedad. Después pregunta cómo le va al rey. Él dice que ha escapado’...; y pregunta de nuevo. ‘y ahora, ¿dónde está?’ El mensajero responde: ‘Allí donde deben vivaquear los hombres valientes’. Poco a poco y avanzando paso a pas con dificultad, rompe al final... con la noticia, mostrando de forma muy natural y clara al mensajero reacio a anunciar el desastre, y uniendo *a la madre y al oyente en la ansiedad*” (Demóstenes 94-5)

En cuanto a la forma, un poema soforme es el que crece o decrece para llegar pronto al T. Se puede llegar también con la adición restante o sinestante, aunque la más frecuente, como vimos, es la primera; y también puede dominar la síntesis sobre la adición en todo el poema. Puede decirse que la adición es más propia de la P, pues es la forma del crecimiento; la mudanza, del T; y la síntesis, de ambos. La P puede ser dialexa, que sería la que le cuadrara a la cita de Horacio, o analexia, que es la que le correspondería a la de Demóstenes, una analexia que se va haciendo progresivamente dialexia e incluso paralexia, dependiendo del fondo. Puede decirse que la P es más formal y el T más fondal.

El movimiento que es el arte en general es orgía, o quiere serlo, tanto en la creación como en la obra; el representismo, por supuesto, lo niega: “to álpha kai tò omega” (*Apoc* 1 8), porque la misión del arte es precisamente arrancarnos de él, lo mismo que el espíritu. Un ejemplo hermoso de poema transitivo es la *Canción del mraiquita*, que hemos copiado en la pagina 167. Empleamos ‘tránsito’ con la significación del DRAE ‘6.Paso de un estado o empleo a otro’. (de *trans-eo*, ‘traspasar’; *trans-it-us* es ‘traspaso’). Si un poema tiene P, su parte más alta es T (‘no hay P sin T’). Es la parte más profunda del poema: El paso de la forma al fondo en el transcurso de una obra es el paso de P a T. En el T es donde el poema ‘toca fondo’. Puesto que para que un poema alcance el T tiene que antecederle una P, para que un poema sea logrado ha de tener una cierta extensión, una extensión mínima, que tampoco hace falta que sea excesiva. Hay poetas que

están en contra de esta concepción del poema como un movimiento que alcanza su intensidad máxima en un punto y luego sosiega o acaba. "Un poema largo no es mas eternidad que uno corto, es más tiempo y nada más. Yo soy un asioso de la eternidad y la concibo como presente, es decir, como *instante*" (J.R.Jiménez 112); "Los éxtasis no pueden ser duraderos ni necesitan serlo, ya que lo eterno, como los sueños en el sueño, se abarcan, todos lo sabemos, en un *instante*" (146). Nosotros preferimos para el poema en lugar del 'instante' el 'momento'. Instante, de 'in-stare': 'estar sobre, amenazar, instar', de *sto*: 'estar de pie, estar, mantenerse derecho'; *momentum*, de *moveo*: 'astra sua momenta sustentant' (Cic), 'los astros continúan sus revoluciones'. Hay, pues, los poetas del instante o estáticos, que hablan también de eternidad, y los del movimiento, pero Jiménez se contradice, puesto que añade despues de la primera cita: "El poema es semilla más que fruto"; es las dos cosas, comienza como semilla -P- y en nuestra presencia fructifica. Hay otros poetas, junto a los cuales queremos estar que lo son por el contrario, del movimiento y el tránsito:

"Si algo hay evidente es que un plan cualquiera, que sea digno de este nombre, ha de haber sido trazado con vistas al *desenlace* antes que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente *la idea del desenlace* podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tiendan a desarrollar la intención establecida" (Poe, Método de compos de *El cuervo* 130)

Y Baudelaire está de acuerdo:

"Poe ... ha gastado considerables esfuerzos en someter a su voluntad el demonio fugitivo de los minutos felices, para recurrir a su antojo a esas exquisitas sensaciones, a esas apetencias espirituales, a esos estados de salud poética, tan raros y preciosos...

'*¡Todo por el desenlace!*', repite con frecuencia. Incluso un soneto necesita de un plan, y la construcción, el armazón, por así decirlo, es la más importante garantía de la *vida* misteriosa de las obras del espíritu" (Poe 102-3)

Y éste también es el pensamiento en Grecia. Safo se vale de la tradición del himno para componer sus poemas 1 y 2. La fórmula ritual ella la convierte en forma estética. Así en el primero el himno tiene una invocación, el mito una petición; ella respeta la invocación, el mito representativo lo hace eros hermoso; y respeta la petición. En 2 en lugar del mito describe el lugar de la fiesta en la que está con sus amigas; en la petición pide a la diosa que sea su escanciadora. Y lo mismo Anacreonte:

"Se cuenta que Atys, ese joven afeminado, en su locura amorosa, llamaba a grandes gritos en las montañas a la encantadora Cibeles. Los que en Claros beben de la honda profética, en las riberas donde reina Phebus con la frente ceñida de laurel, poseídos del delirio, lanzan sus clamores. Yo también, inundado de perfumes, ebrio de licor de Lyaeus, y de los besos de mi amante, quiero, quiero delirar" (en Zambrano 145)

La concepción de la poesía como expresion del desentrañamiento, que es la tesis sustentada en *Poética I*, lo hace inevitable:

"El tiempo en que vivimos parece ser el resultado de una *escisión*... Y de donde brota el irresistible afán nacido de la nostalgia... que si en algún

arte se refleja privilegiadamente es en el de la *poesía*. Pues ella tiende a procurar la posible *resurrección desde este tiempo en decadencia*" (id 222).

En cuanto a la forma, las tres clases pueden entrar en el tránsito, pero la adición es más de la P y la mudanza del T y la síntesis, de ambas. Cuando un poeta es osado puede valerse aquí de las más irrepresentativas:

"Demóstenes... con el hipérbaton produce un gran efecto de vehemencia y también, por Zeus, parece que está hablando improvisadamente, arrastrando a sus oyentes con él a la peligrosidad de su largo hipérbaton. Pone con frecuencia, dejando colgado el pensamiento con el que comenzó a hablar y acumulando en medio, como si siguiera un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente gima por el total colapso de la frase, después que le ha obligado a participar, excitado, del peligro con el orador, entonces, de improviso, después de una larga degesión, termina al fin por decir en su momento oportuno el pensamiento tan largo tiempo deseado, y así conmueve mucho más por esta forma atrevida y peligrosa de su hipérbaton" (Longino 22 3, 187).

El movimiento de la creación, que es orgía en el arte vital, es mera motivación en el arte formal. En cuanto a la obra puede dársele más importancia a P o a T; en las artes plásticas, que sólo pueden expresar una fase, puede optarse por una u otra. En su estudio Lessing es partidario de lo primero, pues, pues según él "Poner ante la vista lo extremo y último significa cortar las alas a la imaginación" (58) Si Laoconte gime, la fantasía puede oírle gritar, en cambio, si grita, no. "En sus composiciones, que implican coexistencia de elementos, la pintura solamente puede utilizar un único momento de la acción, de ahí que tenga que elegir el más pregnante de todos, aquel que permite hacerse cargo lo mejor posible *del momento que precede y del que sigue*" (166); he aquí 'momento' utilizado en nuestro sentido. Sin embargo las obras más grandes de la pintura y la escultura buscan expresar el tránsito, y las que lo alcanzan eternizan el momento más profundo, por ejemplo, *El grito*, de Munch, o *El beso*, de Rodín. Y no digamos *Las meninas* o *Los fusilamientos* o el *Guernica*. Un paisaje es la emoción del pintor en su tránsito; cuando la obra alcanza esta profundidad, es igual que sea un esbozo que una catedral, su hondura nos alcanza.

En cuanto a la música, más cercana en su movimiento a la poesía, ya sabemos que tiende a la circularidad, pero en las sinfonías el tercer movimiento, que suele ser minué o scherzo, conserva restos -petrificados- de baile, de tránsito. En Mozart el tercer movimiento es generalmente un minuetto; en Beethoven, un scherzo. En la Primera y Segunda sinfonías de Brahms este tercer tiempo tiene un ritmo de danza no muy rápida; en la Tercera, un tema a la manera de canción agitada; en la Cuarta, un ritmo potente, precipitado, torrencial y fugaz" (Stockovski 89). Lo que Adorno llama en la música de Mahler 'cumplimiento' (68) es el tránsito: "La música mahleriana hace honor a sus promesas; en ella lo prometido llega de veras, mientras que, según la observación de Busoni, en otras músicas lo único que se hace es alcanzar puntos culminantes, y después de ellos la música, desilusionada y desilusionante, torna a empezar desde abajo" (68). La única sinfonía de Schubert que alcanza el tránsito es la incompleta. Hay una diferencia muy grande entre ella y el resto; no fue capaz de terminarla, pero lo que nos dice en ella es profundo. Beethoven alcanza lo máximo en la *Quinta*, la *Sexta* y la *Novena*. Sus sinfonías

se diferencian de las de sus antecesores precisamente en esto: él le puso fondo a lo que estaba desfondado, que era mero juego de salón. El 2º movimiento de la *Cuarta* de Mahler tiene su tránsito en los golpes de timbal, al final del mismo: hay una cantidad enorme de música antes de llegar a él, y después, una suavidad de seda: los golpes emergen allí como una gigantesca montaña; la música de *rock*, en cambio, se pone a darlos desde el comienzo, y a pesar de su entruendo o tal vez a causa de él, carece de movimiento.

Si el poema ha alcanzado el tránsito, necesita sosegar; la gran misión del arte es apaciguar, sosegar, pero después de un tránsito profundo. Es lo que llama Dilthey el "principio estético de la reconciliación" (*Poét* 92):

"La exigencia de un efecto sentimental de validez general y que abarque toda la existencia de la obra, condiciona la estructura de la acción. Allí donde es completa se eleva desde el estado de tranquila aspiración, por reacciones interiores y exteriores en tensión creciente, hacia una crisis, y de ahí desciende hacia el final conciliador" (167)

Pero suele haber mucha trampa en esta 'conciliación'; en la tragedia griega hace el sosiego final el coro intentando minimizar la rebelión del agonista, fuera ya de combate; en las de Shakespeare se trata de sosiegos retóricos ajenos al movimiento de la obra. El drama está condendo a subir porque si se para decae, por eso el S final tiene que ser sólo cuando la consumación se ha realizado, y no puede ser otra cosa que consideraciones sobre los hechos ocurridos, pero hay transitos y sosiegos parciales en las escenas y actos que son como poemas parciales; lo veremos en *Poética III*. Pero el drama en su conjunto y por su propia naturaleza no puede sosegar, a no ser que sea comedia. Tiene que quedar abierto, y que lo vaya sosegando después el espectador con las sugerencias que lleva en sí dentro la obra. Hay, sí, sosiegos de tipo resignativo, tipo Chejov o Becquet, que no son más que claudicaciones. A la música, por el contrario, le gusta retornar, las sinfonías, por su propia naturaleza, saben resolver muy bien sus disonancias con grandiosos acordes armónicos. La poesía lírica se halla entre las dos, y el sosiego en ella puede ser de gran belleza, pero puede también perjudicarla. En principio un poema es su tránsito, que siempre es conflicto y dolor; para él crece desde la propiciación, no lo va a desmentir luego, pero sí matizarlo, verlo desde otra perspectiva o simplemente, una disminución de sus del acceso. El sosiego es un elemento fundamentalmente lírico, tal vez incluso más que el tránsito, de índole más dramática. Pocas veces quiere la paz, el poema busca en él aprovechar el impulso que trae desde el tránsito para modelarlo, es una actuación tanto o más del movimiento que del sentimiento, pues cuando un poema es mortal, necesariamente el sosiego es extrañamiento. Un poema tiene S porque le viene de T, por eso en el arte meramente lúdico actual no cabe S, pues él mismo no es otra cosa que S; pero entonces se encuentran con el problema del fin, que no saben cuando acabar, y sus acabamientos son voluntaristas, en cambio cuando el poema tiene su movimiento se nos acaba él solito. La poética secular no le ha prestado atención al movimiento del poema y por lo tanto tampoco al tránsito, que se le escapó, ni a la propiciación, que sólo la vió como 'clímax' ni al sosiego, que consideró su simétrico 'anticlímax'; pero el sosiego es mucho más que eso. Si el T alcanza hasta el final, no hay lugar para el S; si el T decae, aparece S. Un poema puede ser PT sin S o (P)TS. Tal vez pueda estar sólo T:

“¡Siempre
salido de madre,
salido del mundo,
montaña arriba,
llamandote!” (de *Sísifo*)

Pero entonces no se trata más que de un grito. El poema no es mejor o peor porque tenga o no S: pero generalmente T vale más que S; si se mantiene en T tiene que tratarse de un poema con mucho fondo; y si el sentimiento decae aparece S. De P a T estamos creciendo; S indica siempre que se acerca el fin; pero el poema se mantendría siempre en T si pudiese. No puede haber PS sin T, pues entonces, como P es mayor que S, pasaría a convertirse en TS. No puede estar sin T, que es el orgasmo de este coito, con la diferencia de que en el erótico tras T se acaba necesariamente y en cambio el poético aún tiene un margen. T es la plenitud fondal; si acaba, se termina el poema; si sólo disminuye, estamos en S. En cuanto al fondo S es decadencia; en cuanto a la forma, puede añadir matices y enriquecer el poema, siempre que no se poenga a juzgar al tránsito, que es la esencia poética. Cuando S es una consideración moral del transcurso del poema, es detestable. Yo he estado corrigiendo este verano poemas antiguos y a muchos los ‘desasosegué’: que digan lo que sienten limpiamente, sin más zarandajas. El sosiego tiene muchos problemas, pero cuando se logra se alcanza una gran belleza. Lo vimos antes el poema de Garcilaso; recuerdo ahora el final de *Metamorfosis*, de Kafka, similar en cuanto al sentimiento pero con muchos más matices de todas clases, después de aquella ‘kafkiana’ tragedia. En Rosalía hay también sosiegos sublimes, por ejemplo el del poema XLI; y otros muchos detestables por empequeñecedores. En cuanto a sus formas, lo corriente es que sean conestantes o restantes; no tendría sentido que fuesen destantes o sinestantes, en cuanto a la base; respecto a la altura, puesto que su misión no es la de crecer, no habrá cambios; de todas maneras éste es un terreno inexplorado que habría que ver. Ningún autor he encontrado que trate este tema, por eso cuando alguien tan cualificado como Dámaso Alonso lo aborda (como ‘anticlímax’) es de agradecer, pues así podemos comparar la concepción nueva con la antigua y pueden verse las limitaciones de una y otra. Lo estudia en Manuel Machado con el título “El arte de acabar” (65), como “remate” (67) torero y comprende generalmente sólo el verso final o a lo sumo dos; no es esto lo que nosotros buscamos. En un comentario a Horacio se acerca más a nuestra idea:

“Un anticlímax es un movimiento complejísimo, matizado bien hacia el dolor que paraliza, bien hacia la malicia suave, bien, por introducción de un contraste reductor, hacia su subtema o una imagen divergente. etc. Horacio tiene ejemplos de todos estos tipos, y de otros muchos que no creo estén estudiados.

a) Anticlímax fatídicamente doloroso es el de *Vaticinio de Nereo*; b) humorísticos, con matices distintos, el de ‘*Ne sit ancillae tibi*’ *Carm*, II, 4, y c) entre los épicos, el *Beatus ille*; d) por contraste reductor, ‘*Otium divos rigat*’ *Carm*. II, 16; e) por introducción de un subtema, ‘*Nondum subacta*’, II, 5. “(149)-

a) Para Alonso, lo anticlimático es la toda la profecía de la destrucción futura de Troya que se contrapone con el robo actual de Helena por Paris, al que se acusa en el poema no de lo actual sino de lo futuro con lo que se logra una trasposición grandiosa haciendo que un solo hombre realice tanta destrucción, que para

nosotros es el T; hay aquí una transformación poética. El S es para nosotros tan sólo la última estrofa.

b)El poema tiene dos momentos principales que entre los dos abarcan todo el resto: al comienzo:

a)'No te avergüence', y se dicen las razones: es el motivo; y al final: b)'alabo lealmente' (desconcertante), y se alaba a la hembra: es la primera y única vuelta. Desde nuestra perspectiva se trata de un *rondel*, que se definirá a continuación. Es la salida de tono, frecuente en el poeta, de juntar dos cosas que no tienen nada que ver; esto es lo considerado por Alonso anticlimático; para nosotros sería antestante, si se considerase la vuelta como ironía, o entrestante, teniendo en cuenta la ruptura de sentido. Aquí coinciden anticlímax y sosiego, aunque por razones diferentes.

c)Se trata de un extenso poema en el que se elige la aldea en contra de la ciudad, pero se juega astutamente con el lector, pues no se dan al comienzo todos los datos, aunque bien es verdad que ya en el primer verso se atisba lo que va a resultar; dice: '*Feliz aquel que sin negocio alguno*', porque luego va a resultar, la revés que sólo son felicidad para el agonista los negocios, y todo lo que va a alabar a continuación, mentira. Aunque también podría entenderse en el sentido de que quisiera pero no es capaz. Ésta es la última estrofa:

"Y Alfio el prestamista, queriendo ser labriego
ser, pensaba en el dinero,
cómo a colcar iba en las calendas
lo recogido en los idus".

Este final, que hace falso el resto y por lo tanto es anticlimático; para nosotros en cambio es la verdad del poema, que cambia por completo su sentido, por lo tanto tendría que ser el tránsito, como sucede en el poema de Rimbaud del soldado del que se nos está diciendo que duerme y al final vemos que está muerto. Pero este poema parece más irónico o antestante, más que entrestante.

d)Me parece, de los cinco, el peor formado, yo no le veo por ninguna parte esa gracia anticlimática. A ver si le cojo el son. Se trata también de un *rondel*, el motivo comprende las cinco primeras estrofas, de comienzo aunque esplendoroso, inquietante, y a continuación reflexiones consoladoras; y esta secuencia se repite cuatro veces más, en las dos últimas involucrando al propio poeta, que es lo que Alonso considerará contraste, anticlimático por 'reductor'. Es un poema bastante plano; seguramente el poeta consideraría lo más importante lo primero por su espectacularidad; el sosiego entonces coincidirá con el anticlímax, aunque por razones diversas.

e)Por fin vamos a ver el último, en el que a Alonso le parece que en la estrofa final hay la 'introducción de un subtema'. El poema aparenta ser una exhortación a esperar que la moza se desarrolle antes de pretenderla, porque ahora lo rechaza pero luego no lo hará, y será más apetecible que otras dos y que un chico, pero a continuación se encandila con el rapaz, olvidándose de la que antes quería, como en el caso del usurero. Por lo mismo que Alonso es anticlímax es para nosotros entrestante.

La conclusión que sacamos de la comparación del anticlímax y el sosiego es que aquél es algo que va en sentido contrario al movimiento general del poema y en cambio el sosiego es simplemente el decrecer general posterior a la subida

propiciatoria y mantenimiento, no diferenciados bien en esa doctrina. El anticlímax es para ellos el ir a redopelo, que nosotros consideramos mudanza.

Un poema que no sea plano, como el electroencefalograma de un cadáver, puede cursar con dos o tres fases: Si comienza por la propiciación es de ritmo más despacioso que si empieza directamente por el tránsito; les llamamos *intracursión* (P-T-S) si tiene las tres fases y *precursión*(P-T) si sólo tiene las dos primeras; si comienza abruptamente (T-S) le llamamos *procurción*. Bécquer diferencia muy bien estos dos grupos, los que comienzan por P y los que comienzan por T:

“Hay una poesía magnífica y sonora, hija de la meditación y el arte... Hay otra natural, breve seca, que brota del alma como una chispa que hiere el sentimiento con un puñal y huye... despierta las mil ideas que duermen en el océano de la fantasía”(488).

La primera es intracursiva o precursiva:

“La primera es una melodía que nace, se desarrolla y acaba y se desvanece.

La segunda es claramente procurciva:

“La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso”(pról a *La soledad*, de A.Ferrán)

En su obra, sin embargo, hay frecuentemente las tres fases, aunque es cierto que abundan más los poemas procurcivos:

Podemos encontrar poemas intracursivos muy breves.

P “Hoy la tierra y los cielos me sonrén,
hoy llega al fondo de mi alma el sol;
T hoy la he visto... la he visto y me ha mirado...
S ¡hoy creo en Dios!

Aunque también otros breves son casi planos:

“Sabe, si alguna vez tus labios rojos
quema invisible atmósfera abrasada,
que el alma que hablar puede con los ojos,
también puede besar con la mirada”.

Y hay también precursivos:

P “¿Qué es poesía?. dices mientras clavas
en mí tu pupila azul.
¡Qué es poesía!¿Y tú me lo preguntas?
T Poesía... eres tú.

Curiosamente, sin embargo, las procurcivas, las que comienzan directamente, son menos abundantes:

T “Asomaba a sus ojos una lágrima,
y a mi labio una fras de perdon...
S Yo voy por un camino, ella por otro...”

Podemos verlo en otros poetas, por ejemplo en Machado:

PT: “Siempre fugitiva y siempre...”
PTS: “Crear fiestas de amores...”

TS: "Tierra le dieron un tarde horrible..."

En Baudelaire:

PT: Perfume erótico;

PTS: El albatros;

TS: A una traseúnte

Hemos hecho el recuento en la obra de referencia y el primer libro de las odas de Horacio:

Rosalía:

PTS: 15;

PT: 30;

TS: 5.

Horacio:

PTS: 4;

PT: 29;

TS: 4. (uno es plano)

§ 14. Género poético

El género viene a introducir la división en el movimiento poético; de un solo movimiento con dos o tres fases (curso) pasamos ahora a dos movimientos, que cursan de manera diferente. La poesía lírica o *lira* se halla entre el drama y la música. A la lira dramática, directa y continua hasta llegar a un T y sosegar le llamaremos *tema*; a la poesía musical, circular, hecha de células casi independientes, le llamamos *rondel*; el tema es seguido, el rondel se divide en *motivo* y *vueltas*. El movimiento es el poema mismo, el fondo le viene del agente y las formas son múltiples: con un fondo varias formas que se juntan ocasionalmente para caminar juntos durante un trecho: es el poema. Este caminar que tiene un darse en su desarrollo puede ser lineal o circular. El poema, que es el movimiento y sus formas, y es el curso y sus fases es también género con su dos lados. El movimiento, que es el toro que la forma torea, después de los primeros pasos, decide hacerse tema directo o rondel redondeado, opuestos como el drama y la música, la pelea y el baile, pues la poesía seguramente ha nacido de su combinación. En el tema se trata de una entrega diáfana, a tumba abierta, en cambio, cuando se trata de rondel es un encerrarse en sí para luego abrirse con más brío. Pues no se trata aquí del 'género' que se opone a 'especie', sino del género masculino y el género femenino. El poema será tema o rondel dependiendo del sentimiento, y esto sucede en la creación después del famoso primer verso, sintético o no, que se acrecenta aditivamente con un segundo, todavía no sabemos el rumbo, pero en seguida vemos la querencia, que puede consistir en seguir avanzando masculinamente o bien haciendo un esquiue cerrarse femenino para abrirse luego. Esto sucede en la creación independientemente de la voluntad del poeta: el poema se te cierra en una célula que después se reitera musicalmente en variaciones; las *Variaciones Goldberg* son rondeles. Al comienzo uno no sabe por donde va a tirar el poema, si se va a cerrar para abrirse de nuevo o se va a abrir de par en par de una vez; a lo primero le llamamos 'pareo' y a lo segundo 'careo', en honor a Gracián; el poeta decide inconscientemente de acuerdo con el sentimiento que le guía. La composición en temas y rondeles es algo que se ha estado haciendo por todos los poetas en todos los tiempos, pues hemos visto que Horacio, de los cinco poemas comentados dos son rondeles, el b) y el d); y de los 38 poemas de que consta el primer libro, se pueden definir como rondeles los 4, 6, 16, 20, 21, 22 y 23. En Rosalía la proporción tiene que ser mayor, habida cuenta de de la raigambre celta y por lo tanto femenina de mi nación: de los 50, son rondeles 19. Apesar de ello, ni la Retórica ni la poética en general hablaron jamás del asunto; el desconocimiento del movimiento del poema es lo que que ha impedido descubrir que se redondea y cierra intermitentemente a veces. La vida desde su origen es integración y para serlo hace falta que haya una dación y una recepción; desde el origen es genérica, dual, lo extraño sería que el poema no lo fuese también si, como pretendemos, es un cacho de vida. Hay una poesía dativa o temal y una receptiva o rondal. Lo femenino es preferentemente recogimiento y lo masculino sobre todo entrega; yo lo veía claramente en mis alumnos y alumnas de ocho y nueve años, en mi trabajo de maestro; así también los poemas.

Llamamos 'tema' a una composición poética seguida, en oposición a 'rondel', que lo es a cachos; empleamos el término no para expresar contenidos, como se suele, sino a la secuencia poética seguida -la habitual- que comprende todo el poema. A las fórmulas que expresan los diferentes temas les llamamos *figuras*; ésta es la *primera figuración temal*:

A) *Temas básicos.*

1) *Tema aditivo o entema.*

sotema:

enestante;

aestante;

mixto.

retema:

enestante;

aestante;

mixto.

sintema:

enestante;

aestante;

mixto.

2) *Tema sintético o atema.*

contratema:

aestante;

enestante;

mixto.

contema:

aestante;

enestante;

mixto.

distema:

aestante;

enestante;

mixto.

B) *Temas imaginarios.*

3) *intema:*

a) *Tema inaditivo inentema;*

sotema:

enestante;

aestante;

mixto.

retema:

enestante,

aestante,
mixto.
sintema:
enestante;
sinestante;
mixto.

b) Tema insintético o inatema.

contratema;
enestante;
aestante;
mixto.
contema:
enestante;
aestante;
mixto.
distema:
enestante,
enestante;
mixto.

4) *antetema*

a) tema anteaditivo o antentema.

sotema:
enestante;
aestante;
mixto.
retema:
enestante;
aestante;
mixto.
sintema:
enestante,
aestante;
mixto.

b) Tema antesintético o anteatema.

contratema:

enestante;

aestante;

mixto.

contema:

enestante;

aestante;

mixto.

distema:

enestante;

aestante;

mixto.

5) *entretema*.

a) Tema entreaditivo o entreentema.

sotema:

enestante;

aestante;

mixto.

retema:

enestante;

aestante;

mixto.

sintema:

enestante;

aestante;

mixto.

b) Tema entresintético o entreatema.

contratema:

enestante;

aestante;

mixto.

contema:

enestante;

aestante;

mixto.

distema:

enestema;
aestema,
mixto.

6) *trastema.*

a) Tema trasaditivo o trasentema.

sotema:

enestante;
aestante;
mixto.

retema:

enestante;
aestante;
mixto.

sintema:

enestante;
aestante;
mixto.

b) Tema trasintético o trasatema:

contratema:

enestantes;
aestante;
mixto:

contema:
enestante;
aestante;
mixto.

distema:
enestante;
aestante;
mixto.

7) *Las 36 primeras figuras temales imaginarias.*

a) *Aditivas*

in so contra	in re contra	in sin contra
in so con	in re con	in sin con
in so des	in re des	in sin des;

ante so contra	ante re contra	ante sin contra
ante so con	ante re con	ante sin con
ante so des	ante re des	ante sin des;
entre so contra	entre re contra	entre sin contra
entre so con	entre re con	entre sin con
entre so des	entre re des	entre sin des;
tras so contra	tras re contra	tras sin contra
tras so con	tras re con	tras sin con
tras so des	tras re des	tras sin des.

b) *Sintéticas*

in contra so	in con so	in des so
in contra re	in con re	in des re
in contra sin	in con sin	in des sin;
ante contra so	ante con so	ante des so
ante contra re	ante con re	ante des re
ante contra sin	ante con sin	ante des sin;
entre contra so	entre con so	entre des so
entre contra re	entre con re	entre des re
entre contra sin	entre con sin	entre des sin;
tras contra so	tras con so	tras des so
tras contra re	tras con re	tras des re
tras contra sin	tras con sin	tras des sin.

En el rondel el poema se logra desde el embrión, como una planta, como en la foto que Diana nos enseñó ayer que le hicieron del feto que lleva en el vientre, una forma minúscula que se va acercando lentamente a su plenitud. El rondel lo hace con el *motivo* inicial, y se va haciendo grande con las sucesivas *vuelatas*. Mana, pero pero no igual que un río, como dice J.R.Jiménez del romance, sino como un fuente, brilla una nova, varía y se hace otra; aparece otra... El motivo es la base del poema; con él hay que conseguir movimiento y forma: hay que llegar con él al tránsito y crear con él belleza. La palabra '*verso*' quiere decir 'lo que vuelve';

probablemente en su origen haya compuesto sólo femeninos rondeles; después seguramente por influjo de la épica y el drama, se hizo masculino y se tematizó; ahora tan sólo 'versa' -nosotros ahora tenemos que decir 'reversa'- con el cuento de las sílabas. Cuando el poema tiene fuerza marcha versando, pero a veces necesita descansar, recuperarse, coger fuerzas: entonces reversa. Es una poesía con mucho movimiento, en la que la adición en lugar de versar siempre como en el tema, también reversa; la primera versión constituye el motivo; después vuelve a versar y cuando reversa de nuevo, la primera vuelta; versa otra vez; reversa: la segunda vuelta, etc. El motivo es el elemento principal, el rondel mira siempre hacia atrás; las vueltas no hacen más que redondearlo una y otra vez, cambiándolo formalmente. "No cansa nunca lo que se mueve armoniosamente de dentro a fuera" (Jiménez 231). El tema y el rondel en sus extremos son el romance y la cantiga, como la marcha y el baile. Un rondel es un motivo con sus vueltas; el motivo tiene su síntesis y su adición propias, como un pequeño poema independiente, y las vueltas pueden ser sintéticas -contra, con, des- o aditivas -so, re, sin-, y también, cómo no, aunque más raramente: *in, ante, entre* y *tras*. Como vemos el motivo trabaja para sí, y las vueltas lo hacen sólo en relación con él, y así 'decimos contra vuelto', o 'reconvuelto', o 'antesincontravuelto', etc. El motivo no es una estrofa más como pretenden el paralelismo: estamos en un mundo del que ya no saldremos hasta el final, nos dedicaremos a parearlo pues sintética y aditivamente. Pero esto es sólo enteramente cierto en las cantigas galaicas, pues hay también otras, compuestas igualmente de un motivo y unas vueltas, antiquísimas -siglo -XVII a.C- más remisas, seguramente por más apegadas a la danza, en las mayas, origen de ambas, como intentamos demostrar en otro estudio. El paralelismo es otra cosa, es bíblico y también está en el *Gilgamés*, por lo tanto tal vez le venga a la Biblia de Mesopotamia, como todo lo más interesante. Consiste en valerse del dos para componer; una mitad, y después la otra; es más operativo llamarle 'pareo', como hacemos en el estudio de *El libro del Tao en Vida*. Pero en el paralelismo bíblico no se trata una base, que es ya casi como el poema entero, y unas vueltas que lo van modelando, que lo van redondeando, que en esto consiste el rondel. Este modo de trabajar la poesía, de manera sistemática y llegando hasta las últimas consecuencias, sólo ha tenido lugar en la China antigua -la de ahora ya ni secuencia, hace sólo bocetos pictóricos- y en la Galicia de los siglos XII al XIV, en donde, merced a la influencia de los trovadores provenzales -que ni pareaban ni rondaban, que sólo careaban- se resucitó una poesía pagana de igual forma y fondo y, por lo tanto, seguramente del mismo origen en las fiestas eróticas primaverales, que el de la antigua poesía china, que era así. En ambos casos se trata de una 'poesía de mujer':

"El viento del norte, ¡qué frío!
 ¡Lluvia, nieve y borrascas!
 Si tú me amases tiernamente,
 las manos unidas, nos iríamos juntos.
 ¿Por qué quedarnos? ¿Por qué tardar?
 ¡Ha llegado el momento!

El viento del norte, ¡qué tempestad!
 ¡Lluvia, nieve, remolinos!
 Si tú me amases tiernamente,
 las manos unidas, partiríamos juntos.
 ¿Por qué quedarnos? ¿Por qué tardar?

¡Ha llegado el momento!
Nada es dorado como un zorro,
nada es negro como una corneja.
Si tu me amas tiernamente,
¡las manos juntas, subámonos al carro!
¿Por qué quedarnos? ¡Por qué tardar!
¡Ha llegado el momento!” (Granet 41).

El *algoritmo* muestra las invarianzas (letras solas), las variaciones (con un índice) y las novaciones (en mayúscula):

motivo, P: a1 b1 c d1 e f
1ª vuelta: a2 b2 c d2 e f
2ª vuelta; T: H J c d3 e f

Como se ve, hay muchos versos que se repiten igual; otros, modificados, son los que hacen el movimiento, sirviendo los anteriores de acrecentadores por contraste. Este fondo de la misma forma puede verse aún más en otros poemas:

“¡Hojas marchitas! ¡Hojas marchitas!
El viento sopla sobre vosotras.
¡Vamos, hombres, vamos!
¡Cantad, que nosotras nos uniremos a vosotros!

¡Hojas marchitas! ¡Hojas marchitas!
El viento sopla sobre vosotras.
¡Vamos, hombres, vamos!
¡Cantad, que nosotras lo haremos a continuación!” (Granet 43).

Su algoritmo es:

a b c d1
a b c d2

Parecido al de la cantiga mas antigua que tenemos:

a b1 c d1 c
a b2 c d2 c:

“¿Ai, eu, coitada, cómo vivo
en gran coidado
por meu amigo
que hei alongado!
¡Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!

¡Ai, eu, coitada, cómo vivo
en gran desexo
por meu amigo
que tarda e non vexo!
¡Muito me tarda
o meu amigo na Guarda!” (Sancho I, o vello, en Blázquez 17; Nunes 459)

En la poesía china sólo el último verso se acrecienta un poco, pero la inmovilidad de los otros lo acrecienta; en la ‘galaica’ (empleamos este gentilicio para comprender a quienes habitaban desde el río Duero al mar Cantábrico, lugar de origen este arte) ¡cómo se acrecienta la impaciencia con la reiteración de lo mismo!

Pero en ese 'casi' la impaciencia aumenta algunas cosas, sustituye 'coidado' por 'desexo' y 'que hei alongado' por 'que tarda e no vexo'. Esta manera de aumentar el poema desde la forma (relación) misma, sin apenas tocar el contenido, nos es común. ¡Tantas cosas las unen! ¿De dónde provendrán, con tanto espacio y tanto tiempo por medio? Las galaicas saben moverse con una suavidad inponderable. Veámoslo también en esta secuencia:

“-Tal vai o meu amigo
con amor que lleu dei
come cervo ferido
de monteiro de El Rei

Tal vai o meu amigo,
madre, con meu amor
come cervo ferido
de monteiro maior”(...)”(Pero Meogo, en Blázquez 172; Nunes 373 2)

El algoritmo es:

a b1 c d1
a b2 c d2

Ninguna novación, tan solo variaciones y dos invarianzas, y sin embargo, ¡cómo se matiza aquella con estas! De 'con amor que lleu dei' a 'madre, con meu amor', ¡cuánto sentimiento se consigue! y lo mismo en la relación de las otras dos variaciones, que complementan a la anterior acrecentando al personaje. La cantiga galaica alcanzó una perfección que ni podía soñar la china, he aquí el canon:

“Quantas sabedes amar amigo,
treides (venid) comigo a lo mar de Vigo
e bañarnos hemos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado,
treides comigo a lo mar levado
e bañarnos hemos nas ondas.

Treides comigo a lo mar de Vigo
e verémolo meu amigo
e bañarnos hemos nas ondas.

Treides comigo a lo mar levado,
e verémolo meu amado
e bañarnos hemos nas ondas”(Martín Codax, en Blázquez 126; Nunes 444 2)

Desde aquella primera a ésta es la evolución que nos es conocida; se ha gando adición, pues allí el trabajo del poema es casi exclusivamente sintético y aquí se completa; se trata de una composición intracúsiva: la P la constituyen el motivo y la primera vuelta; el T, la segunda y el S la tercera. El movimiento del poema sería: anteconmotivo conso so con vuelto (cuatro estrofas, cuatro formas); y he aquí el algoritmo de la cantiga mas perfecta, de la que hay bastantes ejemplares en la época galaica:

P: a1 b1 c
a2 b2 c

T: b1 d1 c

S: b2 d2 c

Es el alma del canon cantiguero, que yo me he permitido bautizar con el nombre de 'fonte' por la de Xohan Soares Coello, que comienza: "Fui eu, madre, lavar meus cabelos/ a la fonte..." (Blázquez 103; Nunes 112)

La P comprende el motivo y la 1ª vuelta y se antesta con la subida del mar, el doble que el T, que corresponde a la 3ª y es donde aparece lo nuevo: el amante, cuando se trata de una cantiga erótica; y el doble también del sosiego, que corresponde a la 4ª estrofa. Como se trata de la perfección, la adición y la síntesis se hallan máximamente integradas, y así en el motivo y la 1ª vuelta domina la síntesis: relación conestante. El motivo se mira en el espejo de la 1ª vuelta y se halla casi todo igual, pero con algunas diferencias soestantes en la agonista y el mar antestado. La 2ª vuelta (3ª estrofa) se halla en relación soestante con las dos anteriores, pues en ella se ha producido el acontecimiento esperado; y la tercera vuelta (4ª estrofa) es como una expansión del hecho anterior, síntesis porque se señalan igualdades y diferencias, y también adición. Las estrofas está engarzadas como en un collar: el 1 hace el 2 y hace el 3, y el 2 hace el 4; hay dos precedencias una inmediata del motivo y otra mediata de la vuelta anterior. No podría haber progreso si las vueltas procedieran todas inmediatamente del motivo, y esto se resuelve en la restancia: en ella el motivo domina absolutamente, lo demás no son más que variaciones; pero en la soestancia la procesión es inmediatamente de la vuelta anterior. Hay un proceso horizontal y después uno vertical y así marcha siempre el poema: anchor y hondor; anchor y hondor; etc. Antes de dar un paso adelante se ancha, y ya ancho se atreve, como el infante que necesita la madre, o el amante a la amada. Hay una primera integración que se reintegra una o varias veces, el rondel es una reintegración 1 y 2: pareo sintético; 1y 4: pareo aditivo; 3 y 4: pareo sintético; 1 es versión, 2 reversión; 3 versión reversiva; 4 reversión versiva. Tan sólo el motivo es enteramente versivo, todo lo demás es siempre reversivo, y en medio de tanta reversión la novedad de la segunda vuelta brilla como una gema; se trata de joyería poética, me recuerda los talleres de orfebrería de mi ciudad compostelana, en donde seguramente nació también esta joya. Lo fundamental de la lira galaica es que hay dos procesos uno versivo y otro reversivo, que caminan juntos al comienzo pero luego la versión gana sin dejar la reversión. La cantiga de amigo es la que mejor conserva, con su pareo y su retorno, el carácter primitivo de la canción de danza de las mayas; es baile y drama; en cambio el villancico castellano no es más que canción. Se trata de una poesía leve, muy matizada, pero que no rehuye a veces la tragedia. A una mirada superficial que no ve los matices le parecería todo igual, pero el poema tiene mucho movimiento, hacia los lados y hacia arriba. La misión del motivo y la 1ª vuelta es ponernos en el son del rondel, salir del mundo y su extrañamiento. Una vez establecida esa calma, la segunda vuelta nos trae la novedad, en el T: el amante ha llegado; y la tercera nos vuelve al ahora enriquecido remanso. Generalmente su eros es tan suave que se podría antestar como espíritu, aunque a veces no es así, como en ésta otra, que es de la misma figura, pero sin S:

"Se hoxe o meu amigo
soubese, iría migo:
eu al río me vou bañar
al mare.
Se hoxe él este día

soubese, migo iría:
eu al río me vou bañar
al mare.
¡Quen lli disese atanto,
ca xa fillei (tomé) o manto!:
eu al río me vou bañar
al mare” (Esteban Coello, en Blázquez 157; Nunes 142)

Se queda abierto, y el mar le viene bien como final. Aquí prima absolutamente la síntesis sobre la adición, pues en la figura canónica a las dos primeras estrofas las une el formante *con* y luego sigue el *so* completado con otro *so*, por lo tanto dos *con* y dos *so*, también hay otro *con* entre el motivo y la segunda vuelta: tres *con* y dos *so*; en esta otra versión habría sólo un *con* (1-2) y un *so* (2-3). Pero entre 1 y 2 hay también un *so* oculto (que es la obra del *leixa pren*); existe también una versión sin él:

“E nas verdes herbas
vi andalas cervas,
meu amigo.
E nos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.
e con sabor delas
lavei mias garcetas (trenzas)
meu amigo(...)” (Pero Meogo, en Blázquez 171; Nunes 373).

Comprando estas incompletitudes con la forma plena, puede verse mejor la belleza de ésta. Pero hay también un versión más amplia, porque parte del drama para alcanzar lo trágico y necesita crecer más, la tercera vuelta, que es en donde está la novación, añade una novación más porque ésa no le es suficiente, y además el estribillo adquiere también más adición (aunque hay también una versión sin ella): aquí sí prima absolutamente la adición sobre la síntesis:

“Sedíame eu na ermida de San Simón
e cercaronmi as ondas, que grandes son;
¡eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

“Estando na ermida ante o altar,
e cercáronmi as ondas grandes do mar;
¡eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

E cercáronmi a ondas, que grandes son;
non hei barqueiro nen remador;
¡eu atendendo o meu amigo,
esuatendendo o meu amigo!

E cercáronmi as ondas do alto mar;
non hei barqueiro nen sei remar;
¡eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

Non hei barqueiro nen remador;
 morrerei fremosa no mar maior;
 ¡eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo meu amigoNon hei barqueiro nen sei remar;
 morrerei fremosa no alto mar;
 ¡eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo o meu amigo!" (Mendiño, en Blázquez 118; Nunes 229)

Su movimiento: ante contramotivo conso so con so con vuelto (6 estrofas, 6 formas);
 y el algoritmo, con un gran acrecentamiento de la adición y de la propiciación y,
 por lo tanto, también del tránsito y el sosiego, es:

P: a1 + b1 +c
 c
 a2 + b2 +c
 c
 b1 + d1 +c
 +c
 b2 + d2 +c
 c
 T: d1 + e1 +c
 c
 S: d2 + e2 +c

Lo fundamental de la belleza del rondel es que se establece a lo largo de él un diálogo entre una corriente analexa y otra dialexa y vence generalmente la primera, salvo en casos excepcionales, como éste.

Figuración rondal.

A) *Rondeles básicos.*

1) Rondel aditivo o enmotivo.

remotivo:

avuelto;

envuelto.

somotivo:

avuelto;

envuelto.

sinmotivo:

avuelto;

envuelto.

2) Rondel sintético.

contramotivo:

avuelto;

envueltoñ.

conmotivo:
avuelto,
envuelto.
desmotivo;
avuelto;
envuelto.

B) *Rondel imaginario.*

3. a) Rondel inaditivo.

somotivo:
avuelto;
envuelto.
remotivo:
avuelto;
envuelto.
sinmotivo:
avuelto;
envuelto.

b) Rondel insintético.

contramotivo:
avuelto;
envuelto.
conmotivo:
avuelto;
envuelto.
desmotivo:
avuelto;
envuelto.

4. a) Rondel anteaditivo.

somotivo:
avuelto;
envuelto.
remotivo:
avuelto;
envuelto.
sinmotivo:
avuelto;

envuelto.

b) Rondel antesintético.

contramotivo:

avuelto;

envuelto.

conmotivo:

avuelto;

envuelto.

desmotivo:

avuelto;

envuelto.

5. a) Rondel entreaditivo.

somotivo:

avuelto;

envuelto.

remotivo:

avuelto;

envuelto.

sinmotivo:

avuelto;

envuelto.

b) Rondel entresintético:

contramotivo:

avuelto;

envuelto.

conmotivo:

vuelto;

envuelto.

desmotivo:

avuelto;

envuelto.

6. a) Rondel trasaditivo:

somotivo:

avuelto;

envuelto.

remotivo:

avuelto;
envuelto.
sinmotivo:
avuelto;
envuelto.

b) Rondel trasintético:

contramotivo:
avuelto;
envuelto.
conmotivo:
avuelto;
envuelto.
desmotivo:
avuelto;
envuelto.

7. Las 36 primeras figuras rondales imaginarias: teniendo en cuenta sólo el motivo serían idénticas a las temales; teniendo sólo en cuenta la vuelta, habría:

inmotivo socontra vuelto;	inmotivo recontra vuelto,	inmotivo sincontra vuelto;
inmotivo socon vuelto;	inmotivo recon vuelto;	inmotivo sincon vuelto;
inmotivo sodes vuelto.	inmotivo redes vuelto;	inmotivo sindes vuelto.
antemot socontra vuelto;	antemot recontra vuelto;	antemot sincontra vuelto;
antemot socon vuelto;	antemot recon vuelto;	antemot sincon vuelto;
antemot sodes vuelto;	antemot redes vuelto;	antemot sindes vuelto.
entremot socontra vuelto	entremot recontra vuelto	entremot sincontra vuelto;
entremot socon vuelto	entremot recon vuelto	entremot. sincon vuelto;
entremot sodes vuelto	entremot redes vuelto	entremot sindes vuelto.
trasmot socontra vuelto;	trasmot recontra vuelto;	trasmot sincontra vuelto;
trasmot socontra vuelto:	trasmot recon vuelto;	trasmot sincon vuelto;
trasmot sodes vuelto	trasmot redes velto;	trasmot sindes vuelto.

Un progresivo impregnarse hasta quedar lentamente dominados y como absorbidos y transportados una vida diferente de lo habitual: eso es el logro de la poética del rondel, expresión de la feminidad cultural galaica. Pero las mejores cantigas -pues a la poética no es historia y sólo le interesa lo mejor- son como una jaula de oro, perfección y cárcel, les falta la aventura de la libertad, por eso esta poética no subsistió así; pero el rondel mismo, con su fundamento reversivo, es de antes y de después:

Alceo 20: es una intracursión y su sentido es *recontramotivo revuelto abierto*

el contramotivo; P:

“Bebe conmigo, embriágate, Melanipo.
Qué piensas, que una vez pases el freo
del Aqueronte, habrás de ver de nuevo
la pura luz del sol? /+/No esperes tanto.

la 1ª vuelta; T:

Ya Sisifo, el más sabio de los hombre
se creyó haber la Muerte sometido;
pero cruzó, siguiendo a su destino,
dos veces, con ser sabio, el Aqueronte; /+/
y lo tiene penando el rey Cronida
bajo la tierra oscura./+/No, no esperes: /+/

la 2ª vuelta; S:

si acaso, es siendo joven, cuando debes
gozar de lo de aquí que Dios te envía”(Alceo 20)

Horacio 1 6: Se trata de una precursión cuyo sentido es: *contra motivo re 2º so vuelto el contramotivo; P:*

“Valiente y azote de tus enemigos
te llamará Vario con cantos meonios
sea ecuestre o naval el triunfo que el fiero/+/
mílite logre a tus órdenes.
Yo, débil en temas grandes, no oso, Agripa,
cantar

la 1ª vuelta: re

ni eso ni las iras tremendas
del tenaz Périda ni el viaje de Ulises
el astuto por los mares
ni la casa cruel de Pélope /+/vétanme
Pudor y la Musa dueña de mi mansa
lira marchitar por torpeza el loor
tuyo y del egregio César

la 2ª vuelta: re; T:

¿Quién de modo digno celebrará a Marte
con su férrea túnica ni a Meriones, negro
de la polvoreda troica, ni al Tidida
a quien Palas deificó?/+/
Yo canto el banquete, las luchas de niñas
y mozos con uñas cortadas, ya libre
me encuentre, ya sea por fuego abrasado
que no es insólito en mí”.

Bécquer es amigo de rondales, ejemplo: VIII, intracursión, *conmotivo resovuelto conmotivo; P_*

“Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de pñolvo
dorado e inquieto/=/
me parece posible arrancarme
del mísero suelo
y flotar con la niebla dorada

en átomos leves
cual ella dehecho-

1ª vuelta: reso; T
Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego, /=>/
me parece posible a do brillan
subir en un vuelo
y anegarme en su luz, y cone ellas
fundirme en un beso

2ª vuelta: *re*
en el mar de la duda en que bogo
ni aún sé lo que creo. /=/
sin embargo, estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro.

En Machado los rondeles a veces son más cercanos a las cantigas, con estribillo, pero cuando es enteramente libre, respetando sus fundamentos reversivos, entonces hace maravillas. Éste, que podríamos titular 'De la saudade a la desesperación', es un rondel interior, como el XLI de Rosalía, de quien el poema tiene influencias varias:

P: ante so re concontra motivo:

"Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero
a lo largo del sendero.../+/
-La tarde cayendo está-,
'En el corazón tenía
la espina /+/de una pasión;
logré arrancármela un día:/±/
ya no siento el corazón'.

T; resovuelto:

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.
La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.
Mi cantar /+/vuelve a plañir:
'aguda espina /±/dorada,
quien te pudiera sentir
en el corazón clavada'''.

Tenemos que decir, como primero de todo, que lo que busca la Estilística es lo mismo que la Poética:

“Tenemos que considerar el fenómeno literario -por ejemplo, *un poema*- como un cosmos, como un universo, cerrado en sí, e investigar *su ley particular* -su sistema de leyes- lo que le constituye único” (425)

Como para nosotros, la busca más importante para Dámaso Alonso es el movimiento y el fondo del poema, a lo que llama ‘forma interior’, aunque su búsqueda está condicionada por elementos exteriores a la obra:

“En ningún punto necesita la Estilística un mayor fomento que en esta perspectiva desde la *forma interior*... Para ello el investigador literario debiera doblarse en psicólogo: habría de clasificar y estudiar todos los elementos nutricios del espíritu del poeta, toda circunstancia que haya podido determinar en él una reacción, todas las actitudes por él adoptadas. Pero no bastará, por ejemplo, descubrir la polaridad armonía-desarmonía en Fray Luís: esa ley será un principio básico de toda indagación estilística de sus odas, pero será necesario perseguirla *en su moldearse hacia forma interior de un poema determinado*. Que aparezca... un sistema de pensamiento, cuerda conductora fidelísima -como en la *Oda a Salinas*- y que le veamos plasmar en un significante *climático-anticlimático*, *no es nada frecuente*” (415)

Alonso encuentra, podemos decir que casi por casualidad, su forma interior en el movimiento del poema, sólo en Fray Luís porque, siguiendo a Horacio, hace base de sus poemas esa dualidad de la Retórica, que ya hemos visto que es deficiente porque le falta lo más importante, que es el tránsito; y ya no vuelve a encontrar la forma interior más, por eso dice que no es nada frecuente. Repasemos lo que hizo en la oda luisiana:

“Debemos volver aún los ojos a esta oda para considerarla en la luz del estudio de la forma exterior que hicimos antes... se cumple en ella la principal ley melódica que el poeta bebió de Horacio... Recordemos sus *dos* puntos. De sus diez estrofas, las siete primeras son -como hemos visto- la ascensión gradual desde la música terrena a la unión con la armonía universal. Las tres últimas, el descenso al sentido del bajo mundo. Este ascenso místico y este descenso los ha montado con perfecta correspondencia, sobre el movimiento climático-anticlimático de la oda de Horacio. La *cumbre climática* cae hacia los dos tercios de la oda -que es la proporción más frecuente. Las tres estrofas últimas son anticlimáticas... Esa *cumbre climática* es el único momento (estrofas 5^a-7^a de nuestra oda-entre toda la obra de Fray Luís, en que le podemos llamar místico” (188).

Por lo tanto esa ‘cumbre climática’ es lo más importante del poema -el tránsito-, que hace que el movimiento del poema haya que considerarlo de tres fases y no de dos. Esta invidencia de DA es importante porque le impide ver el movimiento del poema -la forma interior que él busca- en san Juan de la Cruz; aquí no es capaz de pasar de la gramática, o ‘significante’, o ‘forma exterior’:

“Pero lo principalmente característico del habla poética de San Juan de la Cruz, en los poemas mayores, es la inestabilidad del sistema, el

desequilibrio de las funciones gramaticales entre *diversas partes* de un mismo poema, la ondulación entre un trayecto *a* caracterizado por la escasez de verbos o de adjetivos, y otro *b*, en donde esos mismos elementos se amontonan con súbita afluencia borbotante. Estos movimientos ondulares, de enrarecimiento y de agrupación, se producen con maravillosa exactitud en correspondencia con *fases* del proceso místico. La vía purgativa en el *Cántico* va señalada áridamente por la ausencia total de adjetivación, en la *Noche* por un solo verbo obsesionante 'salí', que nutre nada menos que tres estrofas de enumerativa circunstancia. La vía unitiva irrumpe en el *Cántico* con un sabroso y gozoso explayarse súbito de una vena de abundante adjetivación; en la *Noche* con una acumulación minuciosa de los más exquisitos pormenores de la compleja y delicadísima acción" (305),

Es verdad que este poético sabe analizar toda esta 'forma exterior' como nadie, pero si se fijase más, tendría que ver en estos tránsitos juaneanos lo mismo que en fray Luis, 'cumbres climáticas', que lo son aunque a veces falte el sosiego, pues en *Noche* no puede haber anticlímax, porque se trata de un poema precursivo con P y T y sin ningún S; pero puede comprobarse en *Poética I* que por dos veces se reliza en *Cántico*, y en *Llama*, en la última estrofa, al menos en su segunda parte; pero como Juan no es horaciano, nuestro poético no le ve el movimiento.

Estamos de acuerdo en que el fin de la teoría poética es hallar el fondo o el movimiento del poema; a veces en Alonso parece que se trata del mismo desentrañamiento, que se defiende como trasfondo en mi obra anterior:

"A un lado hay un hervor susurrante, un bosque profundo y oscuro, un caos, si queréis: es el instante que precede a la creación. Al otro, una criatura nítida, exacta, el poema. Explicar cómo se establece el *vínculo o puente* entre ambos, iluminar el *momento* portentoso en que lo amorfo se vitaliza en organismo, ése es, para mí, el objeto de la investigación estilística" (197).

Esta apasinated explicación nos recuerda esta otra:

"Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa,
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.
"Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la *forma*
al mundo de la *idea*"

Y Bécquer se refiere aquí a la integración de la forma con el fondo; así pues esperamos que Alonso se refiera también a lo mismo; éste es igualmente el camino que recorre el poema desde la propiciación al tránsito; pues se trata, como muy bien dice el estilista, de un 'momento' en un proceso, y el proceso es el propio poema. Estamos por lo tanto de acuerdo en el fin; ahora tenemos que ver los medios, pues en el análisis de *Vida retirada* el tránsito fue alcanzado no por el proceso poético sino que "por procedimientos inductivos hallamos la ley de la polaridad entre *armonía y desarmonía* en que se mueve todo el quehacer vital y estético de Fray Luis" (197); entre el entrañamiento y el extrañamiento decimos

nosotros que se mueve todo quehacer poético, si es profundo. El poema -todo poema que merezca este nombre- comienza en la desarmonia y busca la armonia -otra cosa es que la alcance-, y en este proceso de búsqueda y alcanzamiento consiste la oda luisiana, forma interior del poema, según la estilística, y fondo y movimiento del poema, según esta poética. Vamos, pues a ver el cómo:

“Un estudio, basado en selección previa, que investigue los elementos del *significante* que van especialmente cargados de eficacia expresiva, es el único procedimiento que puede revelar la peculiaridad -es decir, el contenido de la unicidad- de la forma poética en Fray Luis de León y en San Juan de la Cruz” (130);

busquemos, pues, el *significante*. Dámaso Alonso se opone a Saussure que sostiene que el *significante* es arbitrario con respecto al significado y hace fundamento de su doctrina la *correspondencia* entre ambos, de que el poeta se vale para acercarse sensitivamente a sus significados, como si la poesía fuese casi pintura y casi música: Como nosotros vamos buscando también la parte sensitiva del poema, que le falta a nuestro sistema, esperamos aprovecharnos de su maestría en este aspecto; para nosotros lo sensitivo poético se divide en *sonancia* y *cadencia*, que se corresponden con la síntesis y la adición del sentido. Creemos que el sentiente está a las órdenes del sentido, que es quien lleva la dirección del análisis poético, que es sonancia y cadencia de una forma determinada, en cambio para nuestro interlocutor el *significante* no tiene que cumplir ninguna misión más que la de mostrar de una manera expresiva sus significados. Analiza Alonso a este respecto en su libro dos secuencias descriptivas de Garcilaso y otras dos de Góngora, veamos sólo dos ejemplos:

“cestillos blancos de purpúreas rosas”,
“Y ahora el prodigioso verso de de Góngora:
infame turba de nocturnas aves

también aquí dos inmensos chorros de luz con los acentos rítmicos de 4ª y 8ª sílaba; pero ahora es una luz negra. No hay contraste: la sensación de la sílaba 8ª reitera e intensifica la de la 4ª. Allí, en Garcilaso, las vocales intensificadas por el ritmo (*á* y *ú*) se contrastaban como los colores mismos aquí se duplica la tórbida sensación; por eso se repite la misma vocal oscura (*ú*), y no sólo la vocal, sino toda la sílaba *túr*, que con su *r* final, prolonga, en cierto modo, la resonancia de la *ú*” (29).

Si hiciéramos nuestro este análisis tan certero, podríamos calificar la expresión de Garcilaso como ‘contrasentido contrasonante’, y la de Góngora como ‘consentido consonante’; o bien, puesto que allí se trata de algo positivo y aquí negativo, ‘consentido contra sonante’ allí y ‘contrasentido consonante’ aquí. De esta manera tendríamos juntos el sentido y el sentiente, y nuestro sistema quedaría ya al completo, el *significante* estilista convertido en sentiente poético. Pero nosotros tenemos unas exigencias que nuestro interlocutor no tiene, que se conforma sólo con que el *significante* esté relacionado con su significado pues sólo respecto a él es expresivo. Como el fundamento de nuestra poética es el sentimiento que responde a una acción, parte de un movimiento, el contrasentido está concebido como su motor dialéctico: el poema avanza contrastando y así se va constituyendo la adición y la mudanza; y el consentimiento, a base de semejanzas y el disentido de diferencias. Por lo tanto primero tenemos que tener un movimiento, y en este caso no lo hay pues esta poética no vale más que para la poesía lírica y dramática, que

consisten en procesos. Podría haberse elegido algún soneto o alguna elegía de Garcilaso y entonces el poético se las habría con una obra entera, y no sólo con un par de descripciones diferentes, de movimiento cero. Respecto a Góngora, yo no lo puedo considerar poeta lírico; mago sí, o genio de la lengua, pero poeta es el que tiene 'un dolorido sentir' y lo transforma en belleza, y Góngora da la sensación de que ni siente ni padece. Con fray Luis sí hemos podido caminar juntos, porque allí Alonso analiza poemas enteros; en Juan de la Cruz tampoco somete a su análisis estilístico todo el poema sino estrofas, pero al menos registra elementos más cercanos al sentido, puesto que tiene la idea de que poeta sin artificio, inspirado desde lo Alto. Ya no se trata de pintar un río o un monstruo, sino si en T hay más verbos que en P; habla del léxico, de la métrica: sólo acentuación en 6ª; y se atreve un poco más: "Es que si lo consideramos bien, la aliteración en un verdadero poeta no es artificio nunca, sino un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación. A este tipo de hallazgos corresponde, sin duda, el verso

un no sé qué que quedan balbuciendo..."(281)

Vamos, pues, a ver si lo podemos hacer sentiente; necesitamos la estrofa entera e incluso el poema. Pertenece a *Cántico*, a la parte propiciatoria de búsqueda, a la ausencia del Amado, por lo tanto sería contrasentido disonante.

"Puestos a apurar artificios, encontramos algún ejemplo de trasposición, aunque de los tipos menos complicados:
de mi alma en el más profundo centro...
y miedos de las noches veladores...."(281)

El primero, de *Llama*, consentido hipérbato; el segundo, de *Cántico*, contrasentido discadente.

Por lo tanto nos parece que es por aquí por donde el estilista tendría que avanzar, pero desdichadamente no se atreve:

"¿Cómo se podría plantear en San Juan de la Cruz la perspectiva desde la forma interior? Adivinamos cuán especialmente fértil sería en este poeta un estudio estilístico que partiera del concepto y de su matización afectiva para llegar a la plasmación en el verso. No lo hemos ni siquiera intentado"(282).

Que buscara el fondo partiendo de la forma en la que el significante no sería más que una ayuda para el sentido. Esto es lo que hay que hacer; yo me entregado profundamente a la poética de este santo, pero sólo buscando el fondo; el trabajo de caminar desde la forma hasta hallarse en el T es viable y cualquiera puede hacerlo; con el método de Alonso no se podría, porque ¿qué relación podría establecerse entre la expresión sentiente de unos versos y el entrañamiento místico? A continuación se ocupa de alguna cuestión de resentido, de contrasentido, de léxico. Renuncia:

"Habría que interrumpir, pues el procedimiento analítico, aunque sólo por un momento, para dejar obrar a la intuición. En estas ocasiones suele ayudar el alejarse, el cerrar los ojos. Pensamos ahora en donde podrá residir, por lo que al lenguaje se refiere, esa impresión de novedad, de infinita llanura, virginal, cencida, sobre la que corren brisas recién creadas, que nos da el arte de este poeta. Su expresión es mas fuerte, más impregnante, más sintética que la de los otros... Hay en él una rapidez, una condensación, una intensidad abrasadas y penetrantes"(292).

Claro, es el fondo que curiosamente no aparece ni una sola vez en la obra de Alonso; ya era hora de que se lo echase de menos.

Ahora toca Quevedo; tampoco se puede en él partir del significante, y esta vez no porque no sean vitales sus poemas y móviles, que lo son en alto grado:

“El método general, aplicado a Garcilaso y Góngora, no rendiría mucho aquí: bien lo vemos, antes de empezar. Va, pues, Quevedo -¡provisionalmente!- con Fray Luis y San Juan de la Cruz. Diríamos, si la fórmula no fuera demasiado burda, que en estos autores la ligazón significante-significado se carga o vence del lado del significado; y en Garcilaso y Góngora, del lado del significante”(498).

¿Y por qué no decir ‘fondo’ en lugar de ‘significado’ y ‘forma’ en lugar de ‘significante’? Fondo de Quevedo:

“Una represada violencia eruptiva, que está formada, se diría, de dos elementos: lo compacto del pensamiento y un giro afectivo sombríamente adectivo. Fuerza desgarrada, pues, del lado afectivo; condensada intencionalidad del lado conceptual. En suma creemos que es lo que hace el estilo de Quevedo. Ésta es la intuición previa que tenemos que comprobar. Procederemos por tanteo, ya de la parte del significante, ya del significado”(498)

Pero luego se olvida del significante y en cambio habla mucho y denosta el contrasentido, que es la síntesis de que más se vale el poeta; el significante, olvidado por completo. Habla mucho y muy bien del ‘fondo’ -no del ‘significado’, puesto que no hay significante- y de la otra forma en la que este poeta es mejor que nadie, del entresentido:

“¿Por qué bebes mis venas, fiebre ardiente,
y habitas las medulas de mis huesos?”

le pregunta a su pasión. Es una angustia en la que siempre tiene puesta la *presencia física de su recinto* -cuerpo y espíritu- como un *espacio* por el que el sentimiento se derrama:

‘En los claustros del alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida’.

... Otras veces es su ámbito, su recinto -por el que hemos visto derramarse ya fuego, ya gemido- un *ancho espacio* que se siente invadido por la sombra... otras veces, el dolor fragua en impresionantes fórmulas de neta brevedad:

‘el cuerpo que del alma esta desierto’...
o aún más intensamente:
‘desierto estoy de mí...
‘cargado voy de mí’...
‘hay en mi corazón furias y penas’...
‘la vida es mí’”(570)

Por lo tanto, podríamos decir que el estilista se convirtió en poético, hablando del fondo y de la forma, olvidado de su significante y de su significado.

“Es el vínculo exacto, riguroso, cruelmente concreto, entre significante y significado -el signo, es decir, la forma literaria, la obra- el objetivo único

de la Estilística... la obra literaria, que está ahí la pobre, esperando que alguien la estudie, la entienda, se pregunte cómo es. Sólo más tarde nos preguntaríamos 'por qué es'"

Es claro que la ahora ya vieja Estilística no cumplió su objetivo que era partiendo de la 'forma exterior' llegar a la 'forma interior', del 'significante' al 'significado', pero el planteamiento era el adecuado, pues era desde la forma llegar al fondo. Pero entonces ni había formas ni había fondo, confundido con el contenido. Nosotros buscamos el fondo en la obra anterior y en ésta las categorías formales, y creemos que es ahora cuando se puede plantear correctamente lo que la Estilística entonces no se podía; se hizo con los medios que se tenían. Después vinieron unas teorías poéticas muy lingüísticas y muy científicas que nos hicieron perder la perspectiva. Nosotros queremos ser los continuadores de aquel planteamiento humanista. Puede aprender mucho la esta poética, que quiere ser integral, de la Estilística: todo lo referente al significativo, para integrarlo en su sentiente, y su vocación de búsqueda de lo germinal entre poeta y poema; ella había dado un paso de gigante respecto a lo que había antes, reducido a las fuentes. Nosotros pretendemos dar el paso siguiente. Aceptamos la profecía:

"La Estilística o Ciencia de la Literatura será *el único escalón posible* para una verdadera Filosofía de la Literatura"(416).

A mí me parece que la Poética y la Estilística pueden ayudarse mutuamente:

"Tan gentil, tan honesta, en su pasar,
es mi dama cuando ella a alguien saluda,
que toda lengua tiembla y queda muda
y los ojos no la osan contemplar.
Ella se aleja, oyéndose alabar,
benignamente de humildad vestida,
y parece que sea cosa venida
un milagro del cielo acá a mostrar.
Muestra un grado tal a quien la mira
que al pecho, por los ojos, da un dulzor
que no puede entender quien no lo prueba
Parece de sus labios que se mueva
un espíritu suave, todo amor,
que al alma va dicéndole: suspira"

Nos parece que el modo mejor de analizar este poema es considerándolo rondel, pues si se analizase como tema se perdería ese movimiento de vaivén que me parece que en el poema subyace. El primer verso nos señalaría la marcha del poema entero, al decir que la amada es 'gentil' y 'honesta', que es lo que expresan los dos cuartetos propiciatorios, pues en el primero la amada se muestra y en segundo se retrae, por lo tanto puede considerarse que hacen un ligero concontrasentido, entre *con* y *contra*; serían el motivo. En los dos primeros versos del primer terceto está de nuevo la presencia de la amada expresada por 'dulzor', contrastada también por el tercero; y como en el segundo ella se da también en el 'amor', esperamos el mismo contraste, que es nuestra desgracia por no poseer a tal amada, de ahí el suspiro.

Fondo: el suave e imposible manantial de amor de la amada;

forma: concontra motivo re socon vuelto.

ligazon: P T

Y ahora como complemento, más amable, el análisis de nuestro interlocutor, haciendo de sentiente:

“El lector de este soneto, al avanzar por sus catorce versos, va pasando como por catorce cámaras, y cada una reserva una delicia. Son catorce criaturas individuales, peculiares por sí y por su mutua relación. Claro que tenemos entre ellas nuestras preferencias: unas veces se nos va el gusto tras el *verso primero*, tan claro con sus dos adjetivos que se reparten las acentos -de 4ª y 8ª sílaba. Otras seguimos esas once sílabas *ch’ogne lingua dever tremando muta* (3º), de un avanzar tan ligado como trémulo. Otras, el alejarse de ese prodigioso verso 5º -casi todo *eses y eles-*: *ella si va, sentendosi laudare*. ¿Cuando el candor humano tuvo una transparencia como la de este tierno 6º: *benignamente d’umiltà vestuta*? A veces nos atrae la rápida precision intelectual del vers 10º, con su final ternura, *che’ntender non la pñuò chi non la prova*, verso que sentimos con su pausa final como un gozne en la estructura del soneto. Nadie se habrá podido negar nunca al encanto del verso 13º, con algo de levedades del pluma, *un spiritu soave pien d’amore*. ¿Quién, al verso final, *che va dicendo a l’anima: sospira*, donde el *sospira* es ya como un susurro?” (41)

Asi es como podría verse la relación entre la Poética y la Estilística.

Analisis poético de A Francisco Salinas:

- A)El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena /=/
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada. /=/
B)A cuyo son divino
el alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera escalrecida. /+/
C) Y como se conoce,
en suerte y pensmientos se mejora,
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.
D)Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera, /=/
y oye allí otro modo
de no percedera
música, que es de todas la primera.
E)Y como está compuesta
de números concordés, luego envía /≡/
consonante respuesta,
y entrambas a porfía

mezclan una dulcísima armonía.
 F) Aquí el alma navega /≡/
 por un mar de dulzura, y finalmente
 en él ansí se anega, /+/
 que ningún accidente
 extraño o peregrino oye o siente.
 G);Oh desmayo '/±/' dichoso!
 ¡Oh muerte '/±/' que das vida! ¡Oh dulce/≡/ olvido! /+/
 Durase tu reposo
 sin ser restituido
 jamás a aqueste bajo y vil sentido!
 H) A este bien os llamo, /=/
 gloria del Apolíneo sacro coro,
 amigos, a quien amo
 sobre todo tesoro, /+/
 que todo lo visible es triste lloro.
 I);Oh, suene de contino,
 Salinas, vuestro son en mis oídos, /=/
 por quien al bien divino
 despiertan los sentidos/+/
 quedando a lo demás amortecidos!

Antes de comenzar el comentario tenemos que advertir que de este poema hay dos versiones diferentes, unas que incluyen una estrofa 5ª que se ve claramente que es sobrepuesta porque rompe la sintaxis y el sentido, pues introduce violentamente la trascendencia en un poema todo él de sentido inmanente: "Hay en esta esta composición una estrofa... que no pocos críticos, entre ellos Llobera, rechazan como espuria e indigna del gran vate. Nos referimos a aquella que empieza: 'Ve como el gran Maestro/a aquesta inmensa cítara aplicado'... Desde luego, falta en todos los códices de la familia quevedana" (Vega 32).

Podemos distribuir el movimiento del poema en tres grupos de estrofas que se corresponde con las tres fases, P, T y S, que se pueden ver también dentro de cada fase. P comprende las tres primeras estrofas, la primera p), la segunda t) y la tercera s). En p) hay la duda de si es solamente conestante o concontrastante, por la expresión 'música extremada', que podría verse como 'música /=/extremada' o como 'música/±/'; es importante esta diferencia porque si se tratase de lo segundo este poema ya desde el comienzo habría partido de una unión mística alcanzable sólo después del proceso que constituye el poema o la oración; para Dámaso Alonso se trata de mixtión: "La música extremada, con ese sabroso -y doloroso-, con ese profundo y caracterizador adjetivo español, 'extremado'" (171). Pero la mística de fray Luis es la del anhelo analexia, no la del desarraigo dialexia, de la noche oscura que hace gloriosa pero también dolorosa la unión. La religión anhelar, que también se puede llamar de la luz, del cielo, del Padre, es opuesta a la religión desarraigal: de la noche, de la tierra, de la Madre. El padre siempre esta más lejos y a su acercamiento le viene bien el anhelo; la madre es más cercana y por ello más dolorosa pero también más íntima su escisión. Como la religión de nuestro poeta es claramente la primera, vamos al DRAE: 'extremado', sumamente bueno o malo en su género'; extremarse: 6. emplear uno toda la habilidad y esmero en la ejecución de una cosa'. A mí me parece que ésta es la acepción que le va bien aquí, pues el verso anterior se continúa con este otro: 'con vuestra sabia

mano gobernada'. Sería imposible que el poema alcanzara ya al comienzo de P algo que no conseguirá siquiera en T. Así pues, estamos en p) de P; t) sigue en la conestancia, y habla de recobrar 'la memoria perdida', y aquí vemos cuáles son las raíces de la mística luisiana, naturalmente san Agustín:

“¿De qué manera, pues, busco la vida bienaventurada? Porque yo no la poseo hasta que digo, hata que no puedo dejar de decir: 'Basta; está allí'. ¿Y cómo la busco? ¿Acaso por el *recuerdo*, como si si habiéndola anteriormente olvidado tuviese todavía conciencia de mi olvido?... ¿Por ventura no es la vida bienaventurada aquello que todos quieren y que no hay absolutamente nadie que no la quiera? ¿ En dónde la conocieron, pues así la quieren? ¿En dónde la vieron para así amarla? Seguramente la poseemos: el modo no lo sé” (551)

El modo no puede ser otro que el (des)entrañamiento primordial, en donde todo lo más importante comienza: el eros, el espíritu y el arte.

“...Me afano por saber si esta noticia reside en la memoria. Si reside en la memoria, es que *algún tiempo fuimos bienaventurados*.. Si no la conociéramos no la amaríamos... Conocida es, pues, de todos los hombres, los cuales, si a su vez pudieran ser interrogados si quieren ser bienaventurados todos, sin asomo de ninguna duda, responderían que sí quieren. Esa unanimidad no pudiera cuajar si en la memoria no hubiera algún *rastro* de la realidad que aquel nombre expresa” (553).

Después viene s), contrastante para resaltar lo anterior y lo que sigue. A continuación viene T y p) en donde por primera vez se se recurre a la falsilla de la música pitagórica de las esferas: conestancia del alma con la armonía primera, que también se puede entender entrañalmente. La dos siguientes estrofas constituyen el t) de T , en la primera el poema culmina en la identidad; en la segunda regresa ya a la integración contrapesada. Viene después s), que aunque hecha de exclamaciones, es ya comentario, en el que se sobrepasa pues '¡Oh muerte /±/ que das vida' no es verdad que se trate aquí de una *paridad extraña* sino entraña. La desarraigal es esta:

“La paridad extraña consiste en que el extrañamiento y el entrañamiento son lo mismo en mi mismo, lo uno hace lo otro, pero más que eso, la noche es el espíritu porque para que sea profundo tiene que ser así, pero más todavía, la noche es el mismo espíritu por el otro lado, mi separación de la deidad es lo que me acerca a ella, puesto que no existe sin ella, mi necesidad la hace, mi necesidad por el otro lado es ella misma. Se trata de una carencia, ¿cómo puede la sed ser el agua? Pero es que esta agua sólo puede nacer si hay sed, y cuanta más sed más” (*Fondo* 470).

Por lo tanto aquí se trata de lo que dice la otra exclamación '¡Oh dulce olvido!', del mundo, y memoria (inconsciente) de lo primero. Y después vuelve el formante *contra* para hacernos bajar más. Y estamos ya en S, dos estrofas, la primera es una llamada a la participación: conestancia contrastada; y la segunda, lo mismo, esta vez volviendo a la música de su amigo. Como vemos el contraste abunda en este poema y en general en la poesía de fray Luis, y en la de Horacio, su mentor, pero es una contradicción externa, la que vivió el propio poeta con su encarcelamiento; sin embargo también a Juan lo encarcelaron, y creció en el encierro. El movimiento del poema, por lo tanto, es: *so con* (A) *contra* (B) *contra* (C) motivo *so con* (D) *con*

M (E) *con contra* (F) *con contra* (G) vuelto, *con contra* (H) *con contra* (I) vuelto; esa sería la secuencia, en cuanto a la forma imaginaria, el poema trata realmente de la oración (TF), pues sólo en ella se puede alcanzar el espíritu, que aquí es antestado por la música; y lo escueto de la exposición nos reclama también el formante *in*. Así pues, proponemos esta definición; respecto al *sentido*:

Fondo: entañamiento espiritual o unión mística;

forma: in ante so con contra motivo soconvuelto socontra vuelto;

ligazón: P T S

Sentiente:

Sonancia: Todo el poema es de una nitidez y serenidad clásicas; en T llegan las exclamaciones, pero ya cuando decae, antes no ha lugar ni aun para eso, pues se trata de pura acción silenciosa, sugiriendo más que relatando, a lo que se presta muy bien la secuencia estrófica luisiana, tan limpia.

En la *cadencia* hay que hablar del interior de esta estrofa, que hace un caminar como en dos pasos, el primero 7-11 y el segundo 7-7-11; como si fuesen también P-T: primero se carga y luego se extiende. A veces el poeta se vale del encabalgamiento para expresar el desbordamiento de límites: en 4 y 7.

En la página 162 está su algoritmo.

Capítulo IV:
Creación y composición

§ 16. Belleza y sublimidad.

Ayer preparé la mañana de hoy recogíendome y ocupándome de cosas relacionadas con mi actual tarea, pero se ha estropeado el tiempo. Yo no puedo poetas si no hay sol, porque entonces me meto en mí mismo y pienso, que es lo contrario del arte. Este verano ha sido muy malo: ha habido muchas tormentas, muchos días nublados; yo estoy haciendo una obra erótica total y no puedo en estos días. Estoy atisbando continuamente el cielo a ver si aparece el sol; por de noche miro si hay estrellas. Me acuerdo de Julita, mi profesora castellana, que me decía en una carta: 'cuando el avión me levanta por encima de las nubes de Santiago siento alegría y liberación'. A mí también mi ciudad me pesaba y escribí allí cosas desesperadas; Gredos al sol ha sido mi liberación. Pero este verano es muy malo; a ver si se arregla, en estos días nublados sólo puedo reflexionar sobre la creación, que está parada. Cézanne necesitaba días con neblina, Van Gogh luminosos, la luz lo embriagaba, como a mí, que me he dañado la retina de tanto sol. Estoy seguro de que la cultura griega fue posible sólo porque gente centroeuropea -los dorios- bajaron al Mediterráneo. Después también la valoración de esta cultura fue llevada a cabo por alemanes. ¿Porque Van Gogh y Nietzsche tuvieron que bajar al sur para hacer su obra? Y yo mismo, por qué he tenido que venirme de las brumas galaicas a esta solana? No hubiese podido en Galicia, la luminosidad y la estabilidad atmosféricas son esenciales para la creación: sin embargo la gente de aquí no es excesivamente creadora, lo es más la de mi tierra; probablemente se necesiten las dos cosas, que personas de clima inhóspito lleguen y aquí se remansan; yo lo centraba todo en el género vital, pero el azar del tiempo atmosférico tiene también su importancia. Hoy no puedo hacer nada; a pesar de todo lo intento; inutilmente. Hoy no podré darme, fluir en la creación; petrificado por dentro en una especie de tristeza, que imposibilita la acción creadora; ni puedo acoger lo que me rodea, soy un palo con una voluntad insomne, que no se somete, que quiere, quiere; no puede, pero ella quiere. Vuelvo a casa, tomaré algunas notas, bajaré al pueblo a cortarme el pelo, comprar una pila para salir alguna vez de noche.

'Vida, ayúdame a tomar estas cosas con paciencia,
ayúdame a aceptar lo que me traes;
no solamente a aceptarlo, sino a quererlo.
Madre, lo que tú quieres es lo que yo quiero;
es la única manera que tengo de demostrarte que te amo'

'Podría poner el grito en el cielo, marcharme a Madrid, hacer víctima a Carmen. Pero yo sólo soy víctima tuya; de nadie más ,y sólo en ti tengo la paz'. Pero ¿con quién estoy hablando? ¿De qué lucha? Hay algo en mí que actúa en libertad, ajeno a la voluntad, que necesita unas condiciones determinadas, que es ajeno y enemigo de la representación, que es lo que hace los sueños, que aparecen también cuando la voluntad está dormida. A ese algo es a quien yo dirijo mi oración. No está fuera de mí, pero es más que yo; es la intuición, a ella es quien invoco en la creación. También es de justicia que reconozca aquí la deuda que tengo con mis amigos de juventud, Doró y Carracedo, porque yo siempre he sido poeta y siempre he querido saber qué es la poesía, pero no podía, hasta que no salí de mi arte y entré en el de ellos; cuando los conocí y me enseñaron a ver la pintura y la escultura entonces yo -'ratón de biblioteca', como me decía otro amigo, que fue el que me llevó a la Escuela de Artes y Oficios, tras mi descalabro en los estudios,

Carlos Maroño- tuve que cambiar la mirada; y después también, en Arganda, haciendo de cocinero del grupo. Entonces no sabía que aquel cambio consistía en pasar de la representación a la intuición, lo supe muchos años después aquí en la sierra de Gredos, contemplando el juego de unos pinos, pero el cambio se había producido ya entonces. Los artistas somos una gente más primitiva que los representativos. Sin el concepto de 'intuición' no se puede saber qué es el arte, en cambio sí se puede ser artista, pues ella no necesita que se la conozca para hacer su obra. Antes hubo indicios: "En su libro famoso *Del origen y reglas de la música*, Eximeno refiere el origen de las bellas artes a *un instinto o sensación innata* impresa originalmente por el autor de naturaleza" (M.Pelayo 1113 1); pero el concepto de 'intuición' que tienen los teóricos de la poesía no es más que el conocimiento confuso husserliano; con esa 'intuición' nada puede hacerse; en esta *Poética* se convierte a la intuición en reina de la creación. Es juego y libertad, no tiene que estar preocupada por la verdad, por ninguna norma, por eso es gozosa; en el arte, en el juego de los niños, en los sueños. La intuición es vital e irrepresentativa. Es más amplia que la creación, y todas sus versiones tienen forma, pero la del arte se distingue de las otras en que se hace estante. Los artistas son sus peritos, un artista es una persona que sabe mucho de formas, aunque no sepa que lo sabe; y si también sabe de fondo, entonces le llamamos creador, como Beethoven o Goya. El arte es una clase de intuición que busca la belleza. La intuición estética es también en parte adivinación, pero irrepresentativa. Hay dos clases: la dativa: soñar, poetar; y la receptiva: asistir a un concierto, etc; se ha considerado siempre 'intuición' sólo lo segundo. Los grandes genios no han sido otra cosa que pequeños hombrecitos con una sola cualidad y lo demás deficiente y se han dedicado a aumentar aquéll olvidándose de ésta. cualidad creadora, olvidándose de esto. Así Cézanne, que no sabía dibujar, mandó a tomar viento al dibujo y se dedicó a componer sus cuadros a partir de las manchas de color, diciendo que el color era el dibujo; o Cervantes, que poetaba y dramatizaba mal y se puso a novelar. "La experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar" (Arist, *Met* 981a); pero con el azar sólo nada sale, el azar exige el arte; el azar me pone en una situación nueva que yo tengo que resolver con arte; sin él no hay azar, pues aunque lo haya no le puedo sacar partido. Pero el azar no es el resultado; la fortuna y el infortunio sí. Azar es lo gratuito, novedad, es la acción; Aristóteles los confunde. Nacer y crecer es *fysis*. Un niño crece torcido, un poeta hace un poema hermoso o feo; el movimiento poético es *fysis* y el poema bueno o malo, resultado, pero aquí no se trata de azar. Sí si voy por el campo intentando poetar el eros y me encuentro un árbol retorcido que me obliga a poetar el espíritu: aquí ha intervenido el azar; ambos están bien determinados en *Vida* 565; como 'necesidad' y 'suerte', pero hay situaciones en las que se confunden; *fysis* no tiene que ver con el resultado, ni tampoco azar. Éstas son las condiciones que necesito para hacer mi tarea en verano:

- A) 1) que lo que estoy haciendo sea para mí casi una obsesión;
- 2) que no tenga ninguna preocupación grave;
- 3) que me halle en la naturaleza, montaña o mar;
- 4) que haya dormido bien;
- 5) que la mañana esté despejada.
- B) 1) que haya suerte

Lo primero es lo más importante; el artista se diferencia de los demás en que no es habitual, porque quiere trascenderlo con su arte. El poeta y el místico son

personas apáticas: tan sólo son interesantes y bellos cuando crean en soledad. Hölderlin, Baudelaire, etc.; lo único que quieren es expresar su hondor y apenas lo logran, gente bastante intratable. Van Gogh. No son gente amable, son un poco monstruos; Pessoa, que no le importó que Ofelina casi se muriese de amor. Personas medio locas, que podemos contemplar de cerca en *Poética I*, esclavizados y al mismo tiempo potenciados por el desentrañamiento. Entonces ¿en donde está eso de que "es una cosa leve, alada y sagrada, el poeta"? (Platón *Ion* 534b). Si, cuando están creando, entonces toda la penuria de la praxis queda compensada. Generalmente las personas tienen su coartada, la justificación en su praxis: los ves cuán seguros van a su faena, que es su obligación; los poetas en cambio están sin ninguna justificación, son lo aleatorio y lo raro. A mí me pasa cuando me hallo en este trance que me encuentro tan desposeído para la praxis que un niño pequeño me puede, y si tengo que asistir a una reunión estoy allí medio tonto, mi mujer tiene que ayudarme; igual que cuando ellas están de parto, que no pueden hacer otra cosa que intentar parir. Cuando uno se halla en esta tarea tiene que ponerse en una situación similar a la dormición, quitar las representaciones y así cuando subo monte arriba o me pierdo en la playa, que sólo lo que me rodea adquiere importancia y me hable, en una especie de alucinación. Pero ahora tres días van que subo a la sierra para intentar acabar *Diosa*; me preparo la tarde anterior, inútilmente. ¿Por qué es tan difícil, que tengo que subir una montaña para ir madurando y arriba sólo a veces obtener unas migajas? Porque hemos perdido la intuición de la niñez; ahora sólo somos representación, y abrir una brecha cuesta mucho esfuerzo. Porque además tenemos que evitar la voluntad, que es el mayor enemigo del arte, como lo es de la religión, y nos encontramos con el problema de que queremos, pero si queremos no viene; recuerdo hace ya muchos veranos, en la sierra: mirando a un roble: '¡dime tu secreto!', le gritaba, pero el pobre permanecía todavía más silencioso; tenía que haber dormido junto a él, acariciarlo y soñarlo como hice en *Poseción*, cuando me fuí con unos cabreros a dormir en la montaña y por la mañana anduve con el rebaño por los riscos; cuando bajaba iba escribiendo el poema como si alguien me lo dictara. De todas maneras, cuando un día no puedo, esa impotencia me prepara para el día siguiente, por eso aunque sepa que no voy a hacer nada, todas las tardes me preparo y todas las mañanas subo monte arriba, pues si lo dejo un día se rompe la cadena; de esta manera, estoy sembrando para recoger. Contemplo con amor esta peña recogida en sí misma, silenciosa, igual que el arroyo y el árbol. Sé por experiencia que un poema, si me mantengo viviendo con él, si no sale hoy suele salir mañana. Lo importante es no desistir, por eso lo mejor en el arte, lo que rinde más frutos es tener un gran sentimiento, y entregarse al azar, pues la intuición, que es la vida más pura y la reina del arte, creadora de las categorías formales, ama a su padre, y parece ser que él también: "El arte ama el azar y el azar el arte" (Ar *Ét nic* 1140a). Ahora sí; el azar es desde luego mucho más amplio que el tiempo atmosférico; es lo contrario de la previsión; yo me abandono a él cuando modelo y cuando poeta, porque sé que en la creación la programación es el mayor enemigo. Por culpa de un individuo que me dijo: '¡Pero por dónde va Vd, hombre! ¿No ve que eso está lleno de zarzas, y el arroyo? ¡Vaya por allí!'. Por culpa de ese individuo al que incluso, como un imbécil, di las gracias, no he conseguido llegar en las condiciones adecuadas al árbol florido que necesitaba poetar hoy. Casi siempre acierto cuando me equivoco o cuando no se equivocan los otros. Recuerdo en Compostela, en casa de mi compañero de instituto Sieira, que estaba estudiando Medicina -yo entonces era soldado voluntario en el

cuartel de San Caetano- leímos que la diferencia entre materia viva e inerte era sólo de orden, que por azar apareció el primer ser vivo unicelular. A mí aquello me impresionó, después lo olvidé y ahora lo recuerdo, Dios era azar. Sí, y lo sigue siendo. Entonces ¿hay voluntad o no la hay? Las dos cosas: quiero pero que se haga lo que tú quieres; por eso la frase 'yo no busco, encuentro' atribuída a Picasso no es del todo exacta. "La experiencia da lugar al arte y la falta de experiencia al azar"(ib). Sí, pero se pueden juntar las dos potenciándose la una a la otra, y ahí es donde está la sabiduría del artista, lanzarse a la creación con la inocencia de un niño, pero teniendo en la reserva todo lo aprendido para poder recurrir a él en caso necesario. Aristóteles fue el único que filosofó sobre el azar, los filósofos actuales deben considerarlo obsoleto: "infinitas son las causas por las cuales pueden generarse las cosas que se generan por azar, de ahí que éste permanece incognoscible para el razonamiento humano, y es causa *en sentido accidental*, pero no lo es de nada en sentido absoluto"(1065a). Sentido accidental es el poético, todo lo que nace del arte es por accidente, así son al menos mis mejores poemas y mis mejores esculturas. Yo no buscaba eso que salió, tenía una idea general, tenía delante la foto de mi tío Ricardo ante de su autorretrato antes de suicidarse; yo quería hacer algo que tuviese relación con él y me salió una especie de calavera; actualmente en Latinaarte; después yo soy el primero sorprendido, hasta el punto de que apenas puedo considerarme el hacedor de todas esas figuras en exposición. Me dejo guiar por la intuición, que va llevando mi sentimiento de unas a otras formas encontrando a veces la más adecuada. Así pues, fuera la categoría de causa y todas las demás del pensamiento; sólo las del arte, que son libertarias. Tiene el inconveniente este trabajar al albur, que no caben recetas, y por eso las categorías formales no pueden tomarse como tales. Yo no puedo decir: 'voy a hacer un 'entre so con motivo resuelto', y ponerme a la tarea, como les decía a mis alumnos y alumnas de ocho años cuando hacíamos dramatizaciones en clase: 'vosotros dos, vais a hacer un 'contramotivo resuelto', y ellos sabían que tenían primero que crear un conflicto, que iría repitiéndose acrecentado. Por eso tampoco se podría inventar un programa informático -como yo le decía en una ocasión a Pedro cuando me traía en su coche desde la sierra-, para hacer poemas. En la creación quien manda es el sentimiento entregado al azar de unas formas imprevisibles que lo irán modelando al gusto de ellas, y el artista con su voluntad un simple operario; es la *inspiración*, de la que hay interminables testimonios.

"Esa *luz divina* de que surge lo extraordinario va unida siempre a la juventud y la productividad"(Goethe, *Convers* 1361):

'divina' porque sólo la vida lo es, y la intuición, su niña.

"Puedo muy bien en la vida y también en la pintura privarme de Dios, pero no puedo, sufriendo, privarme de *algo más grande que yo, que es mi vida*, la potencia de crear"(Van Gogh 257);

es la potencia, que se junta a un sentimiento profundo, por lo cual tiene que haber en ella un proceso que nos aparta de lo habitual. Demócrito la hace proceso y religión:

"No se puede ser un gran poeta... sin *inflamación de ánimo* y sin una especie de *hálito de locura*"(68B17);

y este fondo es formal:

"Lo que un poeta escribe con entusiasmo e inspiración divina, es sin

duda *bello*" (68B17)

Platón la extiende a la comunión:

"La musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a *encadenarse otros* en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino que están *endiosados y posesos*" (Ion 533e);

es el arte total, *erótico y místico*, del que nosotros hablaremos en el tomo siguiente, pues es el fondo más que las formas el responsable de esta embriaguez. Como vemos, diferencian dos clases de poetas:

"El arte de la poesía es de hombres de talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente" (Arist *Poét* 1455a)

Son el talento y el genio, la recepción y la dación; pero Platón es aún más estricto:

"Aquél, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía persuadido de que, como *por arte*, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los *inspirados y posesos*" (Fedro 245a).

Son los poetas fundales y los formales; tan solo aquéllos pueden meterse en un proceso que les alcance un tránsito creador, que no otra cosa es la inspiración. Estar inspirado en la creación es lo mismo que estar en celo en el eros o el trance de la religión. Cuando la intuición sobrepasa la re-presentación y la conciencia es un estar totalmente pleno de la cosa y no reposar jamás hasta que el sentimiento no se concrete en formas. Es, como la onírica, alienación creadora:

"Aquí estaba yo sentado, aguardando, a *nada -a nada*,
más allá del bien y del mal, disfrutando
ya de la luz, ya de la sombra, siendo *totalmente solo juego*,
totalmente mar, totalmente mediodía, totalmente tiempo sin meta.
Entonces, de repente, ¡jamiga!, el que era uno se convirtió en dos
y Zaratustra pasó a mi lado" (14-5)

Así es como hacen las intuiciones, de pronto, tras una lenta maduración cuando se afloja nuestra habitual sujeción a la representación y a la conciencia.; la inspiración no es sin más fortuna, pues sólo la alcanza quien se ha preparado en la intimidad a la revelación, ofreciéndole todo su ser; sólo a quien ruega y anhela se le da algo, aunque no siempre ni en el momento en se desea; y lo mismo pasa en el espíritu. Kant, Husserl, etc. y también la teoría poética se fijan sólo en la etimología y ven sólo en la palabra 'intuición' su aspecto de evidencia; pero la intuición en el arte tiene otra cualidad más importante: su carácter de sobrevenimiento, de irreflexión, de revelación, de adivinación -esto si se suele tener en cuenta- que le opone al conocimiento. Tú no tienes que hacer nada más que empreñarte de la idea y esperar que el sentimiento llegue y te arrarrebate poderosamente y te lleve consigo, porque ella lo llama a él; no son la misma cosa pero andan siempre en pareja, cuando se trata del arte. Ella está siempre subterránea dominada por la representación pero en el sueño y en el arte campa; está siempre. Cuando decidí poeatar el asesinato de un revolucionario de nuestra Guerra, un habitante de esta sierra, por la guardia civil, que lo abatió a tiros por donde yo estoy ahora

transido poetando; aquel día estaba yo subiendo, llegando a un corral de la cima. Dentro de él, un pedrusco que siempre había visto indiferente, se me aparecía como un animal antediluviano. ¿Para qué me sirve esta imagen?, me preguntaba. No le encontraba sentido. Seguía dándole vueltas a mi proyecto de poema, y cuando bajaba, ya muy cerca de casa me di cuenta de que aquel animal era el pueblo. Me preguntaba: ¿quién es poderoso y está sojuzgado? Y entonces fue cuando vi que se trataba de una imagen del pueblo; pues es el sentimiento, ajeno a la voluntad, quien busca las formas que le convienen. Para crear tenemos que ponernos en una situación similar a la dormición, que se calmen las representaciones y que lo que me rodea adquiera importancia y me hable, en una especie de alucinación guiada por el sentimiento. "El sentimiento es una gran cosa, sin la cual no se podría ejecutar nada" (Van Gogh 88). Porque es él quien trae la intuición, y así nace el arte. La intuición está siempre en la inconsciencia combinando caprichosamente, pero el mundo con su representación le impone silencio, pero siempre está ahí preparada para invadirnos y hacerse la dueña, en el sueño desde luego, pero también en la vigilia, sobre todo en los artistas, los niños, las mujeres. Cuando uno está cansado aflora, yo lo noto a veces en este trabajo, cuando mi mente empieza a desbarbar; entonces me echo un momento, por un instante se hace la dueña, y despierto descansado. Implica una menor tensión que la representación, puesto que no hay que exprimir algo para que salga otra cosa: es abandono a unas cosas con otras, sin intentar sacar partido de esa relación, por eso la intuición es muy buena para acercarse al espíritu, y así se ve en las canciones religiosas y las oraciones: se vale especialmente de la restancia, así aquieta la mente hasta alcanzar el abandono, necesario para que el espíritu nazca. Al no haber 'es', las cosas se acrecientan; la primera experiencia que tengo de la intuición fue una noche, de niño. Estaba con mis padres y mi hermana en casa de mi abuela y me quedé dormido; me despertaron para regresar a casa. Yo caminaba en la actitud que tenía en el sueño, intuitivamente y las cosas me aparecían con demasiada presencia unas con las otras; lloraba. También sucede esto en las drogas: la experiencia de la raíz sartriana. En la locura se la confunde con la representación: el loco, en lugar de divertirse con ella, la hace su mundo. El artista, en cambio, sabe separarla y jugar con ella, lo mismo que los niños. Como aliada del sentimiento, ha creado las grandes obras de arte que tenemos. "Admitamos -se dice-. que el arte sea intuición, mas la intuición no es siempre arte. La intuición es una especie particular, que se distingue de la intuición en general por *un algo más*. En qué se distingue una intuición de otra, en qué consiste este *de más*, nadie ha sabido indicarlo" (Croce *Est* 97). La intuición en el arte se junta con el sentimiento para hacer sus formas; es el sentimiento ese algo más. La intuición adquiere su mayor gloria en el arte gracias al sentimiento. "Lo que comunmente se llama, por antonomasia, el arte, recoge intuiciones *mas vastas y complejas*, de las que se suelen tener comunmente" (98): lo primero, si alcanzan un sentimiento profundo; y lo segundo, porque las obras de arte están compuestas de complejidades básicas e imaginarias. "La creación del poeta se basa siempre en la energía de las vivencias" (Dithey *Poét* 56); y la más profunda, el desentrañamiento primordial, que es una carencia de la que nace el más hondo arte. "El poeta lírico refleja a la humanidad entera en sus íntimas profundidades, y todos los sentimientos.. que se producirán siempre, encuentran en la poesía su viva y fiel expresión" (Schopenhauer *El arte* 303). Rimbaud dejó la poesía porque se le había acabado el sentimiento, aunque luego nosotros recogimos sus migajas, él pretendía más con su método del "desarreglo de todos los sentidos" (131); son

Baudelaire y él los creadores de la poesía moderna, pero a Rimbaud, clarividente en cuanto a la forma, le falta fondo. Es Freud que le encontró el fondo a los sueños quien nos ha ayudado a encontrárselo a la poesía, puesto que ambos son una intuición unida a un sentimiento, pero en el arte más, puesto que tiene mas posibilidades formales; el fondo de una obra esencial puede alcanzar un *pazos*, en el que sentimiento y pensamiento se juntan: "Lo que se dice haciendo poesía y lo que se dice pensando... en ocasiones son *lo mismo*, a saber, cuando ... la poesía es sublime y el pensar es profundo... 'quien ha pensado lo más hondo, ama lo más vivo'" (Heidegger *Pensar* 24); por ejemplo en las grandes tragedias como *Edipo* y *Hamlet*, cuando se alcanza el desentrañamiento: aquí la verdad y la belleza es cierto que son *lo mismo*, aunque inferior al otro *lo mismo*: el heraclíteo, el engendrador de la paridad, que en cambio sí se da entre sentimiento e intuición. Es el sentimiento y no la representación el que junta unas cosas con otras mediante la intuición; intuición y sentimiento están siempre juntos en el arte vital; cuando actúo regido por el sentimiento se me impone la intuición, no la representación que encuentro tosca e inepta y lejana. En *Poética I* se plantea la discusión de si el sentimiento pertenece o no a la intuición: son *lo mismo*, pero dos:

"La creación es sentimiento intuitivo o intuición sentiente, según demos más importancia a la creación o al arte... el sentimiento no es más que intuición o al revés. Cuando pinta un pintor siente al mismo tiempo que intuye, sentir es intuir... si se le para el sentimiento se le para la intuición; son la misma cosa en sentido heraclíteo" (*Fondo* 104)

Los grandes creadores buscan la manera de ponerse en el estado de sentimiento más intenso y profundo; para ello a veces se valen de medios que los aniquilan: Van Gogh, el sol; Poe y Pessoa el alcohol; Rimbaud, la droga; otras veces ese estado profundo de sentimiento no aniquila sino que profundiza; san Juan de la Cruz con su *noche oscura*; los artistas buscan estos estados como el drogadicto los suyos, pero mientras que este pobre no hace más que vivirlos, el creador les da forma con su oficio. Vallejo se valía de la miseria y la soledad; Lorca, de la alegría y calor de su tierra: el gran artista siempre busca esta potenciación del sentimiento y a causa de ello su obra se hace hermosa y profunda. Para expresar el sentimiento nos valemos de la intuición tanto en el sueño como en la vigilia como en el arte. He aquí lo que llamamos 'vivencia primordial' en Mahler, que luego se hará el trasfondo escarnal de sus sinfonías:

"Gustav, testigo involuntario de una escena brutal entre sus padres, corre hacia la calle y cae sobre un organillo que entonaba la célebre cantinela *Oh du lieber Augustus*. En 1910 contará este suceso a Freud: 'Según Mahler, esta *conjunción* repentina de *alta tragedia* y *diversión de baja estofa* debía desde entonces quedar definitivamente anclada en su espíritu, y cada uno de estos estados de ánimo provoar, en el futuro, invariablemente el otro'" (Freud, citado por Ernest Jones, apud Adorno 19).

En *Poética I* se busca la de varios grandes poetas, y alguno como Baudelaire y Rosalía alcanzan alcanzan el escarnio; hay en sus existencias un momento decisivo, que es importante porque expresa algo que ya se estaba viviendo pero que un suceso concreto y le da forma y fondo, por eso es tan importante. En Juan de la Cruz, por ejemplo, cuando tenía 7 años... pero es mejor que lo cuente él, en *Fondo*. De aquí puede nacer el genio, en el sentido de lo privativo pero también de lo genial.

Pasamos ahora de la creación al arte, de la integración sentimiento/intuición a la fondo/formas; del poeta a la obra, que es el objetivo preciso de este segundo tomo. El término 'arte' se produce con dos significaciones, una amplia, la antedicha, y otra estricta, de igual significación que 'composición'; ahora tratamos de la primera.

La intuición y la forma son las señas de identidad de la dimensión vital artística, como el concepto lo es del conocimiento y el recogimiento lo es de la religión. Es verdad que la forma sin el fondo no puede hacer más que nimiedades, pero el fondo sin ella vive ajeno al arte. Si no hay intuición ni forma, que es su resultado, no hay arte; hay praxis o eros, pero arte no, que exige una disposición semejante a la que tienen los niños en sus juegos, que nunca confunden con la realidad. Sin el sentimiento que le proporciona el fondo el arte se queda sólo en este juego, y está muy bien si alguien quiere mantenerse en ese estadio elemental y crear desde allí, pero eso no es lo que el arte siempre fue, desde luego, no es el que hacían Beethoven o Goya, que ponían en él su alma entera, ni los artistas primitivos de cualquier otra cultura. Pero ello nos indica que puede haber arte sin fondo y en cambio no puede haber fondo sin arte. Por eso aunque somos opuestos al formalismo, no por ello minusvaloramos la forma, al contrario, la valoramos más que ellos, pues intentamos juntarla con sentimientos que la engrandezcan. El sentimiento es lo real que viene al arte conducido por la intuición; los poemas y los dramas viven en el ámbito de lo ideal, puesto que no suceden en la praxis, no son de este mundo, como también se dice de la religión. Pero así como ésta no tiene nada mundano, es vivencia real fuera del mundo, por lo que para entrar en ella hay primero que recogerse de él, el arte recibe del mundo sus contenidos; pero se vale de ellos para encerrarse en sí mismo y ahondar y crear belleza, y este ensimismamiento es lo que le da su profundidad. Así hicieron y tienen que seguir haciendo los verdaderos artistas, de espaldas al mundo buscando en sí la obra, que luego tal vez lo engrandezca con su belleza. La senda por la que se camina aquí es el sentimiento y la intuición, que en la obra se hacen el fondo y la forma, los dos de importancia similar. El fondo responde a una realidad existencial, erótica o religiosa que la forma hace suya: decir 'arte' es decir intuición; decir 'sentimiento' es decir realidad: la intuición se vale de la realidad del sentimiento para hacer la obra de arte. La realidad de un poema lo hace la realidad de su fondo, al contrario de la re-presentación que maneja sólo simulacros. Por ejemplo, un tratado sobre el amor habla del amor desde fuera, en cambio en un poema se expresa el propio sentimiento; es cierto que no puede darnos la realidad de las cosas en sí, pero sí tal como yo las vivo, pues el arte no es ni quiere ser objetivo: es y quiere ser radicalmente subjetivo.

Si Aristóteles y Platón trataban con desprecio el arte porque lo consideraban imitación, tenían que saber que al arte no le interesa el mundo, no es su imitación sino propia y autónoma creación. Hemos visto que en el movimiento de un poema se trata de una complejión de forma, que va modulando mi sentimiento; y en la definición digo del fondo una sola palabra, por ejemplo: 'celos', en cambio para la forma necesito mucho más: 'ante recontra tema' etc.. Es verdad que es forma del fondo pero lo que hace el arte es la forma. Así pues, en el arte las formas no se pueden minusvalorar, pues son tan importantes en el poema como el fondo. La intuición está unida al sentimiento, el sentimiento al movimiento y el movimiento al fondo y a la forma. Nosotros, que defendemos el fondo, hemos propuesto las categorías formales como la esencia y raíz del arte, por lo tanto no podemos estar

de acuerdo con las teorías que sustancializan el fondo a expensas de la forma. Ni fondo ni forma autoritarios: integración de ambos. Es como la relación entre el hombre y la mujer en el coito; la dación proviene del varón, pero esto no quiere decir que sea más importante que la recepción, puesto que probablemente sea más interesante, más matizada y más vital que la semimecánica dación. Generalmente se afirma que la forma es para expresar el fondo y entonces se hace en la obra una escisión. El sustancialismo en arte consiste en pensar que el mismo fondo puede ser expresado en formas diferentes, pero si el fondo cambia, cambia también la forma, que no es más que la mera apariencia de aquello; el pensamiento sustancialista es el que piensa que hay un alma dentro de cada cuerpo, como un pepita en una fruta; la única sustancia tanto del poema como de la persona es el movimiento, que comprende forma y fondo. La forma es el mismo fondo visto desde fuera; sólo en este sentido puede decirse que lo expresa; también podría decirse que el fondo expresa la forma. 'Expresarse' -verbo reflexivo, más que transitivo- en arte es juntar un sentimiento y una imagen; la intuición no se puede entender sin el sentimiento, sería arbitraria y gratuita; intuir es 'expresar', la intuición es la expresión misma. No se puede concebir una intuición abstracta porque no existe sin el sentimiento, que exige su expresión. El arte es la expresión que alcanza el fondo desde la forma, o al revés; sin expresión no hay arte, que se opone frontalmente a la representación. Hemos definido la intuición como un fondo que se expresa formalmente, un sentimiento de impotencia, de agresión, etc que se manifieste él mismo directamente sin la forma no es arte, es praxis, nada tiene que ver con nosotros; el arte exige un fondo y su expresión mediante la forma. La creación es la intuición de un sentimiento, y para intuirlo lo forma. La intuición forma un sentimiento, se vale de las formas para expresarlo. La intuición expresa un sentimiento formándolo, haciéndolo fondo de una forma. No se puede hablar de 'expresión' en arte, si no se habla de las categorías formales del arte. La palabra 'creación' no dice nada si no indica el cómo; hay que decir 'intuición creadora': entonces ya sabemos que se trata de relacionar un fondo con unas formas, que es a su vez otra relación. Cuando Diana era pequeña hacíamos los cristmas de Navidad recortando de aquí y de allá en revistas y pegando juntos, por ejemplo, unas hermosas uñas pintadas junto a unos hambrientos en una chabola, etc. Nos servíamos, no del razonamiento, sino de la intuición, pues nos guiaba un sentimiento. El azar de lo encontrado que expresaba nuestro sentimiento, así es la creación: ¿vas buscando? Vas abierto esperando que el azar te regale la forma que exprese directamente tu sentimiento, que es imposible revivir re-presentado porque lo necesitas a él mismo.

La forma es forma del fondo y el fondo es fondo de la forma; decir sólo lo primero es idealismo despreciador de lo sensible, sustancialismo: 'el fondo es la sustancia y la forma, el accidente'; 'este fondo podría tener otra forma'. También se puede ver esta preeminencia fondal en la idea de que lo genial es fondal y lo talentoso formal. "El *genio* puede sólo proporcionar, para los productos del arte bello, *un rico material*, para cuyo trabajo posterior y para cuya *forma* se exige un *talento* formado en la escuela" (Kant *Juicio* 281), quiere decir que el genio no implica el talento, que se puede tener lo primero sin lo segundo y al revés. El genio, como hemos visto, es profundidad pero también arte, las obras geniales tienen más forma que las talentosas, porque el genio implica el talento, no son dos cosas separadas. Un genio sin talento no existe, una obra genial con poca forma es imposible. Por lo tanto es una simplificación pensar el genio como un diamante en

bruto que el talento después pule, es como si los genios saliesen del vientre de la madre ya geniales; pero sí, geniales en el sentido de desentrañales, que se hacen en la primera convivencia, con lo que se trae en integración con lo que lo recibe, el genio como lo privativo, como lo más personal, eso sí, y todos somos geniales en este sentido, sólo que algunos además tienen sensibilidad formal y pueden hacer obras geniales. 'Geniales' porque son capaces de expresar su esencia dentro de ellas, tal es el caso de los nueve poetas que hemos analizado en la obra anterior, que realizaron una obra de gran profundidad y de una forma muy compleja. Es un axioma, comprobado miles de veces: 'cuanto más fondo, más forma'.

"Existen hombres geniales que no poseen especial talento desarrollado en alto grado... El genio no es, en modo alguno, un grado superlativo de talento. Estos dos conceptos están separados por un mundo. Son de naturaleza heterogénea, por lo que no pueden medirse ni compararse entre sí" (Weininger 110)

Sólo medias estamos de acuerdo. No aceptamos que haya genio sin talento; aceptamos que el talento por sí mismo no alcanza a ser genio, porque el genio es mi personalísimo fondo y el talento es 'el sabio manejo de las formas', y estamos de acuerdo en el resto. De esta manera hemos completado lo que había quedado a medias en el estudio anterior.

"Genio e ingenio. Los dos ejes del lucimiento de prendas; el uno sin el otro, felicidad a medias" (Gracián *Or man* 2);

"El mayor de todos los bienes es la *naturaleza*, pero en segundo lugar no menos importante es el *arte* (150).

Aquí 'arte' tiene el significado secular restrictivo de 'talento' y de 'composición'; en los dos sentidos lo utilizaremos nosotros: en el amplio el arte es intuición, diferente de la religión y la praxis. Pero las obras de arte moderno, y más aun del actual, son todo lo contrario, desfondadas, o personalistas, que hablan mucho del yo y del alma, tipo Juan Ramón Jiménez, puristas. Si lo comparamos con Baudelaire, que también habla de sí mismos como nuestros problemas, es universal; siempre ha habido arte así: Góngora, si lo comparamos con Quevedo. Este arte personalista además suele tener poca forma y mucha representación: Jorge Guillén, Cernuda, o bien de un formalismo desbordado como en Aleixandre y fondo falso y gritón, Alonso. Es poesía de gabinete, despreciadora del vulgo que quiere carnaza, quiere fondo. Los poetas que nosotros analizamos en *Poética I*, Hölderlin, Poe, Byron... son de sentimiento profundo y podemos sentirlos nuestros, pero no a esos otros, que parece que escriben sólo para comunicarse entre sí. El arte moderno en general es desfondado, también formalista y padece el cáncer representista; todo ello está relacionado, pues si no hay fondo la forma no puede ser más que superficial, y si no hay sentimiento, elucubra y complica. Cuando un poema ahonda se hace universal y necesita recurrir a las formas imaginarias; éste otro se queda en la síntesis, apenas aditivo porque eso le llevaría a un fondo que no tiene. Son poemas sin movimiento, que se valen sobre todo de los formantes *des* y *sin*, intentando sorprender con salidas de tono; Rimbaud intentaba 'lo desconocido', pero sus discípulos no buscan nada, se quedan en la extravagancia.

El fondo pide su integración con la forma, porque sino se queda fuera gritando, como le pasaba al romanticismo, y aquí es donde está la esencia del arte, en la

ligazón, y esto es lo que el arte nuevo tiene que alcanzar. El fondo nace ya formado, no tengo que formarlo yo con mi voluntad, me nace ya así en sueños y tránsito creativo. El sentimiento no es la intuición, pero la intuición comprende el fondo y la forma, en el movimiento del poema es la forma lo más importante; el fondo, como si dijéramos, está dado de una vez: es la forma la que lo modula y acrecienta, lo lleva por aquí y por allí; indudablemente la forma es la senda del arte. El sentimiento hace la forma, pero también ella lo hace a él; como en la integración erótica: la dación es antes, pero ello no implica privilegio. El arte clásico busca un equilibrio entre forma y fondo, pero el fondo muchas veces no es más que contenido, materia formada; el 95 por ciento de la mejor literatura es deficiente formalmente: capítulos enteros escenas y actos de contenidos en lugar de fondo: Las comedias de Lope y Calderón: hay auténtica rutina en todas ellas, salvo algunas: el *Caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*... Incluso poetas tan líricos como Juan de la Cruz tiene poemas muertos. Todo lo que no está formado es plúmbeo, peso muerto; las bibliotecas son resistentes, aguantan todo ese peso. Pero cuando llega la forma transfigura todo eso en fondo, porque ella viene siempre con el sentimiento. El arte es el mundo de las formas, el cielo de las formas, en que combinándose unas y otras se crea la belleza. Lo más importante no es el 'qué' de los contenidos, sino el del sentimiento, que sólo se expresa formalmente. Estoy aburrido del pensamiento que no me lleva a ningún sitio, y digo en un poema: 'ando perdido por estos barrancos', y el sentimiento tiene así la prestancia que necesita el arte, y lo mismo hace el sueño, que sin embargo no tiene ningún público, incluso el propio soñador no se da cuenta; entonces quiere decirse que tampoco lo hace el poeta por el lector, sino que es el propio sentimiento, que así se expresa a sí mismo mejor. El poeta se expresa formalmente, y expresándose, crea, la creación es expresión de un fondo en unas formas, y también al revés. La bilateralidad es un paso que junta el sentimiento romántico con la formalidad moderna; es el tercero que nos queda aún por dar.

"El artista mantiene su espíritu libre para *formar* con los detritus de sus propias experiencias acumuladas, reposadas, decantadas, aquietadas en el *fondo* de su corazón a lo largo de toda su vida, un mundo nuevo" (A Alonso 155);

porque el que el sentimiento original se va a convertir en el fondo de la obra, pero las experiencias más importantes son las primeras, que son las que nos configuran por primera vez, y lo que venga después tiene que partir de lo que ya está. En la obra de arte hay por lo tanto un fondo y su configuración formal, siendo el fondo lo inicial y las formas su manifestación. A nosotros nos interesa el punto de encuentro entre ambas, que hemos llamado 'ligazón', que nos parece lo más importante y lo más misterioso del arte. Porque el sentimiento vino de fuera pero ahora como fondo es parte del poema, y las formas son las reinas del arte. ¿Él las busca a ellas o ellas lo encuentran a él? Si me fijo en lo que pasa en mí ahora en invierno, cuando modelo, tal vez pueda encontrar ese centro tan misterioso. No hago ningún boceto porque entonces sale una cosa ya vieja, generalmente con menos vida que el original. Uno se halla tranquilo, lo profundo allá dentro, pero ahora sólo se trata de mis manos y de una pella de arcilla. Voy haciendo formas hasta que encuentro alguna que me gusta. Estoy intentando saber cómo se juntan en la obra el fondo y la forma. Yo trabajo al azar, como ya dije, con un sentimiento al acecho; cuando unas formas son adecuadas para expresarlo es como si él se apoderase de ellas y entonces se ponen a su servicio. Por lo tanto son las formas

las que lo llaman a él, son ellas las activas, al menos aparentemente, pues podría suceder que las manos sean guiadas por él. Una vez que el fondo está con ellas es el quien dirige, pero no del todo, pues hay que conseguir dos cosas: expresar mi sentimiento, pero tengo que hacerlo plásticamente, en un juego de formas sugerente, atractivo. Que me encante formalmente y que refleje mi sentir, cuando consigo las dos cosas, es decir, cuando se logró la ligazón la obra está acabada. Pero a veces se alcanza una cosa y la otra no, y entonces es el darles vueltas y vueltas vueltas a la arcilla hasta conseguirlo. Vamos a ver. Son las formas las que lo llaman a él, porque él sin ellas es un extraño en la escultura, son ellas quienes lo traen, las que lo llaman diciéndole: mira puedes entrar aquí, puedes descansar, anhelo mío, en esta oquedad materna, y entonces mis manos la van dulcificando hasta hacerlo cantar. Por lo tanto la unión entre el fondo y las formas es muy íntima, pero las manos son las que abren el camino por lo tanto las formas son primero. Cuando poeta en la sierra subo igualmente abierto, sin intenciones, al azar de lo que me sobrevenga. Yo voy inmerso en el entorno, y como estoy componiendo un libro de poemas místicos, el espíritu está atento a lo que del entorno lo puede figurar. Entonces las manos son la mirada que va contemplando el entorno abierta enteramente a sus sugerencias. Detrás está el sentimiento o la idea, pero no interviene porque entonces se convertiría en voluntad y la intuición cesaría. Un árbol retorcido en lo alto al viento, por ejemplo; me identifico con él y se me pone a decir sus quejas. Hasta ahora no había comenzado el modelado del poema, comienza ahora. Tengo el sentimiento de desvalidez necesario para la vivencia espiritual, en la metáfora de este árbol: la primera forma. El poema va a ser una queja, por lo tanto el proceso puede ser antierrecontrastante. También aquí es una forma la que inicia el proceso. El nombre de 'ligazón' le viene bien porque el fondo no es la causa de las formas, ni ellas son los medios y él el fin. Ellas son autónomas, pues el poema puede ser ante recontra tema, pero también trascontra o entre recontra, depende de la intensidad del sentimiento y de la cualidad también; mejor dicho, la complejidad formal es la que lo matiza de esta o de la otra manera, son las dos cosas, pues cuando comencé el fondo no existía sólo un sentimiento difuso que el proceso formal determina. Por lo tanto no se sabe quien es aquí lo más importante. Estamos de acuerdo en que sin el fondo no habría nada pero a partir de ahí los papeles están muy repartidos. Cada sentimiento puede tener un movimiento formal diferente y según sea uno u otro de los posibles el poema adquiere una belleza mayor o menor. El poema que tiene la serie formal más adecuada tiene una mayor belleza. La belleza del poema está aquí, en la integración fondo/formas, se puede decir que el poema es como un coito, la dación es el fondo y la recepción las formas y ellas son las que se adaptan a él, para que el triunfo sea suyo, pero ellas son las que hacen el trabajo. En la religión de la India el dios tiene una compañera que es la que lo hace todo, él es como el falo que con tal de estar enhiesto todo lo demás es cosa de ella, que se adapta, se retuerce, se desvive, se lamenta y todo esto es lo que lo mantiene a él en acción hasta alcanzar el orgasmo. Cuando la actividad es sólo de él, más que coito es masturbación. Las formas no puede decirse que se adecuan al fondo, pues ellas también son creadoras: la recepción puede inventar mucho; adecuación de las formas al fondo, no, porque también él se adecua a ellas, por lo tanto lo mejor es 'integración', hemos visto en el libro de filosofía que la vida es una integración dativo/receptiva cuya actividad hace el proceso. Para ello es necesario que los dos lados sean activos, y es lo que estamos viendo que sucede aquí, pero cada uno de manera diferente: las formas van una tras otra y a su

modo creando el poema, habiendo recibido antes la dación fondal. Ellas se ponen muy contentas cuando él esta con ellas y muy hábilmente se ponen a componer el poema. Podría hacerlo casi todo él, como sucede en un coito con una mujer frígida, pero el resultado sin apenas formas seria muy deficiente; en cambio si lo hacen casi todo ellas, entonces se produce la viveza máxima de la integración, puesto que él con su erección no puede nunca faltar: ellas lo estimulan, lo llaman si no está y con tal de que aparezca ya todo lo demás lo hacen ellas. Cuanto más hagan más vital es el coito y más bella la obra, pero naturalmente esta actividad femenina tiene un limite fondal, pues no se puede trabajar en el aire. Cuanto más sentimiento más posibilidad formal, y cuando el fondo es muy hondo y la forma muy compleja se puede llegar a la mayor belleza.

“He aquí que un lecho cómplice ha recibido a dos amantes. Tú, Musa, permanece ante las puertas cerradas de la alcoba. Por sí mismas, y sin ti, brotarán las palabras más hermosas”(Ovidio *Arte* 155).

Las palabras son hermosas en sus relaciones de unas con otras, en sus formas, y el agente es el eros mismo, no se necesita de más intervención, el fondo hace las formas y éstas lo hacen a él, en integración recíproca. La Musa como oficio componedor de poemas no, pero sí como arte, las formas o gracias viniendo en ayuda del amante porque las llamaría su pasión, que no sabría decir nada hermoso sin ellas, ni nada eficaz. Y tal vez de la contrastancia de los celos y la restancia de la súplica y la doliente entrestancia irían pasando a la antestancia del halago, al desdén inestante, a la sinestancia loca, a la transformación trasestante... dependiendo todo de la habilidad formal del amante y de su pasión, aquélla al servicio de ésta pero también al revés, en una sinfonía erótica.

Arte integral es el que tiene forma y fondo. Se muere mi madre (contenido) mi sentimiento es el *fondo* que mediante la materia del lenguaje *forma* el poema. La obra nacerá como sentimiento formado. Los dos elementos fundamentales del arte son, pues, el fondo y las formas; la materia y los contenidos son componentes subalternos, que pertenecen al oficio. Siempre que hablamos de ‘arte’ nos referimos al fondo y a las formas; siempre que hablemos del oficio nos referiremos a los contenidos y al lenguaje; hacer de esta materia lo más importante es el error de la poética lingüística, sería como hacer de la arcilla o la madera lo más importantmte de la escultura, que tiene como elementos esenciales el fondo modelado formalmente. Mi vivencia se ancha, se ahonda, se pone a caminar por vericuetos imposibles, se deshace y se rehace, se levanta hasta el tránsito, sosiega, mediante las formas, que son la vida del poema; sin ellas no tendríamos más que un panfleto. El único agente de la forma es el fondo, la censura puede limitarlo, quitarle forma, pero no ponérsela. Pero ha sido realmente Freud el que nos ha hecho comprender que la intuición, que es la dimensión vital del arte como el conocimiento lo es de la praxis, tiene fondo. ¿Expresarnos a lo que salga, como el que juega, desfondadamente, tal como hace el arte actualmente? No, la belleza alcanzada así es nimia, siempre ha nacido en el gran arte desde el fondo. Si decimos ‘expresión’ decimos ya ‘fondo’: expresión formal, mi desesperación convertida en belleza, pues ella lo acoge a él como una mamá a su niño. Se dice que la verdad es una adecuación de lo que se dice con la realidad exterior, pero en este caso quien impone la norma es lo de fuera a la realidad, que desconoce su verdad. La verdad busca el ‘es’ de la realidad incognoscible; vamos conociendo la realidad a base de adecuarla a nuestros conceptos de un modo cada vez más certero. La obra de arte busca también dar forma a una realidad, pero no exterior

sino interior: mi realidad profunda o que es mi (des)entrañamiento: aquí esta mi verdad y mi realidad y su expresión es mediante las formas del arte que no interponen un 'es', la abrazan directamente. El fondo es la dación y las formas la recepción, por lo tanto el arte es integración, pues no otra cosa es la vida (humanada), que tiene las cuatro dimensiones de praxis, eros, arte y espíritu. Y la integración que somos hace nuestro movimiento, también en el poema, y los dos lados de esta integración, que llamamos *ligazón*, son el fondo y las formas. Si ellas no lo sirven a él (movimiento) no valen para nada, y si él no se convierte en ellas mismas, no alcanza a ser arte, ellas son además el camino que sigue la recepción para llegar a la creación:

“En la *forma*, si es forma expresiva, si no está muerta, hay siempre una *acción interior* que es la que le da vida. El recreador, a través de la forma regresa a la acción de la que ha partido el artista. La forma se hace así *vivencia*” (Dilthey 229).

A veces no se quiere reconocer que hay dos cosas en el arte necesariamente pues sino el poema no andaría, pues no hay movimiento sin integración; aquí no se quiere reconocer, pero al final no se tiene más remedio: las formas y la emoción; pero se tiende a supervalorar el fondo:

“Lo que en arquitectura llamaríamos la *idea formante*: la forma como creación. No ya la disposición placentera de los elementos, sino la fuerza dispensora; no la realización de imágenes y su recíproca coherencia; sino la fuerza imaginadora que exige la presencia de esas imágenes. Esta fuerza presente, que conjura y da forma a los diversos elementos y que en ello se va dando forma a sí misma, es la índole unitaria de la *emoción* y su ímpetu expresivo. Es la emoción, no descrita o pintada, sino presentadora y *actuando*, teniendo lugar, ocurriendo con todo su encrespamiento” (A Alonso Ner 189).

La obra es fondo formado o formas fundadas según domine lo uno o lo otro; esta integración, según Hegel se realiza en la historia:

“De este modo, el *arte simbólico* busca esa unidad completa de significado interno y forma externa, que la *forma clásica* halla en la representación para la intuición sensible de la individualidad sustancial, y que el *arte romántico* trasciende en su superior espiritualidad” (3 25).

Su doctrina por lo tanto es un fondismo, un masculinismo; a nosotros nos parece más ecuánime la visión de Croce:

“El *Romanticismo* exige al arte, sobre todo, la efusión espontánea y violenta de los afectos, de los amores, odios, angustias, júbilos, desesperanzas y elevaciones, y se contenta con la mejor buena voluntad y se complace en imágenes vaporosas e inderminadas, en estilos rotos y fragmentarios, en vagas sugerencias, en frases aproximadas, en esbozos torcidos y turbios. El *Clasicismo*, por el contrario, gusta del ánimo apagado, del dibujo completo, de las figuras estudiadas en su carácter y precisión en sus contornos, de la ponderación, del equilibrio, de la claridad, tendiendo resueltamente a la representación como el Romanticismo tiende al *sentimiento*... los grandes artistas, las grandes obras o los grandes fragmentos no pueden llamarse ni románticas ni clásicas, ni pasionales ni representativas, porque son a la vez representativas, pasionales, *clásicas y románticas*. Un sentimiento profundo se convierte a escape en una presentación sutilísima” (Brev 32).

En esto consiste para nosotros la ligazón, y cuando el fondo es profundo y la forma muy compleja la obra puede alcanzar la belleza, y es verdad que se da en todas las épocas, así la escultura de Bernini de santa Teresa en éxtasis: con sus pliegues barrocos nos da formalmente el espíritu atormantado de la santa contrastando con la beatitud del ángel. Hay ligazón en toda obra bella de la época que sea, que se caracteriza más bien por la forma dominante, como dice Hegel: época simbólica', etc. El arte es la integración y la belleza la consecuencia.

La verdad es única; la belleza, múltiple:

“Entre un millar de opiniones distintas que puedan mantener diferentes hombres sobre la misma cuestión, hay sólo una, y sólo una, que sea la exacta y verdadera, y la única dificultad reside en averiguarla y determinarla. Por el contrario, un millar de *sentimientos* diferentes, motivados por el mismo objeto, serán todos ellos correctos, porque ninguno de los sentimientos representa lo que realmente hay en el objeto” (Hume 27)

Sí, pero también la belleza es única. El sentimiento es verdad que no re-presenta al sujeto, que se da enteramente en él; el mismo fondo puede ser formado de diversas formas, pero hay una que es la verdadera, el sentimiento de celos puede ser *ante*, *in* o *entreformado*, contrastado, conestado, desestado; un sentimiento unico puede ser modelado formalmente de diversas maneras, recibido por formas diversas, pero hay una que es la más adecuada, la que lo expresa mejor, la que le hace dar de sí todo su ser. Del arte nace la belleza: un fondo expresado en unas formas y que esa expresión sea la más adecuada. Si el fondo se expresa en unas formas y esas formas nos acercan adecuadamente a un fondo: belleza. Pero entonces el problema queda concentrado en la palabra 'adecuado'. Cómo voy adecuando unas formas a un fondo, mejor dicho, cómo voy creando un fondo mediante unas formas. El movimiento del poema o de la escultura hace su belleza, en la que unas formas me van llevando a un fondo (recepción), que un fondo se me vaya entregando en unas formas (creación). La forma sola, por muy compleja que sea, no garantiza la belleza; para que ésta exista, la forma tiene que ir acompañada del fondo. El sentimiento es quien hace bellas las formas; sin él la forma más compleja y rica no es más que complicación, y de ello tenemos ejemplos constantes en esta época de arte formalista. Carmen y yo vimos una exposición de escultura moderna. La última pieza era la *Eva*, de Rodín. Es ternura y dolor y culpa escultóricas, hechos con el modelado y la línea. Hay mucha forma que sirve a un fondo y al revés: el dolor de la mujer humillada. Después hemos vuelto a ver todo lo anterior y Arp, Picasso, Matisse, Maillol, etc, que antes nos habían parecido bellísimos, quedaron reducidos a cosas bonitas. Vimos entonces la pequeñez de la receta 'el arte por el arte'; en Rodín es el arte por la vida. El arte del futuro, sin renunciar a lo conseguido por el arte moderno respecto de la forma tiene que regresar al fondo del arte de siempre. La profundidad hace la belleza del arte, sin él se trata de una belleza formal, externa, vacía, nonada. La belleza se fragua en la ligazón. “Ese encanto en que la belleza consiste” (Nifo 90) es fruto de la integración, ¿por qué? Porque hay algo que estaba parado y sin consuelo y en ella es, algo que esta escindido y se junta, la belleza es una unión.

La belleza no está sólo en el modo de mirar; hay belleza de fondo y belleza formal, la de fondo es lo que Kant llama 'sublimidad': una tormenta, la noche estrellada, me encuentro caminando por la grandeza, por el misterio; la formal es la desfondada: ambas juntas constituyen la belleza integral. La forma no debe

desaparecer en beneficio del fondo pero tampoco debe anularse aquél; ha de haber una dialéctica entre ambos. Masculinismo creador:

“Meras combinaciones de líneas, de colores, de sonidos musicales o de palabras sometidas a la ley del ritmo, serán un material artístico muerto, hasta que la *voz del genio creador* flote sobre las ondas sonoras y sobre el tumulto de las formas anhelantes de vida, como flotaba el espíritu de Dios sobre las aguas” (M Pelayo en *Míst* 55)

Fondismo romántico:

“Las obras nacidas de una reunión de *formas*, por bellas que fueran, carecerían sin embargo de toda belleza; puesto que lo que determina ésta en la obra de arte considerada en conjunto, no puede ser ya la forma, sino algo que está por encima de ella, a saber: *la esencia*, el elemento general, en una palabra, la mirada, la expresión del espíritu de la naturaleza que debe residir en ella” (Schelling 180).

Puede decirse que en el Beethoven de las sinfonías el arte es *par*; en los últimos cuartetos, en cambio, la forma juega con el fondo, que es más liviano y donde ellas son las protagonistas, parecen arte moderno, pero aquí no se sale de la intuición y el sentimiento; es el típico arte de la decadencia, muy sabio y juguetón y con menos emoción pero con más libertad, pues el sentimiento no la necesita, la libertad es formal, como sucede en el último Goya o Picasso. En Bach y Beethoven la ligazón es diferente, en el primero la forma es muy sencilla y el fondo hondo; en el segundo hay más forma y el fondo es más liviano; Bach es la más elevada sencillez; Beethoven, la pasión formal. Caben por lo tanto relaciones muy diferenciadas entre un fondo y unas formas, sin prescindir nunca de ninguno de los dos; pero sólo hay una en la que se alcanza la genialidad.

El arte es una actividad creadora de belleza. La integración es el arte, y el gozo, la belleza, el resplandor. Arte y belleza: actividad y sentimiento, dación y recepción; la belleza nace en la recepción, no sólo del que contempla sino también del creador: cuando siento que el poema crece y después se remansa me siento acogido por el, doy por bien pagados todos mis esfuerzos. La belleza es la *vivencia de integración* en que consiste el arte; no es el resultado, que en la adición es la suma, en la multiplicación el producto que está separado de la actividad que lo hace nacer, de espaldas a él, que es otra cosa, no una actividad sino una cosa; la belleza es una vivencia, el gozo de una cierta unión. El poeta alcanza la belleza, la presiente cuando llega el sentimiento de unión y de paz. A es integración; B, belleza; cuanto mayor es A mayor puede ser B, no es una regla fija, pero casi siempre es así. ‘Como la forma da la belleza, la profundidad la da el fondo’: eso es lo que yo pensaba antes, pero no es cierto, la forma da una belleza formal, vacía, estética; la forma y el fondo juntos dan la auténtica belleza vital o integral. El fondo y la forma no son enemigos u opuestos: son lo mismo visto desde lados diferentes. El sentimiento ¿causa o efecto de la forma y el movimiento? Las dos cosas. El fondo es fondo de la forma, la forma es forma del fondo. Son lo mismo en el sentido de la *paridad* (*Vida* 591), como en el arco y la lira heraclíteos, como en la noche oscura juaneana. Lo uno hace lo otro, es lo otro en el coito par. Mi dación es tu recepción y tu recepción mi dación: lo mismo visto desde uno o el otro lado. Esta integración total o paridad es lo que hace la belleza de la obra de arte.

“Siente la naturaleza, organiza tus percepciones, exprésate *profundamente y con orden*, es decir, clásicamente” (Cézanne 69).

“Cuando la *cosa* representada... está perfectamente de acuerdo con la *manera* de representarla, ¿no reside en eso la permanencia de algo de arte?” (Van Gogh 346).

La paridad es una dación que es es recepción, una acción que es pasión, unas formas que son el fondo, y al revés:

“La figura más loable es aquella que por su *acción* expresa la *pasión* que la anima” (Leon* 402).

“Sigue siendo un engma el por qué está tan *íntimamente unido* este poder creador de contenido con las figuras formales y sensibles” (Hartmann 50).

Vamos a ver: el secreto está en la intuición, que junta sentimientos y formas no sólo en el arte, también en la praxis. Cuando tengo un sentimiento intenso y necesito expresarlo la *re-presentación*, que exige detalles y objetividad, no me vale, necesito *presentar* el sentimiento mismo, por eso la ira es soestante, la súplica es restante, la alegría tiende a ser sinestante, y la poesía tiene además las formas imaginarias y la complejión de las básicas. El secreto de la ligazón está en que el arte es intuición; si fuese re-presentacion no existiría. En el arte integral

“la actividad no consciente opera, por así decir, a través de la consciente hasta la *perfecta identidad* con ella” (Schelling 411)

“Libertad y necesidad están absolutamente unidas” (ib)

Una obra fundada y formada es una obra integrada, no tiene época, nunca pasa de moda, siempre es hermosa, pues la belleza consiste en la ligazón íntima de sus dos lados, tanto si te das cuenta de ello como si no.

Incluso Kant, que ha dicho tantas veces que lo bello es un juicio del gusto, no ha tenido más remedio que reconocer la belleza como integración:

“Lo bello lleva consigo directamente un sentimiento de compulsión a la vida” (Juicio 237)

Dámaso Alonso dice que el mejor soneto de la lengua castellana es el antedicho de Quevedo. ¿Y por qué? Porque su integración fondo/forma es la más adecuada; o, para ser ser exactos: porque tiene un fondo hondo, porque ese fondo está integrado adecuadamente a unas formas que lo enaltecen y lo llenad de matices, y lo elevan a lo largo del poema hasta alcanzar un tránsito al mismo tiempo que paradógico profundo. Y es necesario siempre comprobar la belleza subjetiva en la objetividad. Yo modelo porque me gusta lo que voy logrando, porque alcanzo una cierta belleza, de lo contrario lo dejaría pero cuando acabo siempre quiero que Carmen opine, para que lo que sólo era subjetivo se convierta en objetivo. Y muchas veces estamos de acuerdo, pero otras no, sobre todo cuando yo soy un poco atrevido. Entonces hay que esperar lo que hable el tiempo, pues la obra misma al final siempre dice su verdad. Mi mujer dice que no vale nada y yo digo que me gusta. Y tenemos así que se nos ha colado de rondón el juicio de valor kantiano, pero no es más que una consecuencia posterior. Cuando mi alumnito decía que le gustaba lo que componía, no contestaba: ‘porque así vale más’. El valor se ha colado en el arte sin ser cosa suya. Nos hemos enterado de que *El grito*, de Munch se ha vendido por una fortuna, el valor es cosa social, tiene

relación con la belleza, pero no es la belleza misma, que es objetiva y no depende de su valoración.

“*Espíritu y gusto*, el primero para crear *ideas*, el segundo para limitarlas a la *forma* ajustada a las leyes de la imaginación productiva y plasmarlas – *fingere*– originalmente –no imitando. Un producto compuesto con *espíritu y gusto* puede llamarse en general *poesía* y es una obra de *arte bello*” (Kant *Antrop* 177).

Por eso no estamos de acuerdo con las aseveraciones de la poética lingüística que considera la belleza ajena a la poesía misma:

“La belleza no es una *cualidad propia* de la cosa en sí, sino el nombre que se da a su capacidad de despertar en la conciencia el sentimiento estético” (Cohen 19)

Para ser objeto de esta poética, la poesía tiene que renunciar a ser arte:

“En esa caracterización de lo literario no haré intervenir *supuestos estéticos* de ningún tipo. Carezco de competencia en ellos y, lo que es peor, siento escepticismo sobre su posible fecundidad para aclarar la cuestión” (Lázaro *Est* 144)

La belleza no es, para la poética lingüística más que un valor externo al poema:

“Y es que, pienso, los puntos de vista *estéticos* impiden –al menos lo han impedido históricamente– penetrar en el fondo de la cuestión. Muchos teóricos que la afrontan con perspectivas renovadoras, no pueden desprenderse de ese *légamo idealista*, y están más o menos atrapados por el concepto de *valor*, del que hacen depender la caracterización de la literatura. Pero como el valor de una obra literaria es sumamente variable –cambia de lector a lector, de época a época– por el camino de la *estética* se llega a negar la posibilidad de una definición más o menos absoluta” (ib)

Desde el lenguaje, que sólo es la materia de la poesía, la poética necesariamente se convierte en una ciencia más del lenguaje, ajena a la forma y el fondo, que son los fundamentos de todo arte:

“Si se prescinde de éste (del ‘valor literario’) si se abandona como problema característico de la crítica literaria y no de la poética general, habremos abatido uno de los principales obstáculos para averiguar qué sea aquella. Se trata en suma de trasladar el problema al ámbito propio de la semiótica, preguntándonos si existen condiciones o propiedades reconocibles en los textos literarios como *tipos especiales de comunicación*, que los oponga a otros tipos de comunicación humana” (154).

Pero ni la poesía ni la literatura en general son esencialmente comunicación, aunque tenga aspectos comunicativos: como todo arte, es expresión formal creadora de belleza; su fundamento es la intuición. Por eso no es la ciencia del lenguaje ni ninguna otra ciencia sino la filosofía el camino, como lo es para la mística. La poética no es una ciencia de la poesía porque trata de la intuición poética, que la ciencia sólo puede comprender desde fuera; el poético tiene que valerse de la intuición para llegar al poema, y la ciencia no sabe más que representar. La filosofía es más amplia, es representación pero desde la experiencia, por eso puede hacerse teoría del arte como puede hacerse teoría de la religión. Tiene la

intuición para entrar dentro de la obra, en cambio la ciencia se queda siempre fuera, sólo con la re-presentación. Yo creo que hay que decirle al lingüista que se acerca a la poesía lo mismo que le decía Plotino a los que querían aproximarse a la vivencia mística:

“Debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan” (116).

Aunque sea paradójico, no es sorprendente que Lázaro Carreter, que aboga por el fondo en el arte –su afirmación al respecto es el lema del tomo anterior de esta obra– renuncie a la poesía como arte; es una contradicción porque el fondo exige a su lado unas formas, y entonces la poesía se libra de la opresión de la materia y como sus hermanas, la música, etc. se hace arte y busca la belleza. Aunque contradictorio no es sorprendente, porque muestra su amplitud de criterio, que no es capaz de cegar ninguna sedicente ciencia de la poesía.⁽²⁾

La *sublimidad* exige un cierto desacuerdo entre el fondo y la forma, al contrario de la belleza, que alcanza su adecuación; por eso diferimos en parte de Schelling: “Lo infinito expresado de modo *finito* es la belleza” (418), pues lo infinito es imposible que se adecue del todo a lo finito, y por lo tanto tanto tiene que tratarse de la *sublimidad*; cuando el fondo es excesivo y la forma sentimos que no lo alcanza del todo se produce un desajuste, que puede alcanzar lo sublime. Veamos de diferenciarlos un poco más:

“La maravilla de la fuga de Bach: en lo exterior es lo más seco escolar que puede pensarse en la composición, en lo interior lo más conmovedor y profundo” (Hartmann 535).

¿Belleza o sublimidad? Cuando un fondo profundo está poco formado, la desproporción entre el sentimiento y su forma hace destacar todavía más aquél:

“Celio, mi Lesbia, aquella Lesbia,
la Lesbia aquella a quien Catulo
quiso más, a ella sola, que a sí mismo y a todos los suyos, /≠/
ahora por plazuelas y callejones
prodiga sus favores a los nietos del magnánimo Remo” (Catulo LVIII).

¿Por qué este poema tan sencillo nos alcanza hasta las angustias de la muerte? Primero aparece la tesis clara y en crecimiento, y luego el mazazo de la siniestra antítesis. Se apodera de nosotros más por el fondo que por la forma, y sobre todo por ese desajuste entretanto de una pasión tan honda y un decir tan sencillo. Cuando es así, nosotros forzadamente le tenemos que decir ‘sublime’. como en tantos poemas de Rosalía en los que también el fondo total es expresado con toda sencillez. Por ejemplo, el IV:

“Lévame a aquela fonte cristaíña (...)
lévame pola man cal noutros días... /≠/
Mais non, que teño medo
de ver no cristal líquido />/
a sombra daquel negro
desengano sin cura nin consolo
que entre os dous puxo o tempo”

2 (*) Esto lo escribí cuando Fernando Lázaro Carreter aún vivía.

Es tan profundo el sentimiento al que se llega contrastado con la sencillez de lo anterior que hace que el tránsito esté aquí y lo que parecía antítesis se convierte en la tesis del poema; el sentimiento supera con mucho la causa que de él se ofrece; la poeta nos está mostrando aquí la pasión de su entrega total a la profundidad de su desentrañamiento. Y no digamos el IX, y el XII, y tantos otros, que forzosamente hay que formalizar con la versión extraña de la mixtión. Esta profundidad de Rosalía yo no fui capaz de verla en el libro publicado, y me sorprendo ahora de mi miopía.

Esto nos hace ver que la sublimidad tiene que estar relacionada con el trasfondo, pero no con cualquiera, por muy formado que esté el poema, como éste de Horacio:

“Lidia, dime, por todos
los dioses sinceramente, ¿por qué en perder a Síbaris
con ese amor te esfuerzas?
¿Por qué odia hoy el aire libre del Campo quien el polvo
y el sol no evitó nunca
y no monta con soldados de su edad ni con freno
dentado al corcel gálico
templá? ¿Por qué huye del rojo Tíber, teme al aceite
más que a sangre de víbora
y no amorotan las armas con su peso los brazos
de aquél que tantas veces
se lució con buenos tiros del disco y jabalina?
¿Por qué se oculta como
cuentan del hijo de Tetis la del mar porque a Troya
la mísera su atuendo
viril y contra las tropas licias no le arrastrase?”

Este poema tiene dos planos, las acusaciones que se le hacen a ella son también aseveraciones sobre la grandeza de un amor que es capaz de tantas transformaciones. La pasión de él abarca todo el poema sin ser nombrada nunca, es el trasfondo. Se parece en esto al monólogo de O’Neil *Antes del desayuno*, en donde el protagonista no aparece en escena, su mujer lo va dibujando agriamente desde fuera, y el recontraste va modelando un trasfondo muy diferente, de víctima propiciatoria que acaba en la inmolación; allí sí se trata de sublimidad, pero no en el poema de Horacio de forma similar; se necesita que el trasfondo sea desentrañal, que sí podemos encontrar en el soneto XXIX de Garcilaso:

“Pasando el mar Leandro el animoso
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con su ímpetu furioso.
Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo
y más del bien que allí perder muriendo
que de su propia vida congojoso,
como pudo esforzó la voz cansada
y a las ondas habló desta manera
(mas nunca fue su voz dellas oída):
‘Ondas, pues no se excusa que yo muera,

dejadme allá llegar, y a la tornada
cruento furor executá en mi vida”(XXIV)

Después de la venida de Freud este poema solo se puede leer desde el desentrañamiento, siendo *la mar* imagen de la madre terrible que ahoga a su víctima; es verdad que Garcilaso no tenía idea de tal cosa pero el sentimiento estaba en él y se halla en el poema. Sería interesante comparar este soneto con el otro famoso de Quevedo, que también habla de amor y de muerte, y éste es infinitamente más bello, más vital y más hondo. El último terceto tiene la nostalgia de lo imposible; aquí se trata de un eros vital; allí nada más que de pura muerte. A los dos les podemos adivinar el TF.

‘ondas, pues no se excusa que yo muera’,

el agonista no puede hablarle a la mar sorda, le está hablando a otra instancia: la vida, la madre terrible, el desarraigo feroz que no le deja amar; nosotros consideramos sublime un poema cuando, ayudado de la forma, alcanza este sentimiento originario. Y finalmente, como ya hemos visto, ‘sublime’ será también lo mismo que ‘genial’. Resumiendo, es sublime un poema en el que el fondo sobrepasa la forma, que alcanza un trasfondo, sobre todo si es desentrañal, y que es producto del genio –en el sentido de lo más profundo y personal, del poeta.

Vamos ahora a confrontar esta concepción nuestra de lo sublime con la de Kant y Longino, que son los autores que más nos dijeron sobre el asunto. El filósofo estudió lo sublime en dos momentos –treinta años en medio- de su labor creadora, en el inicio de un modo más agil y libre, y en el final, cuando tenía muchas cosas que apuntalar. De joven –*Sentimiento de lo bello y de lo sublime*- lo sublime es, como vemos, un sentimiento –después será un juicio-, pero en ambos casos a mí me parece que se vence en exceso del lado de allá, de la objetivación: “la noche es sublime, el día es bello”: ni lo uno ni lo otro, la noche será sublime si el agente es capaz de crear con ella ese sentimiento anhelar, desentrañal, que se vive con plenitud en la noche estrellada; no lo sería si el sentimiento fuese otro: de temor, por ejemplo. Pero la diferencia que Kant hace entre la belleza y la sublimidad es desde luego de gran interés. “La expresión del hombre dominado por el sentimiento de lo sublime es seria; a veces fija y asombrada”(134), al contrario de lo que se dice de la belleza: “lo sublime conmueve, lo bello encanta”(134). Tiene este análisis la cualidad de desdivinizar y humanizar el sentimiento de lo sublime, que nuestro filósofo considera inhóspito y masculino y la bellaza, femenina, acercando así estos conceptos a nuestros dos géneros vitales. Todavía más interesante nos parece la extensión a la nación de estos dos criterios:

“Entre los pueblos de nuestra parte del mundo, son, en mi opinión, los italianos y los franceses los que más se distinguen de los demás por su sentimiento de lo bello, y los alemanes, los ingleses y los españoles los que más sobresalen en el de lo *sublime*”(157)

Coincide con nuestros estudios sobre masculinidad y feminidad nativas; los gallegos somos femeninos por celtas como los franceses y los catalanes que lo son también por hallarse entre franceses e italianos, y los andaluces, por mediterráneos, adoradores de la diosa, como los italianos. Estas tres naciones, Galicia Caluña y Andalucía, se vivifican complementándose con la masculinidad castellana, y ella con nuestra feminidad. Por ejemplo: Bécquer, Machado y Valle-

Inclán que crecieron en su arte al contacto con la cultura castellana. Es también interesante esta versión de Kant de lo sublime hacia lo nativo también porque, cuando habla de lo nuestro, se acerca al escarnio:

“El español... tiene un alma orgullosa y siente más *los actos grandes* que los bellos... como su espíritu no encierra benevolencia bondadosa y dulce, resulta a menudo duro y aun cruel. El auto de fe se conserva no tanto por la superstición como por las inclinaciones extravagantes del pueblo... en una corrida en donde las bellas son por primera vez vistas sin velo... declarar con particular saludo cuál es la bella de sus pensamientos y aventurarse en su honor a una peligrosa lucha con una bestia salvaje, son actos desusados y singulares que distan mucho de lo habitual” (158).

Aparte de lo que haya de exageración, juntar lo sublime con lo irrisorio es desde luego un hallazgo:

“La cualidad de lo sublime terrible cuando se hace completamente monstruoso cae en lo extravagante. Cosas fuera de lo natural, por cuanto en ellas se pretende *lo sublime*, aunque poco o nada se consiga, son monstruosidades. Quien guste de lo *extravagante* o crea en él es un fantástico” (138)

Kant está lejos del *escarnio* pero alcanza a vislumbrar el *esperpento*:

“El más alto vuelo que tomó el genio humano para llegar a lo sublime consistía en *extravagancias*. Veíamos a extravagantes eclesiásticos y seglares y a veces una monstruosa mezcla de ambos. Monjes con el misal en una mano y la enseña militar en la otra, seguidos por ejércitos de víctimas engañadas para enterrar sus huesos bajo otros climas en una tierra sagrada; guerreros santificados por sus votos para cometer violencias e iniquidades, y después una especie singular de *heroicos visionarios* que se llamaban caballeros y perseguían aventuras” (164).

Kant entra de lleno aquí en *esperpento*, y lo hace con la vara de medir de lo sublime, lo cual es desde luego maravilloso; lo más hermoso del mundo en el arte es cuando el sentimiento se junta con la risa: nosotros desarrollaremos estas ideas en la obra siguiente sobre el drama. En la *Critica del Juicio* Kant se extiende mucho más en el análisis de lo sublime, pero para nosotros carece de interés desde el momento en que hace la aseveración siguiente: “Consideramos aquí... sólo lo sublime en objetos de la naturaleza (lo sublime del arte se limita siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza)” (237), a pesar de ello hay también en esta obra apreciaciones muy interesantes para el arte.

Pasamos ahora a *Sobre lo sublime*, el arte poética más importante de la antigüedad, podríamos decir que la única, pues ninguna otra hay que base sus análisis en la dualidad fondo/forma, cosa que no hacen ni Aristóteles ni Horacio, que se quedan en la superficialidad de considerar el arte de la poesía un mero oficio al que se puede ayudar con unas cuantas reglas. A mí siempre me pareció sorprendente que en la época clásica, tan moderada, alguien se atreviese a abordar este sentimiento más propio del romanticismo. Nosotros decimos que algo es sublime cuando se produce una cierta *subversión* (no en vano este término tiene el mismo origen que *'sublevación'*); veamos lo que dice Longino, su incierto autor, al respecto:

“¿Vas a juzgar que (Eratóstenes) es un poeta más grande que Arquíloco, con ese ímpetu, con ese frecuente desorden, con esa llama de divina

inspiración que difícilmente se somete a una *norma*?" (33 4a); pues "las pasiones... forman una parte muy importante... de lo sublime" (44 12 B).

Pues lo sublime, a diferencia de lo bello, es siempre algo incómodo para la norma. Aunque a veces es sublime es para Longino lo que para nosotros sólo es bello: la ligazón de un fondo con unas formas y movimiento, fundamentalmente estamos de acuerdo en estas aseveraciones que nos parecen muy acertadas:

"Yo sostengo que la naturaleza... es, en verdad, *el principio originario y arquetípico que subyace a toda creación*, pero el método es el único capaz de *fijar los límites* y de suministrar el modo especial, *el momento oportuno* y aún la práctica y el uso más seguros" (2 2B).

Es constante aquí decir que sin el fondo la forma es algo artificioso y muerto y que el fondo vivifica las formas llenándose de vida. De las cinco condiciones que se ponen para alcanzar la sublimidad, las dos primeras, la grandeza de la concepción y la intensidad de la emoción, son del fondo; las dos siguientes son de la forma y la última, compositiva, de ambos. Está muy claro para el autor que lo sublime es sobre todo fondal, es pasión, es sentimiento, que para expresarse se vale de la forma; lo sublime es un fondo o trasfondo que aunque a veces esté en conflicto con la forma, la necesita para hacer con ella el proceso que es el poema, por eso se alcanza sólo en el tránsito; en cuanto a la creación:

"Yo me atrevería a afirmar, sin temor a equivocarme, que nada hay tan sublime como una noble emoción cuando ésta aflora *en el instante oportuno*: en tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, y como si les infundiera un soplo apolíneo" (8 4a).

Y en cuanto a la recepción:

"Lo que concede adecuación a la hipertensa sublimidad de Demóstenes es la vehemencia y el *juego violento* de las pasiones, así como el hecho de que sabe conmover absolutamente al oyente *en el momento preciso*" (12 5ª).

Como se ve, es una obsesión de Longino 'el momento', el movimiento, el proceso, que hace la forma, a la que lo sublime no puede renunciar, sino al contrario, ha de ser más exigente buscándola que la simple belleza. Como en Kant (*Juicio* 281), también en Longino lo sublime es fruto del genio:

"¿Hay un *arte* específico de lo sublime o *profundo*?... El *genio* nace, afirman algunos..." (2 2ª).

Y esta sublimidad o profundidad ha de tener su fuente en el desentrañamiento, del que se hallan hondas resonancias en esta obra:

"¿Qué razón, pues, impulsó a esos superhombres a aspirar a las más altas cimas literarias y a manifestar por contra un supremo *desprecio* por todo lo que comporta exactitud escrupulosa? Entre otras muchas, la siguiente: la naturaleza no nos ha creado a nosotros, los hombres, como un ser bajo y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación: para ello hizo brotar en nuestra alma *un anhelo sin par* por todo lo grande... esta es la razón, por Zeus, de que, por una especie de instinto natural, nuestra

admiración no se dirige, por ejemplo, a los pequeños ríos a pesar de su transparencia y de su utilidad, sino hacia el Nilo, el Danubio el o el Rin, y más aún, al Océano. Tampoco la pequeña llama que hemos alumbrado provoca en nosotros más admiración, pese a conservar la pureza de su resplandor, que los fuegos celestes, aunque en ocasiones se oscurecen; ni tampoco la consideramos más digna de admiración que el cráter del Etna, cuya erupción despide *desde el fondo de sus simas* piedras y bloques enteros de rocas, y que en ocasiones hacen correr auténticos ríos de lava nacida de la tierra y que *sólo por su propia ley se rige*"(35 2a).

He aquí lo originario en este autor, que nosotros compartimos. Esta obra tiene además el mérito de probar con ejemplos las afirmaciones que hace, no se queda en la mera teoría evanescente, vamos a recoger un par de ejemplos en los que estas cualidades de lo sublime se ponen de manifiesto; estamos esencialmente de acuerdo, nuestra diferencia es sólo de matiz:

"He escrito en otra parte: 'la sublimidad es la resonancia de un espíritu señero'. De ahí la razón de que, sin necesidad de palabras, un pensamiento reducido a sí mismo, puede ganarse, en ocasiones, la admiración por su estricta grandeza; y así el silencio de Ayante en *La evocación de los muertos* posee una dosis de sublimidad superior a la que podría conseguir cualquier palabra"(Odisea XI 365; 9 2a)

Este silencio tiene que estar condicionada por una cierta imposibilidad, como así sucede aquí, lo mismo que en el *Cain* de Byron, y también en lo que sigue:

"Padre Zeus, libera tú a los hijos de los Aqueos de la espesa niebla, serena el cielo y permítenos ver con los ojos, /±/ después, a la luz del sol, />/ haznos perecer"(Iliada XVII 645-7; 9 10).

La sublimidad le viene dada a este fragmento por el contraste entre la humildad de la oración y la voluntad fiera de querer alcanzar; tiene tres momentos: espesa niebla, cielo sereno y aquí, como contraste, perecer que es todavía mayor vida. Yo vuelvo a recordar aquí la grandeza de sentimiento del poema anterior rosaliano, pero aun mas, *Los fusilamientos* de Goya, en donde el agonista se entrega a la muerte con la pasión con que lo hace un místico en su trance, que es totalidad en medio de la tragedia, entrañamiento en el desentrañamiento; de esto tenemos que hablar mucho en la obra siguiente. Hay la contradicción de pedir por la vida muriendo: se trata de un vivir que es morir, de una muerte que es vida y esto es una ruptura del sentido representativo, que formalizamos como *entrecontracon*, acrecentdo con el *so*. Se trata por lo tanto de un fondo poderoso que esa complejión formal intenta modelar. Por último Longino cita estas dos secuencias de Eurípides en las que, aunque no con la grandeza de Esquilo, como el mismo señala, aparece Orestes como alma en pena tras el asesinato de Clitemnestra:

"'Oh madre, yo te suplico, no lances sobre mí a las jóvenes de ojos sangrantes y de forma de serpiente. Pues ellas están cerca y dispuestas a saltar sobre mí'(Orestes 255-7). Y

'¡ay de mí!, ella me matará; ¿a dónde huir?'(Ifig en Taur 291)

Aquí el poeta *vio con sus propios ojos las Erinias* y casi forzó a sus espectadores a contemplar lo que él había imaginado"(15 2a).

Pero las Erinias son la antestancia del desarraigo materno, por lo tanto hay en

estos pasajes todavía más belleza y profundidad de lo que -Freud no había venido todavía- nuestro interlocutor puede ver.

Lo sublime es una ligazón fondo/formas en la que el fondo no queda enteramente ligado y hay una parte suya que se queda fuera clamando; cuando hay adecuación se trata de la belleza clásica generalmente con no mucha forma, porque tampoco la necesita un fondo bastante aplacado: el *Partenón*, la *Venus de Milo*: no hay demasiadas cosas que expresar, por eso la forma no tiene mucho problema. De las básicas la *conestancia* y la *so* o la *re*, y no mucha; y muy poco gasto de las imaginarias, la *ín* y la *ante*, escasamente, pues el símbolo no es clásico. A partir del Barroco el fondo se ahonda y la forma se hace más compleja. Cuando el fondo alcanza el desentrañamiento fondal o trasfondal, la forma lo tiene más difícil, la *in*, la *entre*, la *tras*, que a veces no lo logran del todo. Aquí estamos ya de lleno en lo sublime, la belleza apacible se ha quedado lejos, en algunas tragedias se Shakesperare, en la Divina Comedia, y después en los grandes poetas del romanticismo y del pre-formalismo. Si lo clásico -exceptuando la tragedia- es ajeno a lo sublime, ¿cómo es que un autor de esta época nos lo descubre? Longino habla de lo sublime en dos sentidos; muchas veces es para él sólo lo excelso, que es apacible y que nosotros consideremos simplemente bello, pero otras entra del todo en la profundidad. El arte clásico ignora lo sublime, que es un sentimiento moderno que expresa una vivencia desentrañal, excepto en la tragedia, en donde apunta como trasfondo. Lo excelso, con lo que generalmente se confunde, suele ser formalmente muy pobre. Lo sublime ha de tener un fondo grande y una forma compleja que lo intenta abarcar. Es una necesidad de la modernidad: "Hacerse dueño del caos propio; integrar el propio caos hasta que devenga forma" (Nietzsche *Vol de Pod* 454), lo cual, naturalmente es una imposibilidad. Por eso en lo sublime hay siempre una cierta desazón, la perfección está en la belleza. Tildar de 'bella' una obra grandiosa, como *El castillo*, de Kafka, por ejemplo, o la *Ballena blanca*, de Melville, sería ofensivo. Por eso el término 'bello' se queda a veces pequeño, pues el arte grande aspira a más. He aquí un ejemplo eximio de sublimidad; de la paridad vital al extrañamiento mortal; tras entre so />/contra motivo so< contra-con vuelto

"Y vio la musa /+ / esquivada, /> /
de pie junto a su lecho, la enlutada, /> /
la dama de sus calles, fugitiva, /> /
la imposible al amor /± / y siempre amada.

Díjole Abel: Señora,
por ansia de tu cara descubierta,
he pensado vivir hacia la aurora /< /
hasta sentir mi sangre casi yerta. /< /
Hoy sé que no eres tú quien yo creía; /< /
mas te quiero mirar y agradecerte /< /
lo mucho que me histe compañía /≠ /
con tu frío desdén.
Quiso la muerte /< /
sonreír a Martín, y no sabía" (735)

§ 17. *Materia y forma.*

A) *Materia.*

En la obra, además del fondo y de la forma, intervienen otros elementos: la materia, los contenidos, el modo, el estilo; la materia es el más importante de todos estos. Consiste en los colores de la pintura, los sonidos de la música, el lenguaje de la poesía, etc. Nada puede ser realizado sin una materia. Picasso, en un busto de Dora Maar, guiado por su sentimiento amoroso, destaca sus formas redondas (un lado de la cara curvado de manera diferente del otro) y después las contrasta con una base cuadrada. No podría hacer esto en la misma Dora Maar, ha tenido que coger arcilla para jugar con las posibilidades formales de su cara; con la arcilla se ha liberado de la necesidad de la realidad pasando a la irrealidad; para ello ha necesitado una materia. De la nada no se puede crear, por eso Yahvé necesita también arcilla en Adán, y en el mundo se vale mágicamente de la palabra; y para Eva, de un cacho de su compañero. El fondo en Adán se le insufla desde fuera, no le nace de su interior, es su dependencia; el arte le servirá para liberarse de ella.

Las artes se clasifican por la materia, que es lo único que realmente las diferencia:

Artes espaciales: pintura, escultura.

Artes móviles: música, poesía.

Artes móviles en el espacio: danza, tauromaquia.

Para Hegel también las diferentes artes son la realización de las “formas generales” “en un material sensible determinado”(161 1); pero él no se refiere a las categorías de la intuición sino a su división del arte en tres clases según la ligazón. Así la arquitectura “es la forma del arte simbólico”(164); la escultura tiene la forma del arte clásico; la pintura, la música y la poesía son las artes de la “subjetividad romántica”(170).

Aristóteles destaca las posibilidades de la materia:

“Todas las cosas que se generan, sea por naturaleza o por *arte*, tienen materia: en efecto, cada una de ellas tiene potencialidad para ser y para no ser, y tal potencialidad es la materia de cada cosa”(Met 1032a)

“Pero a veces no la diferencia del fondo:

“Llamo ‘materia’ al *sustrato primero* en cada cosa, aquel constitutivo interno y no accidental de lo cual algo llega a ser”(Fís 192a25).

Jamás se podrá decir tal cosa del lenguaje, que es la materia de la poesía, y si del fondo del poema. La materia le es necesaria a cualquier arte, pues la expresión tiene que ser realizada en algo separado del agente, para arrojarla de sí, pero es un constitutivo externo y no esencial como el fondo y la forma, que son los elementos constitutivos fundamentales del arte en general. Si el escultor no dispusiera de ningún material podría realizar sus esculturas en el lenguaje; si el poeta no hablase ningún idioma, podría modelar sus poemas en la arcilla. El arte es uno y la materia, intercambiable; lo único que se necesita es saber manejarla, un poco de oficio.

Aristóteles también relaciona la materia con la forma, pues él es el responsable de esta atadura de la forma, aunque soterradamente, como vimos, también da el paso liberador de integrarla con el fondo.

“Solemos decir que uno de los géneros de los entes es la *sustancia* y que ésta puede ser entendida, en primer lugar, como *materia* –aquello que por sí no es algo determinado-, en segundo lugar, como estructura y *forma* en virtud de la cual puede decirse ya de la materia que es algo determinado y, en tercer lugar, como *el compuesto de una y otra*. Por lo demás, la materia es *potencia*, mientras que la forma es *acto*” (Alma 412a5).

De nuevo se nos dice que la materia es potencia, por lo tanto mucho más que un mero ‘soporte’, como dicen los ceramistas de la pasta que hay debajo de sus lindos vidriados. Y si digo que es intercambiable tengo que añadir que con ciertas condiciones. Cuando intentas expresar el propio sentimiento al que las palabras con su concreción no alcanzan, es más adecuada por más intuitiva la forma plástica, por ejemplo, la oquedad para el anhelo, la recepción femenina acogedora, o el cráneo introvertido si se trata del hombre. Estamos hablando de antestancia y también de transformación o trasestancia, pues aquí la formas no están tan delimitadas como en la poesía, y se juntan varias; también de inestancia, pues se trata de sugerir, y de entrestanciar, en el macho desolado. En cuanto a las formas básicas, se comienza sintetizando en *contra*, en *con* o en *des*, esta curva con esta otra o ésta con aquel ángulo o este garabato abierto que hace de boca y ojo; siempre el contraste es lo más concreto y certero, cuando está guiado por el sentimiento: lo casi esférico cortado por una sonrisa que lo interioriza. En fin, la adición puede reiterar, puede acrecentar, puede hacer bailar; aplico las diez formas, que nacieron en la creación poética, y me salen una especie de poemas en terracota que a veces mando fundir en bronce. El mismo fondo y las mismas formas, cambia la materia y el oficio. Y si ello es así, si las diez categorías de la intuición valen para las distintas materias, si el arte es uno, ¿por qué no hay en las universidades una cátedra de arte que las englobe, y una Academia de las Artes, en donde estarían músicos, pintores, poetas? Estoy seguro de que si el gobierno del Estado emprendiese esta reforma interrelacionando las artes, aprendiendo unas de otras, se acrentaría la creación artística. También tendrían que estar en esas instituciones los poéticos filólogos, que son los que saben de la materia de nuestro arte, tradicionalmente han sido sus únicos cultivadores, pero tendrían que tener claros los límites de su disciplina; han dicho ya que la poesía no es arte, lo cual es un reconocimiento de que su parcela todavía no lo alanza.

Áristoteles, como vimos, dice que la sustancia es 2, que no hay sustancia a fin de cuentas, que la vida es una interrelación; pero en el arte la materia no se lleva bien con la forma, que se le impone, ella no la necesita, y se la obliga; en cambio el fondo la busca, como ella a él:

“La forma es *mecánica* cuando, por medio de fuerza exterior, se imparte sobre cualquier material simplemente como adición accidental, sin referencia a su cualidad, como, por ejemplo, cuando damos una forma determinada a una masa blanda que debe retener la misma, después de su endurecimiento. La forma *orgánica* es inánata, se desarrolla a sí misma desde dentro, adquiere sus determinaciones al mismo tiempo que el desarrollo perfecto de germen” (A W A Schlegel en Chomsky *Ling* 57).

La ‘forma orgánica’ o ‘forma fondal’, pues en ella van juntos los dos lados, también se le podría llamar ‘fondo formal’; la materia, desde luego, contribuye, pero como una criada, pues para ella se trata de ‘forma mecánica’. Tampoco en Kant hay amistad entre la materia y la forma:

“En el fenómeno, llamo *materia* a lo que corresponde a la sensación, pero lo que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser *ordenado en ciertas relaciones*, llámolo la *forma* del fenómeno. Como aquello en donde las sensaciones pueden *ordenarse y ponerse en una cierta forma*, no puede, a su vez, ser ello mismo sensación, resulta que si bien la materia de todos los fenómenos no nos puede ser dada más que *a posteriori*, la forma de los mismos, en cambio, tiene que estar toda ella ya *a priori* en el espíritu y, por tanto, tiene que ser considerada *aparte de toda sensación*” (Crít 41)

Ahora estamos más en nuestro terreno, ya no se trata de una forma cósmica como en Aristóteles, sino en la forma como relación, que no está en la forma del lenguaje, que es una reorganización a partir de unas categorías diferentes. La cuestión es saber si la gramática es un impedimento para la poética, o una posibilidad, Schiller, tan apegado a Kant, dice que no:

“en eso consiste el auténtico secreto magistral del artista, en *aniquilar la materia por medio de la forma*” (el subrayado es de él; Carta 22), y

“la materia debe perderse en la forma” (95*)

Pero nosotros estamos más de acuerdo con Aristóteles, que habla de la materia como un cúmulo de posibilidades para la forma; tampoco Machado está muy de acuerdo con la materia de la poesía, que la ve muy mediatizada:

“Entre la palabra *usada* por todos y la palabra *lirica* existe la misma diferencia que entre una moneda y una joya del *mismo metal*. El poeta hace joyel de la moneda, ¿cómo? La respuesta es difícil. El aurífice puede deshacer la moneda y aun fundir el metal para darle después nueva forma, aunque no caprichosa y arbitraria. Pero al poeta no le es dado deshacer la moneda para labrar su joya. Su *material* de trabajo no es el elemento sensible en que el lenguaje se apoya (el sonido), sino aquellas *significaciones de lo humano* que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y aunque con ellos ha de realizar *una nueva estructura*, no puede desfigurarlos” (690).

El metal es el mismo y el poeta tiene que componer una joya sin deshacer la moneda; quisiera ‘desfigurar’ las formas del lenguaje para hacerlas formas poéticas, y dice que no puede, pero sin embargo es lo que hace él cuando compone:

“Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdeñoso
grsto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde
tu virgen belleza tálamo
busca en la noche. No sé
qué sueños cierran tus párpados,
ni de quien haya entreabierto
tu lecho inhospitalario.

.....

Detén el paso, belleza
esquiva, deténel paso.
Besar quisiera la amarga,
amarga flor de tus labios” (XVI)

Para decir poéticamente, o sea, en el sentimiento con que se vive, sin que se interponga o lo haga lo menos posible, la re-presentación objetivadora, para que lo que se diga sea todo subjetividad contagiosa, y se haga desde la intimidad, sin emplear medios espúreos, como son las admiraciones o los superlativos, el poeta ha tenido que someter la materia gramatical y lógica -no la de este poema sino la materia gramatical general, el 'sistema'- a estas 'desfiguraciones': *ante in re 8º contracon tema*, y obtuvo así la expresión de un sentimiento que no se sabe exactamente de qué se trata, porque así son las vivencias profundas, y además a él no le interesa analizarlo, porque entonces se le desharía, y lo perdería y también nosotros, que tendríamos que decir con el poeta:

"Tengo en monedas de cobre
el oro de ayer cambiado" (490).

En el primer poema de sus *Rimas*, Bécquer se queja también de la materia de la poesía:

"Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de este himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.
Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.
Pero en vano es luchar, que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh hermosa!
si teniendo en mis manos la tuya
pudiera, al oído, cantártelo a solas".

El movimiento del poema al final decae, porque lo que estaba siendo la tesis profunda y atormentadora, pasa a ser la antítesis de una valoración erótica nimia; nosotros vamos a volver las cosas a su principio, en donde se habla de un fondo que la materia poética es incapaz de ligar, pero eso no es misión de la materia sino de la forma, y aquí la forma *entre* está expresada maravillosamente con la imagen de esa impotencia esencial. El poema es una lucha del fondo por salir a la luz, parece una pelea del fondo con su materia, pero aquí la materia ha dejado de serlo y se ha convertido en fondo, pues la verdadera materia no se muestra tan desfachadamente, está siempre por debajo. Se la llama 'rebelde' y 'mezquina', pero gracias a ella puede el poeta expresar su impotencia esencial, y mostrárnoslo objetivamente, en la forma entrestante, como Quevedo en aquello de 'los claustros del alma'. Hay una alusión a Juan de la Cruz - así, sin el pedestal: el himno es 'gigante' -eso es para encandilar a la chica, y no juega en el poema- pero sobre todo es extraño y hace de la noche alba, después se habla de las sombras y luego es cuando se pasa del fondo a la pseudo materia -la real es la que le ha permitido expresar lo anterior. Y si no es materia, ¿qué es eso dual como en Aristóteles que a la vez es fondo y forma? Quiere una imposibilidad: una materia que sea ya el poema realizado.

Secularmente la poética no ha sabido diferenciar la materia de la forma, algo que en otras artes de material menos configurado no es posible, y esta confusión se

halla sobre todo en las poéticas lingüísticas modernas. Se pretende que la lengua -que no es más que “una colección arbitraria de esquemas combinatorios que se aprenden por medio de repetición constante (y’ generalización’)” (Chomsky 70)- tiene en sí misma un uso creador suficiente para explicar las formas de nuestro arte, del que no se respeta su autonomía.

“Se me ha pedido que haga unos comentarios resumiendo la relación que hay entre la poética y la lingüística. a) En primer lugar, aquélla se ocupa de responder a la pregunta ¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?... b) La poética trata de problemas de *estructura verbal*, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. c) Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba toda la estructura verbal, se puede considerar a *la poética como parte integrante de aquélla*” (Jakobson *Ling* 27)

Por el contrario, a nosotros nos parece que: a) Que la poética no sabe de mensajes, no es comunicación, o no lo es esencialmente; es expresión. b) Que la poética no trata ni de problemas ni de la estructura verbal; trata de cómo la forma se liga al fondo y entre los dos hacen el movimiento del poema. c) Que la lingüística analiza ciertamente la estructura verbal; que también puede estudiar la estructura de las formas poéticas, pero jamás se saldrá del lenguaje; estudia la materia de la poesía, es lo que que ha estado haciendo hasta ahora y no se puede salir de ahí, porque las formas poéticas no son formas lingüísticas, aunque estén hechas con formas lingüísticas: de morfología, sintaxis, semántica...

Con esas formas ella hace otras, que ya no pertenecen a la lingüística o gramática: resentido, antesentido, etc., que dependen de un fondo que ella desconoce. Se trata de otro universo. La lingüística está condenada a no salirse de la materia -morfología, sintaxis- de las formas de la poética. Pues la poesía no es sólo un tipo de lenguaje, la Poética se sirve del lenguaje igual que lo hace la pintura con los colores, que pueden también ser estudiados en sus armonías, sus contrastes, colores complementarios, etc.; se vale de esos conocimientos para crear formas, que expresen el sentimiento del pintor. Pero ésta es también la idea de Jakobson, que por lo tanto se contradice:

“La parte artificial de la poesía (quizá haríamos bien en considerarla toda ella artificiosa) *se reduce al principio del paralelismo*... la fuerza de esta repetición consiste en engendrar otra o un paralelismo que responda con palabras o con el pensamiento, y entonces... el paralelismo más marcado en la estructura... engendra otro más delimitado en las palabras o en el sentido... A este paralelismo más delineado o abrupto pertenece la *metáfora*, el *simil*, la *parábola*, etc. donde se busca un efecto en la *semejanza* de las cosas, y por otra parte, la *antítesis*, el *contraste* y demás, donde el efecto se busca en la desigualdad” (Hopkins, en Jakobson *Ling* 58).

Aquí se habla de resentido, de síntesis, contra y con sentido y de las formas imaginarias; aquí se está de lleno en la Poética, hecha con materia gramatical. La estatua es *de bronce*, pero no bronce (Aristóteles *Fís* 190 a). Porque aunque la lingüística se empeñase en que las formas poéticas son gramática, una “función poética” (71) de la lengua común, le faltaría integrar esas formas en un fondo para hacer el proceso que es el poema.

“La poesía es lengua y, sin embargo, produce efectos que la lengua común no es capaz de provocar. Si ello es así, debemos inferir que lo que

distingue a la poesía es *la forma* en que esa misma lengua se ordena y distribuye. Según esto, el análisis aplicado a la poesía daría una *gramática distinta*"(Levin 23)

Pero la gramática es fundamentalmente representativa y relaciona significantes con significados; la poesía expresa, no re-presentativamente sino directamente con sus propias formas, un sentimiento que convierte en fondo. También se ha dicho que la poesía está hecha con el aspecto connotativo de la gramática, pero la gramática es una ciencia que se vale sólo del conocimiento y en la poética juega el papel principal la intuición. La gramática es una ciencia y en cambio no puede haber ciencia de la poesía. "La materia literaria no será nunca totalmente investigable por procedimientos científicos"(D Alonso *Seis* 10). Y lo demuestra el fracaso estruendoso de la poética lingüística, como tampoco puede haber ciencia de la mística, y en cambio ambas encuentran su lugar en la teoría filosófica, más amplia que la unilateral ciencia. La poética lingüística, como el representismo filosófico que denunciamos en *Vida*, que no puede salir de la conciencia para entrar en el mundo y en los otros: está condenada a la claustrofobia, pues también ellos se hallan en el problema de pasar de la lengua a la obra. ¿Cómo pasar de los sonidos a la sinfonía? ¿Cómo de los colores al cuadro? No hay posibilidad, porque pertenecen a universos distintos. ¿Cómo pasar de la gramática a la poética? No hay otra solución que abandonarla a la forma, que se sirve a de ella para expresar el fondo; si la forma no hace suya la materia no hay obra. La gramática tiene como efecto perverso el que se parte de algo inmóvil para adornarlo: sustancialismo. Ni la sintaxis ni la morfología interesan a la poética: son la forma de la gramática; la poesía tiene la suya, la lengua no es más que medio para captar el sentido y el sentimiento poéticos. Ellos dicen primero que la poesía es gramática y representación y después pretenden que deje de serlo. Jakobson no puede demostrar que el formante *re* sea gramatical, ni Levin que lo sea el *con*, porque son formas de la poética. La Retórica dice Lázaro Carreter que es una reificación de la Gramática; si, es un formalismo gramaticalista; está presa de la lengua, es como un cáncer que le dió, por eso se habla de ella desde la gramática como 'vicio'. Hay que arrancarla de la gramática y dársela la intuición y al sentimiento, que es de ellos; la gramática la tenía presa, que se libere, y lo mismo la poética gramaticalista. Porque el arte es intuición, qué quiere usted, y la poesía es arte. La nuestra es muy diferente de la de la Estilística, pero a veces convergen. Al arte se va con la intuición abierta, el arte es fundamentalmente relación intuitiva inmanente: yo en el teatro no voy a sacar conclusiones, voy a dejarme impregnar, la representación estoy harto de ella, la dejo en la puerta. Si al lingüista no le gusta la intuición, que se dedique a otra tarea, y si viene sólo con la vara de medir de la representación no hallará más que lo que busca: fonología, sintaxis, léxico... Tiene que decir que ese poema ha trasgredido las normas, no sabe ni puede hablar más que de desvíos. El poeta que hace sus formas desde la intuición se ríe de esos afanes. Si el lingüista quiere meterse a estudiarlo que lo haga, pero tiene que meterse en el origen y ver el poema como proceso. Entonces verá que su vara de medir no le vale, porque el poema es lenguaje, sí, pero como en un fuego la leña. Pontificar desde la lengua sobre poesía es como si un cantero nos diese lecciones de escultura."El análisis lingüístico aplicado a la poesía daría lugar a una *gramática distinta*"(Levin 23); sí, y perderíamos la poesía. El poema hace la figura intuitivamente: yo al niño: '¡trotá!', y después viene el gramático y dice: 'tú, querías decirle: 'vete inmediatamente'. No, yo quería

decirle 'trotá', porque lo había convertido en caballito tratador. El poeta estudia la retórica y otras disciplinas y luego se deja llevar por la inspiración y le vienen espontáneamente como modos de expresión, no como trasgresión, como dice el filólogo. Quiere decirse que el juzgar desde la gramática es quedar absolutamente fuera del arte de la poesía. 'Se trata de un discurso más denso', se dice; lo es más porque ya no es lenguaje, ya no es significante/significado; es expresión poética fondo/forma. "La poética lingüística es sólo un instrumento auxiliar que sólo pretende dar bases sólidas, no intuitivas, al crítico" (Lázaro 61; aquí 'intuición' tiene el significado estilístico de 'impresión'). Los significados gramaticales no son para la poesía más que medios para lograr el sentido poético, diferente del representativo o gramatical, materia de la poesía. El significado es la contraparte de un significante, no se puede hablar de él sin el significante: significante/significado, aquello, el símbolo arbitrario y esto su referencia representativa. Así funciona la gramática, pero el arte no; en el arte un fondo se expresa en una forma y la forma no es un símbolo arbitrario ni el fondo es una representación, es el mismo sentimiento expresado lingüísticamente; con un conjunto de palabras yo logro reflejar el propio sentimiento, no su re-presentación, el sentimiento mismo. Veámoslo en la escultura primero: el sentimiento de recepción de lo materno y lo figuro con un hueco que expresa paz, para lo cual tal vez lo contraste con algo áspero. Lo que yo siento como refugio está en los dos sitios, en mí y en la pieza, por eso digo que el poema me da la cosa misma, porque la cosa es un sentimiento.

Cuando la materia es el lenguaje, que es re-presentativo sólo puedo conseguir con esa materia expresar el mismo sentimiento cuando la convierto en forma, que ya no significa, ya no es un símbolo arbitrario, es una vivencia semejante a la que siento. Si le digo a mi mujer: 'cielo', no la represento: 'eres...'; no, la siento directamente mía, y así es como hace la poesía: transforma significados en intuiciones que expresan directamente los sentimientos, igual que en los sueños. Si quiero expresar mi sentimiento cuartelario en el colegio el sueño se vale de una marcha militar, los niños y las niñas de mi clase desfilando ante la bandera. Rosalía con su negra sombra, Poe con su vivencia nocturna, le quitaban a la lengua su representación y la convertían en vivencia, semejante a lo que en lo más hondo les atormentaba.

"La palabra poética es a la vez muerte y resurrección del lenguaje" (Cohen 220). La diferencia es que ellos están en la gramática y desde ella caminan hacia la poesía, por eso la ven negativamente como una desviación; nosotros partimos de la poesía misma y la gramática la vemos como materia para hacer nuestras formas, y entonces se nos hace todo positividad. La diferencia a nuestro favor respecto a ellos es que nosotros, los poéticos que nos ponemos en el punto de vista de la poesía misma, desde su intuición y sentimiento, podemos definir un poema, porque nos situamos en su esencia; ellos en cambio no pueden ofrecernos más que los cascotes de su derribo. Es terrible: se ponen a desmenuzar, sobre todo en lo referente al sentiente, y sus análisis son un enorme montón de datos, que nos dan a cambio de la intuición de un sentimiento. Cualquiera puede ver que el poema no es eso, que se trata sólo de una destrucción. Porque nos entregan sus cientos de datos y se van y nos dejan todo aquello que a nosotros no nos sirve para nada, pues hay mucha gramática, casi todo, y métrica también, y mucha erudición. pero ¿dónde se queda el movimiento del poema que nos va llevando a un tránsito y después se remansa? Que

nos hablen de eso, y de cómo el sentimiento se va actualizando y como la ligazón va haciendo la belleza, que toda esa menudencia gramatical no es más que para eso, y que nos digan como lo logra el poema; que no nos lo derriben con su piqueta, que nos lo hagan luminoso por dentro; pero ellos tan sólo tratan de la materia, cosas menudas del oficio, por eso el poema mismo se les escapa, y su belleza; incluso cuando dejan de desmigajar y se ponen a relacionar son pasivos, y gramaticales y quietos. No se puede utilizar la materia para hallar la forma, porque pertenecen a universos diferentes, es como si para hablar de la Venus de Milo nos pusiésemos a analizar su mármol. La forma es en la escultura, relación de volúmenes y líneas y vacío; una escultura tiene que jugar con esos elementos formales y decir cómo su combinación logra expresar el sentimiento del artista; la materia pertenece a una categoría inferior. A fin de cuentas da igual que la escultura esté hecha en bronce o en madera, que el poema sea en verso cerrado o libre; y si hay un encabalgamiento o una aliteración habrá que explicar a qué forma sirve, pues el sentiente está al servicio de las formas del sentido, que a su vez sirven al fondo. Por eso no es adecuado acudir a la morfología gramatical ni la sintaxis cuando se explica el sentimiento del poeta, pues pertenecen a otro ámbito, que en este análisis se da por supuesto; nosotros queremos permanecer en el arte, que es la intuición de un sentimiento; lo otro es a nivel de artesanía, que sólo puede importarle a los del oficio. El lenguaje no es el protagonista de la poesía, hay un fondo que es un sentimiento y se necesita expresar tal como se siente, y sólo puede hacerse formalmente, pero eso se ve mejor en las otras artes, que no tienen la representación como materia. El gramaticalismo está empeñado en que la poesía es suya: es como si la arcilla o la madera reivindicase todas las figuras que con ellas se hacen. Pues es al revés, no es la poética una parte de la lingüística, es la lingüística una parte de la poética, su materia, que ella hace cantar.

La lingüística considera la poesía como comunicación, con un emisor (el poeta) y un receptor (el lector) y el poema el mensaje convertido en fin, pero entonces deja de ser mensaje. El poeta no es un comunicador porque el arte es expresión, porque la poesía no es un lenguaje, como tampoco lo son las demás artes. Sobre esto sostuve yo una agria conversación con Hermógenes, que es pintor y me decía que él tenía ya su propio lenguaje; quería decir que se expresaba ya con un estilo propio y se valía de unas formas y unos modos determinados. Por ejemplo, las curvas en los paisajes últimos de Vang Gogh: se trata de formas que expresan un sentimiento; pero el lenguaje está constituido por significantes que representan significados, y nada tiene que ver una forma con un significante 'arbitrario', disparado hacia su significado, y no se produce eso ni en la pintura ni en la poesía ni en la música, que se valen no de signos sino más bien de señales; la señal, como dice Husserl en la 1ª de sus *Investigaciones*, no es lo mismo que el signo, que nos manda directamente al significado y al significante apenas lo vemos; por el contrario, la señal la escrutamos, no sea que nos equivoquemos. El aquende de la señal es más importante que el significante del signo. El signo es representación y la señal intuición. Estoy hablando con una persona y la veo seria, sigo hablando con ella, intento saber a qué responde esa seriedad, si estará enfadado conmigo... Y estas señales se organizan en formas que, aliadas al fondo, van componiendo el poema. Directamente te estas identificando con el sentimiento

del poeta o del pintor mediante ellas; en cambio los significados del lenguaje solo nos re-presentan cosas y mundo, que el artista desprecia.

Lázaro Carreter se sirve del método de Jakobson en este análisis:

“Rosalía de Castro pudo haber construido este mensaje: ‘El día era apacible y lluvioso. Y mientras yo lloraba, mi hijo se moría. Él estaba sosegado, pero ¡qué gran dolor sentía yo!’ Sin embargo, hablando como poeta, expresa en estos versos ese hipotético trozo de prosa:

‘Era apacible el día
y templado el ambiente,
y llovía, llovía
callada y mansamente,
y mientras silenciosa
lloraba yo y gemía,
mi niño, tierna rosa,
durmiendo se moría.
Al huír de este mundo,
¡qué sosiego en su frente!
Al verle yo alejarse,
¡qué borrasca en la mía!’

El fragmento entero está constituido por una serie de repeticiones. Las hay en el plano fónico, y las más obvias son las que produce la rima. La melodía heptasilábica del primer verso se reitera en los siete siguientes; cuando se abandona esa medida, tras el verso noveno aparece otro isométrico, para que no se quiebre el principio de equivalencia. Los versos 1 y 9 generan, pues, paradigmas métricos que se repiten a lo largo de la secuencia. En el plano léxico, a *apacible* le corresponderá *templado*, que pertenece al mismo campo semántico, con vecindad muy estrecha; en la misma relación se hallan *día* y *ambiente* (serían perfectamente permutables, si el verso lo permitiera). *Llovía* se repite, y *lloraba* reaparece transmutado por metáfora en *tierna rosa*. Y *dormir-morir* mantienen una asociación secular. *Huír de este mundo* recurre en *alejarse*; y contrastan paradigmáticamente *sosiego-borrasca* y *su frente-mía* (frente). Por fin, en el plano sintagmático, Rosalía no ha olvidado la secuencia *apacible el día*, para ordenar *templado el ambiente*. La conjunción *y* une las dos primeras oraciones atributivas, después, a ésta con dos predicativas, *llovía, llovía*; en seguida, los dos adverbios circunstanciales; aparece de nuevo ligando las dos subordinadas siguientes, y las dos coordinadas equivalentes del sexto verso. Obsérvese que, en tres versos, ocupa la posición inicial. Nótese también que, salvo el gerundio *durmiendo*, no hay más formas verbales que imperfectos. Y salta a la vista el riguroso paralelismo sintáctico de los dos versos últimos, que tienen casi exactamente los mismos componentes oracionales. Paso por alto otras observaciones más sutiles que el fragmento sugiere, para que éstas, por su misma evidencia, no pierdan fuerza probatoria” (Lázaro 56).

El ritmo es repetición y el ritmo es la esencia de todo arte, por lo tanto no tenemos que tener tanto en cuenta las reiteraciones del sentiente para calificar la forma de un texto; en cuanto al sentido, en la transcripción en prosa Lázaro ve claramente que se trata de un contrasentido que crece, en cambio en este análisis que hace remedando a Jakobson el contrasentido se pierde y el formante *re* se apodera de todo. El fragmento trata de algo que se está terminando *-so-*, no de algo que permanezca en *re*. Entre *apacible* y *llovía* hay un paso, y entre llorar y gemir, otro,

y entre dormir y morir varios. Y los dos versos más largos son un contraste neto. El análisis sintáctico que se hace a continuación rechina en éste poético, porque no es propio de aquí.

El fragmento es el comienzo de un poema largo, erróneo, porque sobra absolutamente todo lo que sigue, que no son más que disquisiciones sobre la muerte que desplazan el fragmento analizado a mero ejemplo; pero nos ayudan a ver la forma de esta su célula primera: el tema de todo él es la desesperación del que se queda en contraste con la paz del que se va. Este sentimiento es el fondo, y la forma dominante es el contrasentido, que se manifiesta en las dos partes, que hacen de motivo y vuelta. El contraste se inicia aquí y culmina allí, que es en donde está por lo tanto el tránsito del poema.

Fondo: dolor por la muerte del hijo;
forma: re 2º socontra motivo socontra vuelto;
ligazón: 1P2T

Estas son, pues, nuestras conclusiones:

- 1) El fundamento de un texto poético es la intuición y no la representación;
- 2) con los significados y la intuición que los relaciona de diversas maneras se crean las formas;
- 3) el poema es un proceso realizado mediante síntesis, adición y mudanza;
- 4) las formas tienen como cometido expresar un fondo; el lenguaje representativo no es más que un medio.

Si al leer estas conclusiones un poético lingüista pensase: no se trata más que de una vuelta a la vieja Estilística, irracional e idealista, se equivocaría, porque nuestro planteamiento es sistemático y la intuición que le sirve de base tiene muy poco que ver con la de aquella.

B) Forma.

El origen de un poema es una vivencia; el sentimiento poético es esa misma vivencia, no apresada y fijada: en toda su amplitud, no representada (todo puede representarse, pero se mata). *Poiein* es 'hacer', no 'representar'. La intuición es antes que la representación. "El desarrollo, el florecimiento de las bellas artes precede a los de la ciencia en una civilización" (Sorokin 101). Poetar es volverse al estado de antes de la 'creación' por el buen Dios. En la Creación -habría que llamarle '

'Representación'- la poesía murió o tal vez luego de la Representación divina fue necesaria por el déficit que originó. Después de aquella gran Representación, tuvieron que venir los poetas a desrepresentar un poco aquel mundo-representación. "La poesía lírica, cuya íntima esencia se halla tan próxima al sueño" (Rank 118), se vale de la misma representación para deshacerla. El mundo de la intuición necesita un universo más amplio que el representativo. El arte está corrompido sociológicamente y psicológicamente; hay que llevarlo al reino del gozo y de la vida. La representación tiene ventajas sobre la intuición: es constante y puedes volver a ella siempre que quieras, lo cual no pasa con la intuición, inconstante. El arte intuye los objetos del mundo, tan sensatos y mayores; los hace cantar y bailar. El poeta al mismo tiempo que poeta vive lo expresado, la vida más grande

del poeta es su propia poesía. No hay la vida y al lado su representación poética, aquello es esto y solo esto. Antes del poema el poeta sólo confusamente sentía lo que luego –en el poema– vivirá en plenitud. El poeta que no poeta está muerto, para vivir tiene que expresarse y poetando es como alcanza su plenitud. La poesía crea lo que vive, no lo fotografía; es la realidad misma en estado ideal, no su representación. El poema es la vivencia que está ahí plasmada y que otro puede hacer suya. El poeta no quiere representar nada, si se vale de la representación es para su propia expresión. “Cuanto más inmisericorde y cuanto más inconcebible para la razón es una producción poética, tanto mejor” (Goethe en Dilthey *Poét* 150). El lector vuelve a crear el poema con las pautas que le da el poema. Pues la poesía no pretende representar sino presentar. Ello no quiere decir que la poesía no tenga representaciones, no solamente de términos, sino de juicios e incluso raciocinios; pero restán sometidos a la intuición poética “Si se juzga objetos sólo mediante conceptos, piérdese toda representación de belleza” (Kant *Juicio* 217). Pero al poeta no le interesa representar los objetos del mundo, que le traen sin cuidado; lo que tiene que conseguir es que la representación quede dominada por la intuición. Unos lo consiguen con drogas, alcohol., Yo quiero ayudarme del soñar, donde la intuición es libre. También, siendo niño con mi diosa. Con el sol del verano y la montaña; el eros y el espíritu también me ayudaban. A veces tenía que que subir más, porque el mundo no se me iba, a veces hasta que no llegaba a la cresta. El sueño no representa porque la representación no sirve para expresar el sentimiento en que fundamentalmente consiste. “El encanto, el misterio y la intensidad, los tres sustantivos que yo le pido siempre a la poesía” (Jiménez 252): prestancia, irracionalidad y sentimiento. Cuanto más sentimiento, más liberados estamos de la representación. Cuando estamos más emocionados, más nos cuesta ser objetivos; en cambio restamos o soestamos y aguzamos el ingenio para antestiar. El arte es un sentimiento formado; los contenidos apenas tienen importancia: La escultura lo mismo que la música es un arte que busca lo esencial, pero también la poesía ama lo universal, aunque tal vez tenga más dificultad por su materia representativa. La lírica pura es la música. Hay también poesía lírica, pero la lírica pura, el sentimiento puro es musical: voces humanas estilizadas en instrumentos, sentimientos más profundos y claros que los que pueden expresar las gargantas humanas. Los instrumentos como voces artificiales que combinan sus lamentos, sus alegrías. La música es el único arte que no está lastrado por la representación, es sentimiento puro, pero el poema tiene una grandeza y tiene también una miseria: el pensamiento. Cuando charlan el piano masculino y el violín femenino contándose sus amores, que son emoción sin palabras, un poema se quedaría pedestre y ramplón con sus palabras que son como cosas. La música nos dice directamente las emociones. Los contenidos son siempre pretexto en el arte. El poeta lo único que pretende es expresarse desde lo más hondo de sí, tal como vemos en Hölderlin, Baudelaire, etc. Lo más hondo, que es lo más humano, lo más de todos, lo más universal. Y para ello la representación no vale, porque tan sólo nos da objetos y la vivencia misma se le escapa; para ello tenemos la intuición, que capta directamente el sentimiento con las formas poéticas. No hemos podido llegar nunca a una poética ni a una estética porque no se ha tenido en cuenta que el arte es intuición.

Nuria estaba en la Biblioteca represenando. Le dije: pinta esta mañana de primavera con pájaros y ramas en el jardín. Ha dejado de representar y está ahora en la mesa de al lado poniendo los verdes y los azules, ramas que suben, cielo

azul. Antes trabajaba penosamente; ahora yo no sé qué esta pintando, pero su ritmo buscando este color, frotando a veces enérgicamente, a veces una línea, a veces lentitud a veces premura, es musical. Antes penaba y ahora canta.

Yo, que era poeta y no podía comer de mis versos ni de mis dramas, primero me hice militar, y después de ese estruendoso fracaso, maestro, con alumnos de 8 y 9 años, y todos los años hacíamos un libro de poemas, con los cuales fui elaborando otro, titulado "Poetas de 9 años y una niña pintora", que se llamaba Nuria. Todas las categorías formales se pueden hallar aquí, desde luego los formantes básicos, incluso el *des* y el *sin*, pero también los imaginarios, a veces con una libertad escandalosa, lo mismo que en los dibujos. Se pueden ver también poesías seguidas y rondeles y el movimiento poemático en sus dos o tres fases; estos son algunos ejemplos. Aquí se trata de un acontecimiento extraordinario que se reitera y crece, y vuelve de nuevo a su principio, valiéndose de los formantes *des*, *re* y *so* y del movimiento en rondel:

P) "Ha nevado /x v/ ha nevado, /v/
los tejados están blancos, /v/
las calles desiertas, /v/
los mayores en sus casas, />/
T) los niños tirándose bolas de nieve a la cara. /v/
S) La gente en las ventanas y en los balcones, /x v/
ha nevado, ha nevado" (Antonio Gavela)

Des libertario:

P) "En la primavera (=) hace sol, />/

nace la flor, y el río />/

T) pasa por el puente (x) de colores del arcoiris" (Samuel Espina).

Se trata de de un tras socontema; este otro es un rondel inestante, contra-con motivo contra vuelto:

T) "Mi madre no tiene amor /±/
si yo no estoy. /+/
Mis hermanos nos peleamos, />/
nunca terminamos /v/

S) Mi madre no tiene amor'. /v ±/

si yo no estoy" (Daniel Rey)

Y hay también poemas centrados enteramente en lo imaginario:

P) "Mi río bonito, /x/
tengo ganas de bañarme contigo, />/
tengo ganas de bailar contigo. />/
T) ¿Por qué no nos subimos a un árbol? />/
Tengo ganas de volar contigo /v >/
y veremos los pájaros y los saludaremos />/
y bailaremos sobre el aire />/
y subiremos al país de la luz. /v/
S) Mi río bonito /vx/
tengo ganas de bañarme contigo, />/
tengo ganas de bailar contigo" (Raúl Alonso 20).

Se trata de un bajo continuo propicial y sosegal, en medio del cual se levanta un tránsito visionario; definición:

Fondo: ilusión prokursiva.

forma: tras re motivo so re vuelto;

ligazón: 1P2T3S

Antes yo había intentado también llegar a través de la lengua a la poesía, era la época del auge de la teoría generativa de Chomsky, y encontraba que este autor buscaba la creatividad; después vi sus limitaciones pero entonces yo valoraba positivamente esa actividad creadora que buscaba para mi arte. Cuando me di cuenta de que no había camino por ahí me fui a buscarlo a la filosofía, pero el recuerdo de esa actividad germinal y de la universalidad de su plantamiento me acompañó siempre, y el fruto de ello fue este sistema de formas, que también pretenden ser universales como los “universales lingüísticos” (Asp 27). Lo había olvidado, pero ahora la sabiduría inconsciente de mis alumnos poetas me lo hace recordar. Allí está el origen de esas diez formas, que luego llamé ‘categorías’ siguiendo a Aristóteles y a Kant.

“A una gramática se la puede considerar como una teoría de la lengua, que es descriptivamente adecuada en la medida en que describe correctamente la *competencia intrínseca del hablante nativo idealizado...* para facilitar la clara formulación de cuestiones más profundas, es útil considerar el problema abstracto de construir un modelo de la adquisición para el lenguaje, es decir, una teoría del aprendizaje lingüístico o *de la construcción gramatical*. Es obvio que un niño que ha aprendido una lengua ha configurado una representación interior de un sistema de reglas que determinan cómo son formadas, usadas y entendidas las oraciones. Usando el término ‘gramática’ con una ambigüedad sistemática (para referirse por una parte, a la ‘teoría de la lengua’ del hablante nativo interiormente representada, y por otro, a la interpretación que de ella hace el lingüista), cabe decir que el niño *ha conformado y representado interiormente una gramática generativa...*” (25).

Pongo esta larga cita para que se vean las dos dimensiones del arte, la creativa y la recreativa, pues el niño hablante de su lengua natal y el lingüista son en nuestro caso las actitudes bien distintas del poeta que saca de sí poemas formados por unas estructuras universales y el crítico que estudia esos poemas, teniendo que poseer necesariamente dichas estructuras para juzgar lo escrito. El poeta, como el hablante nativo, sabe y no sabe que sabe. Le sucede también a Horacio y a Baudelaire, entre otros, que teorizan sobre poesía y no son capaces de ver su propia ‘competencia poética’, es decir, de su servirse de unos universales poéticos que el análisis de sus poemas demuestra. Horacio es también el de la *callida iunctura* (v.46), como vimos, que es su secreto y el fundamento de nuestro sistema:

“Moldearé un poema con metal conocido, para que,
quien me imite, sude lo suyo y sufra en vano por tener igual
osadía: ¡tanto pueden *iunctura* y composición!
¡Tal es la honra que se obtiene de palabras corrientes!” (240)

Pero este poeta no sabe nada de formas, a pesar de que tan hábilmente se sirve de ellas ni de que la composición del poema es nítidamente de dos maneras: o toda seguida o en células autónomas que se acrecientan unas a otras, que es lo que él

hace en profusión en sus obras. Tampoco sabe nada de las fases del poema, pero él las sigue y las juega con maestría, todo igual que mis alumnetos. En su teoría se acerca alguna vez al arte mismo: por ejemplo cuando habla de la ayuntanza (23), del movimiento (152) o en la alusión al fondo (102); pero generalmente se queda en el modo: tradición (268), sensatez (309, que lo manso no se junte con lo fiero (129), etc. y en el oficio (deleitar, utilidad, escoger la materia de acuerdo con las fuerzas de uno (38), etc. (los números son de los versos de su *Arte poética*). En Baudelaire sucede lo mismo: es innovador respecto al anhelo desentrañal, y sin embargo lo desconoce y malinterpreta.

Se nos plantea por lo tanto la cuestión de la 'competencia poética' y de la 'competencia plástica', puesto que sabemos sin ninguna duda que de que ni mis poetas de clase ni la niña pintora conocían las formas de las que intuitivamente se servían, similares a las de la gramática generativa, y también la de la universalidad de las formas poéticas similar a la de gramática universal chomskiana. En cuanto a lo primero se trata de formas y no de contenidos, que exigirían un depósito en donde estuviesen esperando, como en la dialéctica platónica, y tampoco es concebible el intermedio de una reminiscencia: "Es preciso la representación de las bellezas difusas en los cuerpos para sacar a luz las que están latentes en el alma" (Leonardo 375). Estas categorías nuestras provienen no del entendimiento sino de la intuición, nos hablan del funcionamiento de esta facultad tan mal conocida, que relaciona sin sacar conclusiones, pues eso es lo que hacen las formas poéticas. Es la naturaleza del poema mismo la que exige que para expresar un sentimiento directamente nos tengamos que valer de síntesis, adición y mudanza; al abandonar tanto la sensación como la representación como inadecuadas, no tenemos más remedio que servirnos de esta desconocida, intermedia entre ambas, en lo que son peritos los poetas y todos los artistas. Para Humboldt y Chomsky es la lengua la creadora; para nosotros, por el contrario, sólo sabe re-presentar y es por lo tanto inservible para el arte lingüístico, aunque se la someta a una transformación, que es lo que afirman los que pretenden que el arte es un lenguaje, pero ya hemos visto que no es así; el arte no es la representación mediante significantes arbitrarios de unos contenidos, es la expresión de un fondo cognoscitivo-sentimental mediante unas formas, un *pathos* formal; con las formas de la gramática hacemos nuestras síntesis y nuestras adiciones, lo mismo que el músico hace sus armonías y melodías y el pintor coloraciones y sus dibujos; y además todos tenemos las formas imaginarias. Y es un hecho que un poeta no necesita saber que hay unas formas básicas y otras imaginarias, o que el poema crece hasta un tránsito o que hay dos géneros de composición, uno todo seguido y otro en unidades semiautónomas. De todo ello se valen tanto Horacio como Raúl Alonso, poeta de 9 años; y se pueden permitir el lujo de ignorarlo porque la composición misma lo exige, lo harán sin tener conciencia de lo que están haciendo, como tantas otras cosas. Ellos están atentos sólo a expresar su sentimiento, el 'cómo' que lo haga el propio poema; pero saberlo, naturalmente, sería una ventaja.

La otra cuestión que nos plantea la Gramática Generativa es la de la universalidad de las formas poéticas, de lo que son prueba todos nuestros ejemplos. Y así como Chomsky pasa de la interiorización de la gramática que hace el niño nativo a las gramáticas del mundo entero, tal vez nosotros, con mayor fortuna, podamos decir lo mismo.

Una forma no es 'figura', una exhibición, una preciosidad; la poética no pretende el preciosismo sino afincarse hondamente en la vida, para expresar la cual no

es válido el superficial y representista lenguaje habitual; el lenguaje poético no pretende ser más lindo sino más hondo. Lo que hay debajo de la forma es la materia amorfa, que ella relaciona y transforma; tal vez no fuera amorfa en sí, pero lo es respecto a la forma poética. La intuición en Kant es informe mientras el entendimiento no le da forma; para nosotros, al revés, las formas del entendimiento son amorfas hasta que la intuición no les da forma relacionándolas de otro modo para alcanzar la prestancia y el movimiento, que son los dos propósitos fundamentales de las formas en el arte; para ello la materia no puede ser enteramente amorfa. La arcilla del escultor tiene textura, color, suavidad, plasticidad, cualidades diferentes a los de la piedra o bronce. Nada es enteramente amorfo, todo tiene alguna forma; ahora bien, yo puedo servirme de una materia forme para configurar otra forma; respecto de la nueva la anterior es amorfa. Tiene que haber en ella posibilidades formales, sustantes que la forma junta a su modo expresando un sentimiento, pues sin él la forma no sería más que fórmula, sin su luz: "La intuición si es verdaderamente artística es verdaderamente intuición y no un caótico amasijo de imágenes, sólo cuando tiene un *principio vital* que la anima, identificándose con ella" (Croce *Brev* 32). He aquí el fondo haciendo que la forma forme. Pero 'un caótico amasijo de imágenes' es ya una forma, y bastante forme por cierto. Expresa, y de él nacen otras formas. Y por lo tanto es móvil, que es la cualidad más importante de ellas.

"Se puede decir en general que las obras valen tanto más cuanto más articuladas están: cuando *nada de muerte ni nada informe* queda en ellas; cuando no hay ningún terreno que no haya sido recorrido por su configuración" (Adorno 251).

Componer es formar, así hacen por ejemplo Shakespeare y Beethoven de manera sobreabundante; pero hay artistas que se dejan ganar por lo amorfo. Hay la tendencia a formar amorfamente, pensando que si pongo un silencio largo, ya tengo un sentimiento de la nada; pero en el arte todos los sentimientos hay que formarlos para que sean. Yo caí en las garras de alguno en mi juventud: Becquet, que al contrario de su maestro Joyce, de pletórica forma, se valía de lo amorfo para indicar su sentimiento, y todo son en sus diálogos cortes y silencios. El ideal de un artista así es la nada de la amorfia. Pero el arte es forma y con la forma, no con su ausencia, es como se alcanzan los sentimientos y el movimiento. Componer es formar y nada mas que formar, que lo amorfo sea la materia, no la forma. No se puede componer con lo amorfo, y si se hace, no estamos más que en una decadencia, como pasa con Mahler en la novena sinfonía donde domina lo inane. Otra cosa es valerse de lo informe, que el mismo Mahler hace de manera maravillosa en la *Quinta*, introduciendo música de charanga para expresar sus sentimientos de abandono. Lo informe es inestancia y prestancia, pero los silencios y lo tenue, y el tempo lentísimo, así como los exabruptos y el estruendo arbitrario no son más que demostraciones de impotencia formal. Mahler cayó en eso, sin embargo cuando se moría llamaba a Mozart, que es pura y límpida forma. Jugar con lo amorfo en el arte es un abandonismo, como hace la pintura abstracta con la renuncia del dibujo, que la convierte en un arte miserable. Un artista tiene que valerse de todos los recursos de su arte, pues lo contrario es suicidio. Otra cosa es la estilización de formas para que prime el sentimiento sobre los contenidos, pues aquí estamos en la antestancia. En cambio, lo informe es pura expresión; Sartre también lo confunde con la materia:

"La existencia se descubrió de improviso. Había perdido su apariencia inofensiva de categoría abstracta, era la *materia* misma de las cosas, aquella

raíz, las verjas del jardín, el césped ralo, todo se había desvanecido, la diversidad de las cosas, su individualidad solo eran apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban *masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena*" (Sartre *Náus* 144);

"masas monstruosas y blandas' para expresar un sentimiento de repugnancia que pretende llegar hasta la náusea; entorno amenazador que casi se abalanza, experiencias en las que se acrecienta la intuición en perjuicio de la representación; estamos en lo informe o inestancia pero no en lo amorfo. No se trata de la materia ignota, mero medio sino de una forma, sino de la forma de lo que no tiene (todavía) forma y que clama por ella, lo incompleto, inestante o entrestante; por ejemplo, el amontonamiento puede ser un destante des-orden. Nada de lo que nosotros podemos intuir carece de una forma, y cuando no la tiene se le inventamos: voy en tren y el amorfo ton-ton-ton-ton, lo convertimos en ton-tón, ton-tón; y al revés, los ruidos particulares de las olas chocando contra las rocas los convertimos un estruendo como una sinfonía grande y total.

"El no ser, el no conocimiento, la indeterminación son modos del ser, del conocimiento, de la determinación, es decir, *realizaciones* menos perfectas de éstas" (Husserl *Ideas* 106). El inmoral, algo de moral tiene, más que el amoral, y es más fácil que sea moral el primero que el segundo, lo mismo pasa con lo informe y lo amorfo. Lo informe presagia y propicia las formas, expresa su movimiento. Las cosmologías suelen partir de lo informe para explicar la formación del mundo, porque de la negación de lo uno es fácil pasar su afirmación, se corresponden como antítesis y tesis. Lo informe es la afirmación negativa de lo forme, su explicación, su formación, su prestanciación; pero éste es el cometido del fondo: siempre que se habla de lo informe se está nombrando el fondo que necesita la forma para ser, y este es el sentido profundo de las cosmologías, en las que un fondo informe se especifica en formas, y es lo que sucede en el desentrañamiento del arte vital, que en el poema es el trasfondo. La representación no puede más que reprimírnoslo, tan sólo se expresa mediante las formas del arte o el recogimiento del espíritu. Kant dice que la intuición forma a través de un concepto: 'a esta parte del universo la aparto de lo amorfo llamándole 'caballo'', son los conceptos los que van separando porciones de la realidad y dándoles un nombre:

"La justicia no permite que, *mezcladas las cosas, se confundan* unas con otras, sino que guarda todas según la especie en que cada cual deba mantenerse" (Ps Dionisio 347)

Yahvé no hizo otra cosa, y desde entonces tenemos un mundo disgregado y antipoético, amorfo para la poesía y el arte, que pretendemos remediarlo creando belleza mediante las categorías formales, que no disgregan como las mundanas sino que juntan y lo hacen móvil, a través de relacionante forma. "El *acto estético* es... forma, y nada más que forma" (Croce *Est* 101). El fondo es importantísimo, pero la sustancia del arte es formal, porque necesita darnos la cosa misma y ello tan solo se puede conseguir por la forma:

"El poeta no quiere simplemente hacerse entender, a él no le basta con que sus representaciones sean claras y precisas... quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, *llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física* de los objetos" (Lessing 176).

No por la representación, que es de lo que se vale la gramática, sino por el movimiento del poema, obra de las sucesivas formas. Y esto tan solo es posible pasando de la representación a la intuición, que relaciona sin ningún 'es'. Arte, en su sentido operativo, es el manejo de las formas. Yo entré en la filosofía para escapar del inmóvil sustancialismo, y encontré que la vida es relación, integración; así en las categorías formales, que no son sustanciales como las del entendimiento que consisten en las diversas significaciones del verbo 'ser' referidas a un sujeto; las categorías de la intuición no tienen ni sujeto ni ser; en las del entendimiento hay una sustancia y a lo que se dice de ella; en las formas de la intuición no hay sustancia: solo relación: contrastancia, restancia, adición ascendente o descendente o loca, semejanza, transformación, igual que la vida, que tampoco es sustancia, que es una acción dativa que sabe también hacerse recepción. La vida es un verbo, el arte pura relación, en la que crece el poema por lo imaginario. Algo se junta a algo para crecer en su contra o crear juntos, o irse de juerga. Así como con las categorías del entendimiento la relación se sustancializa, las de la intuición no saben de ninguna sustancia, son siempre relación móvil: son los modos de crecimiento y desarrollo de un poema o de una obra de arte en general. Como una planta que va desarrollándose dándose en sus ramas y raíces y recibiendo del entorno, así el poema: no hay sustancia, vida pura, como todos nosotros, en una entrega que hace un proceso, partiendo de lo inane habitual, de la representación, de lo muerto. El poema es un movimiento y las formas son sus modos. Un movimiento estante, y del movimiento nace la profundidad y de la prestancia la belleza; el poema integral no puede prescindir de ninguno de los dos. y la belleza es más bien cosa formada por el movimiento, también cosa fundamentalmente móvil, por lo tanto la forma respecto al fondo está en la relación de 2 a 1. ¿Por qué las dos cosas, que parecen tan diferentes? Se busca la prestancia siempre: esta curva contrastada con aquel ángulo, esta oquedad conestada con aquella superficie convexa; y en la relación las dos resurgen plenas. Componer es en primer lugar relación estante, porque se busca la belleza, que la obra cante; pero eso sólo no basta; se necesita también que la obra diga: que no se quede en la pura relación y ayuntanza, que sea un proceso que me vaya adentrando; por lo tanto estancia fonda o fondo prestante, pues antes que nada es el sentimiento y la verdad. La única manera de que haya movimiento es mediante las formas duales, que se integren dialécticas, analécticas y paralécticas, entonces el poema crece y se hace vida, porque no la hay si no hay movimiento. No existen formas estáticas, todas son dinámicas; sólo que unas son más bien de las artes sensibles (pintura, etc.) y las otras de las móviles (música, etc.). El único teórico moderno al que podemos acudir en apoyo de nuestra teoría sobre el movimiento y las formas poéticas es Claudio Guillén:

“Las formas no dividen, unen” (*Entre* 185)

“La idea de forma como *formación*, como *proceso* activo, se aclara si la percibimos como 'orden impuesto sobre el tiempo'... la 'palabra en el tiempo' de Antonio Machado” (190)

“No hay formas puras, es decir, insignificantes. Veamos brevemente un ejemplo. La *digresión*” (183).

Las formas poéticas se valen de la dimensión semántica de la lengua para hacer sus relaciones y transformaciones; pero, desde nuestra perspectiva, la digresión no es exactamente una forma, sino un *modo* formal; su forma puede ser el disentido, si se trata de una *figura elocutionis* o el entresentido, si de una *figura sententiae*.



La dicotomía categorías formales - poema como proceso, que es el fundamento de nuestra teoría, se halla también en Guillén, que intenta teóricamente su juntamiento:

“El poema es... una aventura que va revelando poco a poco las cualidades de un *sistema*... debemos tener siempre en cuenta... las tendencias *dinámicas*, '*procesales*' y diversificadoras de la obra de arte verbal, largo tiempo subestimadas “(Entre 191)

“No digo que no existan *universales*, tanto en literatura comparada como en lingüística. Pero no deben circunscribirse al terreno de las analogías... *Tertium datur*: lo que aquí vengo llamando *estructura diacrónica*, es decir, un compuesto de relaciones que enlazan *el cambio con la continuidad*, la diferencia con la analogía, la particularidad con la generalidad” (418)

La poética secularmente ha visto el impulso y el movimiento fuera del poema y ha visto éste sólo como mero resultado. Que la fuerza y la vida estaba del lado del poeta y el poema no era más que la huella de aquel impulso. Pero las cosas no son así, el sentimiento del poeta se ha convertido en el fondo del poema que valiéndose del sistema de las diez categorías formales, se ha convertido en su propio proceso. No es la vida más que el poema, ni está en el poeta ni en el lector, como piensa el fondismo, ni en el poeta ni en el lector: es el poema mismo, que tiene un movimiento propio, en una autonomía total respecto de donde viene y a donde va. El poeta, cumplida su tarea, ya no nos interesa, si nos interesase, mal asunto, sería porque su obra aún lo necesita. En este sentido nuestra posición es la misma que la de la poética gramaticalista, pero la diferencia es que ellos sólo ven el sistema lingüístico, y nosotros el poético proceso vital; ni fondismo ni formalismo: arte integral. La Estilística hablaba de una intuición primera ante el poema, que no se puede provocar, que viene sola y me hace comprender la esencia de un poema para a partir de ella juzgar todo lo demás, pero el poema en sí es otra cosa, es como un fenómeno de la naturaleza al que le importa un bledo el lector; él tiene su movimiento, y las exquisiteces críticas le tienen sin cuidado. El esteta que busca matices a él no le interesa, está buscando su tránsito para después sosegar o callar. Y comenzó en una propiciación o bien abruptamente, dependiendo del sentimiento que lo hizo nacer. El sentimiento convertido en fondo, que ya no pertenece al poeta, que ahora es uno más. El poema tiene vida propia y arrastra tanto al poeta como a los lectores. Otros se dedican a buscar su arqueología, pero a nosotros nos interesa sólo el poema en su actualidad, que incluye movimiento y sistema, fondo y forma, en su plenitud.

Respecto al libro inédito *Poetas de 9 años y una niña pintora*, (yo la estoy buscando a ella, que ahora es una joven veinteañera, para publicarlo y para saber si sigue siendo artista) nos falta hablar de la relación entre los poemas y su ilustración, que nos permita ver el funcionamiento de las categorías formales en las dos artes. Veámoslo sólo en los dos poemas primeros.

“La niña rosa
como una flor en primavera.
tiene los ojos del color de los rubíes,
su falda larga como una señorita,
con su pelo rubio,
con dos trenzas de colores,
con su cara rechoncha y guapa
¡Vivan las flores en primavera,
son tan bonitas como las niñas,
viva la primavera!” (Javier Collada)

Como se ve, es una loa antestante (‘la niña rosa’); ésta es la ilustración de Nuria:



El poema dice muchas cosas de una niña: que es como una flor en primavera, que tiene los ojos del color de los rubíes, trenzas de colores y que es rubia. A Nuria sólo le importa esto último y llena de amarillo no sólo la cabeza sino todo el cuerpo y el entorno y lo conesta con un sol amarillo. En cuanto al fondo el poema es la expresión de una niña guapa que emociona al poeta niño, pero el dibujo es la expresión de una pasión solar: el poema habla de flores y de primavera.



El poema es un resotema y el dibujo también lo es; en ambos casos el contenido es el mismo, pero en A) hay un niño que va tras él y en B) el pájaro está solitario a lápiz en un cielo extraño; otro niño hubiera coloreado también el protagonista, pero ella decidió que quedase a lápiz sólo y solo.

El dibujo anterior es un autorretrato de Nuria conmigo, y en él se expresa la soledad que se trasluce en los dibujos anteriores, con sus lágrimas. En cuanto a los dibujos mismos, los dos primeros son aditivos y el tercero sintético. Podríamos decir que están en una escala, desde la adición casi total en el primero a la adición y síntesis del segundo y a la casi enteramente síntesis del tercero, pues en éste también hay reiteraciones: los coloretos en las dos figuras, mis uñas pintadas, los lunares del vestido de ella y sobre todo el pelo rojizo –ella no era peliroja- pero lo que prima es el contraste que el fondo pide entre una figura paterna y una niña desvalida. Hay que destacar la firmeza de la figura masculina, un poco sacra, que hace de entorno del protagonismo de la niña. El fondo de los tres dibujos es la soledad. Hay que decidir si el blanco del fondo es esperanza o abismo, yo pienso que lo primero. Y entonces ella ayudada por el sol, camina hacia su realización. Soledad acompañada esperanzada. En el dibujo rojo la soledad no tiene aquélla esperanza, pero la figura está en movimiento en su búsqueda. En nuestro retrato, yo soy el sol y ella descansa en mí, aquí no se sale de las formas básicas, pero en cambio ahonda en la síntesis, que es contraconestante. Las definiciones de las tres pinturas pueden ser:

- A) Fondo: esperanza;
forma: tras re con estancia.
- B) Fondo: soledad;
forma: tras re contra estancia.
- C) Fondo: Tristeza y acogimiento;
forma: con/contra estancia.

Aquí me parece que en las artes plásticas no se puede hablar ni de ‘ligazón’ ni de ‘rondel’ y ‘tema’ ni de las fases del movimiento, que son elementos de un arte móvil, como la poesía lírica y dramática y la música. Parece que la cosecha de la aplicación de nuestras categorías a la pintura no es mucha, hemos perdido el color y el dibujo, pero tenemos lo esencial: en A) se nos dice que para expresar su esperanza la pintora se vale de una transformación de la realidad mediante una reiteración favorable; en B) que el sentimiento de soledad está expresado también transformando lo habitual mediante una reiteración hostil; y en C), que el acogimiento en la tristeza se vive en una mezcla de entañamiento y extrañamiento.

Al intentar estudiar formalmente las ilustraciones de Nuria acercando las dos artes no es que la pintura se haga lingüística o al revés: si defino un dibujo como ‘recontratema’, ¿lo estoy haciendo lenguaje? No, porque el lenguaje estaba ya convertido en forma poética. Partimos de la hipótesis de que las formas tienen que ser las mismas. No hago lingüística la pintura, la hago poética en un sentido amplio, que es lo mismo que decir que la hago en general estética. No se trata de averiguar el ‘mensaje’ de un cuadro como se buscaba antes en una película, que eso sí que es hacer literatura, se trata de ver cómo su forma habla directamente al sentimiento, el ‘mensaje’, si lo hay no es más que un medio más. Tampoco se trata de interponer unas formas arbitrarias entre el pintor y la realidad, que nos apartan y nos encierran: al contrario, la forma es el único medio que tiene el poeta o el pintor para superar los contenidos y llegar al fondo de sí mismo. ‘O copia o forma’, no hay otra alternativa en el arte, y lo primero es venderse y lo segundo es buscar un fondo que me exprese. En un libro reciente de García Berrio y Teresa Hernández se intenta también expresar con categorías poéticas la pintura, para ello se necesita un criterio único, o fondal o formal, pues ambos

tienen vocación de universalidad; el nuestro es formal: es la forma la que expresa el fondo, el protagonismo está en ella, y en la definición se inventan términos enalazados para decirla, en cambio para el fondo tan sólo se emplea una palabra: 'venganza', 'soledad'. El protagonismo en nuestra teoría claramente está en la forma, a pesar de que hayamos intentado llegar, ayudados Freud, hasta el trasfondo. En cambio en dos estos autores claramente el protagonismo está en el fondo y desde él se acercan a la forma:

“el poema y el cuadro consolidan el espacio de unos *diseños de orientación y de identificación imaginaria*, a través de los cuales la fantasía del hombre construye las *imágenes* auténticas de su identidad antropológica” (Ut 189)

Se ha hablado mucho de la bilateralidad dación/recepción, poniendo el acento bien en el poeta bien en el lector, pero en ambos casos se trata de una renuncia al poema; la bilateralidad poética es la del fondo y la forma, en la que no nos apartamos del poema, y lo comprendemos en sus dos dimensiones esenciales; ésta es, a nuestro modo de ver, la única poética integral.

§ 18. Fondo y forma.

Se ha producido últimamente una recuperación del fondo, e incluso podemos decir que de trasfondo:

“El fracaso –absoluto o relativo- de las limitaciones estructuralistas, de la exactitud formal, buscó su compensación encauzándose en el *incierto anhelo que es propio de la intuición romántica de lo absoluto*” (Berrío Teor 298)

La poética lingüística se había olvidado de la mitad del poema; dos poéticos españoles actuales han vuelto las cosas a su sitio:

“Basado en ésta (enunciación), se levanta un edificio que ya no es lengua sino situación o *mundo imaginario*. No todo en poesía es esa lengua que la hace posible” (Guillén 77).

“Todo poema es breve y a la vez inconmensurable. Sin llegar a ser infinito, como lo deseaban los románticos, el poema es *ilimitado, carece de confines precisos, no tiene marco*” (80)

“*De lo imaginario y sentimental psicológico del impulso hacia la concepción verbalizada del texto*” (Forma 55)

“Una poética que se reconoce tanto en el carácter inmanente textual de la tradición retórica y estructuralista, como en la vocación trascendente *romántica y actual de una teoría de la imaginación*” (Berrío y Hernández Ut 10)

Nosotros hablamos también de formas imaginarias como coronación de las básicas; el significado de la imaginación en Berrío podemos verlo claramente en el análisis de *La cabellera*, de Baudelaire; lo compararemos después con el nuestro en *Fondo*:

“En numerosos poemas de *Las flores del mal* tenemos ocasión de constatar reiteradamente la presencia de *variantes simbólicas* en el sentimiento de la vasta expansión sinuosa; lo que se consolida como uno de los símbolos activos favoritos de la sensualidad baudelairiana en “La cabellera”, que comparece ya en las sinuosidades fónico-rítmicas de la forma y en el subrayado semántico de los términos clave desde los primeros versos:

‘Ó toison, moutonnant jusque sur l’encolure!

Ó boucles! Ó parfum chargé de monchaloir!

para arraigar aún más explícitamente en las hipérboles descriptivas de la cabellera, ‘foret aromatique’, espacio simbólico donde cobra impulso el aliento de ondulación expansiva del poeta:

‘Comme d’autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! *nage sur ton parfum.*

La cabellera trenzada se configura como una vía de despliegue para la pulsión del rapto expansivo –‘Fortes tresses, soyez la houle que m’*enlève*’-, mientras que el cabello desplegado se tranfigurará, bajo una más clara convergencia simbólica, en un mar de ondulaciones rumorosas, abierto a la navegación inmensa de vela, remeros y navíos:

Tu contiens, mer d’*ébane*, un *éblouissant rêve*
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.

Todo se despliega hacia la *inmensidad ilimitada* en el peculiar universo simbólico que ha llegado a implantar la fantasía expansiva de Baudelaire: su alma se saciará 'a grands flots' de perfumes, sonidos y colores, en tanto que los simbólicos buques animan el sentimiento invariable de sedosa expansión infinita del autor:

'Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Dominado por tal género de sensaciones fantásticas, la zambullida del poeta no alcanzará a ser una precipitación profunda, abismaada en vertical caída, habrá de ser por el contrario una inmersión apenas insinuada, un acariciado pretexto para gozar el infinito, el ritmo de perezoso vaivén de una indolencia ilimitada:-

'Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse!
Infinis bercements de loisir embaumé!

Ritmos y sentido cooperando a la representación sintética de un diseño de expansión convertido en sentimiento." (*Teor* 409-10; sub aut).

Se trata de un análisis estilístico ampliado y profundizado. Nosotros, en *Poética I. Fondo*, caminamos por otra senda, no nos quedamos en el fondo, buscamos el trasfondo; encuadramos el análisis en el título: *Revolucion anhelar baudeleraiana*:

"En estos dos poemas (*Perfume erótico* y *La cabellera*) el poeta quiere señalar el contraste entre el eros ardoroso actual y un sentimiento de paz y lejanía que lo contrasta, en el primero:

'Si en otoño un noche, con los ojos cerrados (...)
aspiro los aromas de tus ardientes pechos (...)
una isla (...)
veo un puerto (...)
con cantos marineros'

Es como si lo segundo serenase y profundizase lo primero, el eros sin el anhelo sería pequeño y sórdido, el poeta no se regala con él, lo dice escuetamente y se extiende en las imágenes entrañales. En *La cabellera* todavía en mayor medida, el eros se engendra en el entrañamiento primordial, que lo ancha y ahonda:

'Oh perfume cargado de indolencia ('')
que esta noche pueblen la oscura alcoba (...)
los recuerdos que duermen en esa cabellera (...)
Pero estos 'recuerdos' no pertenecen a la amada, son
'la languidez del Asia y el ardor africano,
todo un mundo distante'
es decir, son el anhelo.
'fuertes trenzas llevadme como ola irresistible!
Albergas, negro mar, un sueño desbordante
de velas (...)
Ahora vienen los dos amores bien diferenciados:
'Hundiré mi cabeza ansiosa de embriagarse
en ese mar oscuro donde se esconde el otro (...)
De nuevo los dos, éste para aquél:
'Azulados cabellos, pabellón de tinieblas,

me devuelves inmenso el azul de los cielos'
y al final hallamos el triunfo total del primer amor:
'¿Pues no eres tú el oasis y el odre de mis sueños
donde bebo con ansias el vino del recuerdo'(263-4)

No hay duda de que ambos análisis se pueden complementar y enriquecer mutuamente; pero nosotros, en esta obra, estamos obligados a hacer también un análisis formal, hélo aquí:

El poema es una oración erótico-primordial en la que mediante la amada se pretende alcanzar a la madre. Se vale de la antestancia pelo negro de la amada - mar, que el entrañamiento primordial convierte en trasestancia. El poema constantemente se refiere al pelo como mar por el que se navega y se llega a países lejanos en los que hay un existir entraño, y podría quedar así, sugiriendo el entrañamiento materno como trasfondo, pero hay, como si dijésemos una obsesión por declarar constantemente, desde el motivo, que este amor suyo no es más que recuerdo del otro. Por lo tanto el TF está declarado explícitamente, como sucede también en Rosalía y en ningún otro. El objeto del poema es acercarse, mediante la amada, a la madre, y este afán se realiza en un movimiento de vaivén mediante la composición en rondel que es la causa de ese movimiento. Tanto el motivo como las seis vueltas son todos constantes, lo cual es insólito en este poeta siempre en guerra con el amor, y es lo que nos indica que se trata de una oración. E formante *ante* queda superado por el *tras*, puesto que aquí no hay sólo los dos elementos de la antestancia: cabellera-mar sino que hay también la realización del anhelo materno: y esto ya no se queda en *ante*, es transformación. Y este pasaje del *ante* al *tras* se mantiene en todos los momentos, desde el motivo, en el que está en germen lo que luego se desarrollará en las vueltas, que es que el poeta quiere valerse de la cabellera de su amada como de un mar en el que se navega y se alcanza el comienzo:

“para hacer que esta noche pueblen la oscura alcoba
los recuerdos que duermen en esa cabellera.

En la 1ª vuelta se dice que lo que estaba casi muerto se vivifica en una navegación por el pelo, por el perfume de la amada, pero el agente es el alma, como en los viajes de ultratumba.

“Lo mismo que otras almas en la música bogan,
la mía, dulce amada, navega en tu perfume”.

En la 2ª vuelta se dice claramente que la amada es medio y no fin:

“¡Fuertes trenzas, llevadme como ola irresistible!
¡Albergas, negro mar, un sueño deslumbrante (...)!”

En la 3ª vuelta hay una llegada, sólo transitoria:

“donde barcos que surcan el oro y el moaré,
abren sus vastos miembros para abrazar la gloria (...)”

Todo lo anterior ha sido la propiciación; en la 4ª vuelta se llega al tránsito, a lo más hondo del poema, en donde ya no hay más remedio que confesar el secreto:

“Hundiré mi cabeza, ansiosa de embriagarse,
en ese mar oscuro en donde se esconde el otro (...)”

En la 5ª vuelta, es digno de destacar en el sentiente el azul que refleja a veces lo negro, y su contraste con las tinieblas ominosas: lo uno medio y lo otro obstáculo, desde el sentido:

“Azulados cabellos, pabellón de tinieblas,
me devolveis el cielo esférico y enorme (...)

Y la 6ª vuelta es ya el sosiego, una especie de conclusión, en que se reitera el carácter de súplica del poema; es un final similar al de *Belleza*:

“para que nunca puedas ser sorda a mi a mi deseo,
pues ¿no eres tú el oasis y el odre de mis sueños
donde bebo con ansias el vino del recuerdo?” (25)

La definición puede ser:

Fondo: oración erótico-primordial;
forma: ante tras motivo re 7º so con vuelto;
ligazón: 1P 5T 7S

Aparte de las deficiencias que pueda haber en él, este análisis más completo, coge el poema entero y es capaz de definirlo, lo cual ninguna poética había hecho antes. Comparándolo con el de Berrio, yo encuentro que en cuanto a la parte fondal, el mío está demasiado volcado hacia la esencia, tal vez tenga mucha alma, pero le falta cuerpo. Encuentro que la deficiencia suya está en lo formal, que se pretende pasar directamente de lo más material de los sonidos, a lo imaginario justificando de manera abusiva esto en aquello; tendría que haber una estructura formal medial, y Berrio es consciente de este problema e intenta solucionarlo con lo que él llama ‘macroestructura’, basada en la relación, como nuestras formas. En un análisis del soneto de Quevedo que Dámaso Alonso dijo que era el mejor y que desde entonces todos queremos analizar, se ven indicios sintéticos y aditivos:

“Pero volvamos otra vez, ahora, a la reflexión sobre la macroestructura de la argumentación textual... Ahora en los tercetos, una cuidadísima elaboración de la macroconstrucción induce otro ejemplo sorprendente de equilibrada y compleja arquitectura lógico-imaginaria, tutelada por la disposición métrica guiada por los testigos de concordancia... La fórmula verbal del texto mantiene, por tanto, de principio a fin el proyecto de *dinámica unidad dialectica* (subr aut) en la construcción textual de este soneto portentoso” (*Teor* 195-6)

Resumen podríamos decir que nuestro análisis consiste más en la forma del sentido y en el trasfondo, y el suyo en el sentiente, heredero de la Estilística y en el fondo (que él llama ‘forma interior’) que alcanza en su poética una amplitud y profundidad que ya quisiéramos para el nuestro. A mí me parece que juntos los dos análisis harían la poética integral que aquí se busca. Berrio critica el sentimiento de Amado Alonso como demasiado limitado, e igual podría decir del mío. Es verdad, el fondo es más que esto. En otra ocasión lo he llamado *pathos* hegelianamente, comportando también la idea. Pero es más complejo. Ahora también se amplía al decirle ‘trasfondo’. Se le puede agregar lo imaginario, de Berrio, que tan bien casa con las cuatro categorías finales de nuestro sistema. También él lo relaciona con lo sublime: “la fisomía de profundidad de la forma interior poética como espacio y trayecto principales de la creatividad del poeta sublime” (*Forma* 55). Probablemente los análisis de Berrio de la imaginación antropológica, de lo imaginario cultural, etc. me sean útiles para rellenar el vacío que hay en mi teoría entre el fondo y el trasfondo; de esta manera, con la

Estilística de Dámaso Alonso y esta teoría tendría su completamiento la nuestra. Son sus dos carencias: la forma sentiente y el fondo imaginario. Son los dos extremos, y en el medio están las categorías de la intuición y el movimiento del poema, que me parece que son las aportaciones más importante de esta obra. Después está el trasfondo. 'Desentrañamiento' es un concepto filosófico que nace psicológicamente en Freud pero que supera el solipsismo freudiano para convertirse en raíz de toda integración; es la vida como (des)integración. Trasladado a la poética pudo en *Fondo* ser muy aclarador porque se trataba de verlo en la obra poética lo mismo que se vio en la filosofía (Platón, Plotino, Schopenhauer, Nietzsche), pero aquí en la poética formal chirría un poco. Por eso lo hemos sustituido por 'trasfondo'. Berrio aporta la tradición de la forma interior complementaria de la forma exterior, nosotros traemos la otra tradición del (tras)fondo/formas. Hay un territorio que yo no he cultivado confundiendo el trasfondo con el fondo, en la obra sobre Rosalía. Son los dos defectos del libro de referencia: déficit de sentiente y déficit fondal, que intentaré corregir, al menos en parte, en una 2ª edición. Yo he pasado del trasfondo a las formas del sentido, pero después del trasfondo está el fondo y al lado del sentido el sentiente deficientes.

La teoría de la poesía está pasando actualmente del formalismo a una poética integral:

"Es éste el momento de recomponer el *equilibrio* en el diagnóstico de la poética, mediante la exploración del *espacio espiritual y sentimental* del efecto estético en el espesor imaginario de los *textos artísticos*" (Berrio y Hernández, *La poét* 48)

Aquí esta planteado el problema de la ligazón: aparece ya en Longino, Dámaso Alonso y Amado Alonso lo plantean, y Berrio lo toma por bandera:

"Esta *visión integrada* de la dimensión *material y sicologica* en el fenómeno del arte literario como lenguaje es muy reciente; por no decir que empieza a desarrollarse ahora como un *desideratum*. Al menos nuestro propio entendimiento del trabajo crítico y de investigación poética tiene ese sentido y orientación" (68)

La relacion fondo/forma es el centro de la creación y por lo tanto también ha de serlo de nuestra investigación. Nosotros tenemos ventaja porque entre la imaginación y el sistema de la lengua interponemos las categorías de la intuición. Además tenemos unas formas que llamamos precisamente 'imaginarias', que se hallan en la forma misma. Berrio habla de la imaginación como fondo, para nosotros lo imaginario es forma. Cuando nombra lo imaginario siempre lo trata como símbolo, por eso llama 'forma interior' al fondo, pero el símbolo no es fondo que es forma, está en el 'texto', no en la imaginación, junto con otras formas también imaginarias. Y se llega a ellas por unas categorías básicas que son como la mampostería de la edificación del poema.

"El poder expansivo de la metáfora reside sobre todo en el movimiento de la fantasía implicado en el cambio de planos" (92)

Pero la metáfora y en general la antestancia es la reina de la intuición: relación sin conclusión, nos pasa de lo habitual a lo imaginario. Berrio tiene que despegar de la lingüística a lo imaginario, tarea difícil; para nosotros la lingüística sólo es materia, nos hallamos desde el comienzo en una actitud intuitiva poética en la síntesis y la adición, y las formas imaginarias no son

más que un paso más en lo mismo. En la literatura actual existe además de la metáfora la transformación real que ella tan sólo sugiere en la kafkiana, por ejemplo, y la expresión espacial de lo interior en Quevedo, por ejemplo, con la entrestancia, además del sugerir de la inestancia. Todas estas formas hacen que lo imaginario esté ya en el poema mismo, no hay que buscarlo fuera como algo impalpable; el movimiento del poema se hace con él, es su culminación. Nosotros creemos que ese fondo amplio y profundo que Berrio recaba para el poema podemos encontrarlo sino el 'texto', en el poema mismo. "El principal efecto estilístico de la metáfora es la ruptura de la expectativa comunicativa" (94); sí, pero no sólo de la metáfora: las cuatro formas imaginarias están en contra de la poesía como comunicación, porque es expresión, tanto del poeta como del lector; pero expresión, unión, en absoluto comunicación, el poema se descoyunta si lo considero un mensaje.

"Lo imaginario, fuente de la poeticidad, hunde sus raíces, como sabemos, más allá de la productividad explícita y controlable de los mecanismos textuales, en espacios antropológicos subconscientes y de simbolización mítica" (94)

Nosotros creemos que no hay más allá, todo está en el poema, aunque no desde luego en el texto, que tan sólo es la materia de la que se vale para pasar de la representación a la intuición, hermana del sentimiento.

"Reservamos... el carácter de fenómenos imaginario-poéticos para aquellos que no son fruto de la especulación consciente de la razón, sino que proceden de las operaciones de expresión sintomática de impulsos subconscientes bajo los constructos simbólicos de la imaginación" (95)

Pero esto se queda en lo demasiado general; a estas alturas nosotros tenemos que hablar del desentrañamiento como origen, y la prueba la ponemos en los grandes poetas como Hölderlin, Baudelaire, Rosalía, etc. No podemos dejar en el aire, algo que así parece más literario que poético. La poesía es concreta y vivencial está toda ella en el poema, no es necesario generalizar tanto. Nosotros le decimos a Berrio que de un paso hacia la concreción, como nosotros lo damos hacia la ampliación, que se moje y entre en la realidad originaria.

"La tarea más importante es establecer las condiciones de comunicación entre la estructura material del texto y la de su constitución imaginaria" (100)

Es imposible, entre el sistema del lenguaje y una imaginación libertaria no hay posibilidad de encuentro: es necesario un elemento intermedio, la forma como expresión de un fondo. Aquí somos nosotros los que nos acercamos a la Estilística:

"En la raíz de toda creación hay dos cosas que son como la cara y la cruz de la onza: sentimiento e intuición... Decir que la tensión sentimental está dirigida hacia la expresión constructiva es decir que el sentimiento no es sólo vivido y sufrido, sino que es *intuido* con fuerza privilegiada, que es contemplado y elevado creadoramente a forma... El sentido poético intuido sentimentalmente no se manifiesta como algo que se puede nombrar o describir, sino por intermedio de imágenes y metáforas, esto es, trozos de realidad contruidos *ad hoc* por el poeta... La tarea poética consiste en configurar y expresar *unitariamente* la intuición y el sentimiento" (A Alonso Neruda 36-7).

Es cierto, como dice Berrio, que el fondo no es el sentimiento solo; Amado Alonso tal vez haya tomado esta dualidad de Hegel, que define también el arte como sentimiento e intuición, pero el sentimiento hay que engrandecerlo con la idea, que en Hegel es grande, pero que necesita ahondarse con Freud haciéndose 'inconsciente', aunque la intuición hay también que acrecentarla, no consiste sólo en la sensibilización del sentir; intuir es relacionar sin concluir por eso es intuición la metáfora, que es dual, no trial como el conocimiento. Antestar no es conocer, es acrecentar el sentir, es el sentimiento-idea quien la crea, o mejor la idea-sentimiento. Se trata de un conocer ciego que solo sabe sentir, y llamarla a ella.

El fondismo, romántico o no, no lo acepta, quiere ser él sólo el protagonista, y ello no es más que un ejemplo más de masculinismo, pues la dación está en el fondo, necesita el poema para existir, la necesita a ella como un macho en celo, pero tiene que esperar que ella quiera, el coito siempre como canon. Pero también el soñar:

"El desplazamiento se realiza siempre en el sentido de sustituir una expresión incolora y abstracta de las ideas latentes por otra plástica y concreta. No es difícil comprender la utilidad y con ella el propósito de esta sustitución. Lo plástido es susceptible de representación en el sueño y puede ser incluido en una situación, entanto que la expresión abstracta ofrecería a la representación onírica dificultades análogas a las que hallaríamos al querer ilustrar un artículo de fondo de un diario político" (Freud 553)

Por lo tanto anda en los dos sentidos; otros ejemplos

"El verdadero artista es el que va, no del sentimiento a la forma, sino de la forma al pensamiento y a la pasión" (Wilde 88)

"El ritmo mismo te traerá la idea" (Unamuno, *Canc* 125)

El que la dialéctica de un poema culmine en analexia no tiene que ver con la integración F/f pues es la forma *contra* del proceso formal. Entonces ¿cuándo vemos esa dialéctica de la integración fundacional? No la hay; la relación es demasiado íntima para que se pueda establecer. El movimiento de un poema es más formal que fondal. Tal vez en el paso de las formas básicas a las imaginarias, aquí estamos más en el terreno de Berrio. ¿Por qué un poema se hace antestante o trasestante o entrestante? Porque lo exige el fondo, para su expresión. La relación F/f es más íntima que la de los amantes en el coito par, que la del orante en su recepción espiritual. Si un poema empieza en las formas básicas y culmina en la antestancia, por ejemplo, ¿ha habido un proceso fondal además de formal? ¿Pero sucede así? Veámoslo en *La cabellera*. La antestancia está desde el omienzo, no se empieza básicamente sin ella. Hay un proceso. El poema aparentemente está en futuro, pero es el pasado lo que va buscando. El tránsito acaba en presente. Y el sosiego también. Por lo tanto podemos afirmar que el proceso es hacia atrás, desde 'Oh melena rizada... quisiera...' hasta 'bebo con ansia el vino del recuerdo', y aquí es en donde se halla la transformación. Así el movimiento del poema puede llevarnos hipotéticamente de lo básico a lo imaginario, sin salirnos de la forma, que es la activa, llevando consigo al fondo como la madre al bebé. No encontramos por ninguna parte en el poema una brecha entre el fondo y la forma.

"La intuición central de un poema no puede ir despojada de un cierto esbozo de forma; de un cierto punto inicial de interferencia entre la inspiración creadora y su expresión verbal. El escritor que tenga 'una

idea' y que ande vacilando sobre si la transmitirá en prosa o verso, o sobre si, ya en verso, la escribirá en éste o en aquél metro, no ha sido visitado por una auténtica *intuición poética*" (Pemán 293).

Nacen juntos: un cierto esbozo que se va acrecentando; no es verdad que el fondo sea amorfo, ya desde el comienzo nace como un feto en esbozo que se va perfilando en el poema: lo perfila la forma. En el primer verso están ya los dos en esbozo: nadie sabe qué va a pasar, ni el poeta ni el lector, tan sólo lo sabe el propio poema, que es autónomo y va a ir por donde tiene que ir. Si conociésemos todos los datos que intervienen en el inicio podríamos deducir matemáticamente el final. El poema tiene su querencia y el poeta tiene que dejarlo solo, que él sabe el camino mejor que su autor. ¡Cuántas veces uno quiere ir por una senda y el poema o la escultura lo lleva por otra irremediabilmente!; y si quieres hacer tu voluntad, él se niega y se para y trabajarás tú solito y no obtendrás más que un adefesio. El motivo de *Cabellera* tiene ya en general lo que será al final. Ya desde el nacimiento están juntos fondo y forma, hay ya en el comienzo una dualidad, una idea-sentimiento con una necesidad de expresión determinada. Y es que sin nada de forma el sentimiento sería inexpresable: se expresa formalmente. Cuando en las cosmologías antiguas se habla del comienzo siempre se nombra la palabra 'caos', que sólo puede querer decir: 'mundo en esbozo', con un fondo y una forma incipientes; no se trata sólo de materia, porque entonces se necesitaría el autoritarismo desde fuera que lo llevase todo en si, ella la criada. Lo mismo en el poema. Si el fondo no lleva ya consigo la forma habrá que inyectársela desde fuera, como hacen Yahvé y Aristóteles. Pero en el poema reina la inmanencia. Por lo que estamos viendo no es verdad que el fondo tenga el protagonismo, que más bien está en ella, y la dualidad es consustancial. Siempre al comienzo es el dos, que es el número de la vida. Pero entre este dos no se puede interponer ninguna forma, ya que eso es exterior: es un dos intrínseco con algo otro en dialexia, analectia o paralexia, el anhelo metafórico con la cabellera, con el mar, con países lejanos. En la definición, que es análisis representativo, los separamos, pero en el poema el anhelo lleva consigo la metáfora para poder hacer este poema. Por eso desglosamos: (tras)fondo: anhelo; forma: antestancia. Y también la restancia pertenece a la esencia del poema, y la trasestancia final. Pero podríamos decir que hay una forma originaria y las otras son configuraciones posteriores, proceso en que consiste el propio poema. La configuración más general es el contrasentido que hace la dialexia que reina en el 90% de los poemas; un sentimiento-idea que se desarrolla en contra de los impedimentos que quieren coartarlo: es la P: en el T se alcanza cambiar las cosas, la dialexia se hace analectia; y el sosiego es la militar explotación del éxito. Entonces, hablar de integración entre el fondo y la forma y de reciprocidad, todo eso le es ajeno al origen poético. En la oración de la religión unal hay una necesidad que es el fondo (P), que quiere alcanzar la paz (T), y entonces sosiega. Es el mismo movimiento, pero aquí se trata de la 'comunicación' del orante dativo con su lado receptivo: el yo-necesidad le pide al yo-paz. La forma fundante es la restancia, la P lleva al T, a base de pedir voy alcanzando lo pedido, si es inmanente, en esta religión de la vida inmanente. Una oración no puede tener otra forma originante y el fondo necesariamente tiene que nacer con ella, lo mismo que con otra los diferentes poemas dependiendo del fondo. Es el fondo quien pide la forma, que luego en el poema es la más activa. Por lo tanto se trata de una integración recíproca, como en el (des)entrañamiento primordial o en la unión mística o en el coito par, que con éste del fondo y la

forma –que puede ser modelo para el otro –él (aparentemente) pasivo y ella toda actividad gozante y sufriente-: son las integraciones canónicas de nuestra filosofía vital. En la recepción artística no se trata de comunicación ni de que la obra sea un mensaje; se trata de algo más hondo: unión:

“Que el lector “proceda en su trabajo desde la superficie hasta el ‘centro vital interno’ de la obra de arte; que observe primero los detalles... que agrupe después aquellos detalles y trate de integrarlos en un *principio creador* que pueda estar presente en el alma del artista; que, finalmente intente un hostil ataque por la espalda sobre los otros grupos de sus observaciones, para comprobar de este modo si la ‘*forma interna*’, que ha reconstruido por vía de ensayo, da razón del conjunto de la obra” (Spitzer 31).

Es ésta una consideración estática del poema, pero profunda, pues sugiere que hay un fondo unido a la forma como principio y pide la comprobación en el proceso que es el poema. Yo dije en otra ocasión que así como para el poeta se empieza por el fondo y se buscan luego las formas, en el lector se comienza por la forma para hallar después el fondo, pero eso no es más que una simpleza. Están absolutamente imbricados el fondo y la forma desde el comienzo, como hemos visto. La forma está escondida y sólo aparece cuando se encuentra el fondo; lo primero es hallarlo con su forma primigenia y luego a su luz vienen las formas; el sentido de un poema está en el fondo. En *Cabellera* hallo que es el anhelo que la melena de la amada antesta. Hay un sentido superficial: ‘fascinación por una cabellera’: si considerásemos esa idea como fondo no entenderíamos nada del poema, pues no podríamos explicarnos el carácter antestante del mar ni de lo encontrado tras él. Por lo tanto, primero el fondo y la forma que lo modela ya desde el comienzo, y después las formas que lo convierten en proceso. ¿Y cómo hallamos el fondo? Spitzer lo describe muy bien: leer el poema dejándose impregnar por su sentido, y el fondo se irá mostrando. No ejercer la voluntad, leerlo una y otra vez, hasta que aparezca dando sentido a todo el poema. Lázaro Carreter en el manual que escribió con Correa Calderón decía que una vez hallado el tema, había que comprobar que explicaba y daba sentido a todas sus partes. Pero el poema es un proceso, un movimiento: su recepción consiste en ver cómo se va concretando y con qué formas pasa de P a T y a S. Otro ejemplo, el XXI del libro de referencia. Lo leo y veo que primero se habla de un templo, luego del alma, luego de dormir y despertar: antestacia del eros que llega a destiempo. Puesto que nunca se hable de él, el amor es el fondo inestante, y después tenemos que ver cómo se va realizando.

Spitzer habla de una certidumbre que se siente cuando uno está metido, desde dentro, en el proceso. A ella se llega por intuición en el sentido de ‘adivinación’:

“En cuanto al objeto de mis preocupaciones.. .no hay, en efecto, ningún medio de reducirlos a fórmulas, como se hace en las demás ciencias, sino que cuando se han frecuentado durante largo tiempo estos problemas entonces *brota repentivamente* la verdad en el alma, como de la chispa brota la luz y en seguida crece por sí misma” (Platón *Carta VII 342^a*)

No es por la razón, que poco tiene que hacer en la poesía, y de la que ella más bien quiere librarse. Porque la razón es mundana y el poema busca la –a veces insólita o arbitraria- vida. La razón es la costra, el sentido representativo, enemigo del poético. La intuición es relación prestante y movente, aquí es donde se halla

a gusto el poema y adonde tiene que ingresar el lector, por identificación con el poeta, y esto es lo único que le puede llevar al fondo del poema, que es el fin; el poeta sólo es un medio. Un poema es como una fuerza de la naturaleza, una riada o un volcán y el lector, el sismólogo. Una vez apostado en su proceo interior hay una lógica poética que nos va llevando hasta el fin, y el receptor no tiene más que dejarse llevar e ir tomando nota. Eso es lo que pondrá luego en la definición que no es definición, porque no es análítica y abstracta sino concreta y sintética. Aunque les duela a los poéticos lingüistas que pretenden guiarse sólo por la razón, en poesía, en todas las artes, lo que cuenta es la intuición:

“Este libro quiere precisamente mostrar que no existe una técnica estilística, que el ataque estilístico es siempre un problema de los que los matemáticos llaman ‘de feliz idea’. Es decir, que la única manera de entrar en el recinto es un afortunado salto, una *intuición*” (D Alonso 11);

pues, como se ve, también en las Matemáticas es importante la tan despreciada por ‘idealista’ ‘intuición’. La representación sola lo tiene complicado aquí, pues sin identificación y sin intuición nada se puede hacer, por eso ellos sólo saben decir que se trata de desvíos, porque se ponen del lado del enemigo.

“La obra puede ser tan breve como una desnuda coplilla de la tradición castellana, tan larga como la *Divina Comedia* o el *Quijote*. La imaginación... ha podido ir reflejando sólo unas cuantas deliciosas o angustiosas imágenes o miles de ellas (intuiciones parciales); la intuición de la obra es una imagen total, no suma de las parciales, aunque elevada sobre ellas. Aunque de todas ellas necesita, la intuición totalizadora suele ser muy simple. Es también inexpresable, inefable” (40).

Aquí se ve bien claramente la diferencia que hay entre la intuición de la Estilística y la de la Poética que quiere ser integral. Aquí no se está hablando de que la obra sea sólo una intuición, sí de que la intuición es el único modo de captarla, pero la intuición de Alonso no es más que una vaga recepción; esto que él dice sería admisible en la audición de una pieza musical, pero no de un poema, tal como nosotros lo consideramos. Es verdad que la intuición de la obra es una imagen total, no suma, pero hay que mostrarlas todas como han ido haciendo el poema. La intuición totalizadora de una obra de la envergadura de las que se citan, es imposible que sea muy breve, como también es falso que sea inefable. Nuestra labor de tantos años ha ido encontrando la entraña de esas intuiciones totales, tanto desde el fondo como desde la forma, en donde se muestra el ‘qué’ -(tras) fondo- y el ‘cómo’ es llevado a cabo el trabajo por la forma. (La intuición total del *Quijote*: anhelo *tras ante des contramotivo re vuelto*, y luego habría que desarrollar la fórmula)

El arte es la exteriorización de sentimientos mediante formas; la poesía lo hace mediante representaciones lingüísticas, y sin embargo la representación es lo contrario de la intuición, pues aquélla es sustancial y ésta relacional, y aquéllas se juntan en oraciones y razonamientos y éstas en secuencias poéticas y poemas. Puedes estar hablando cinco días de una obra, puedes contarle todo –máquinas tienes para ello-, y el montón de datos que consigues no sirve para nada, si no está relacionado con la forma de la obra; no son más que datos, o son materia pues la materia lo es de una forma, y si no sabes de formas, sólo tienes representaciones estériles. La ley de la forma dice que nada puede quedarse sin formar, que todos los elementos de un poema tienen derecho a entrar en una forma; no

tenía razón yo de niño, cuando por mi extrañamiento me encontraba fuera del grupo: cualquiera que nos mirase me vería dentro, y lo estaba, con mi conciencia excesiva y todo, lo estaba, de otra forma. He ido con Eugenio, Antonio y Carmen a un recital de Ernesto Cardenal. Se titulaba algo así como *Poema cósmico*. Era astronomía versificada. Nos asombraba por los contenidos, pero ese asombro lo mismo –más riguroso– lo obtendríamos leyendo un libro científico. La poesía es forma y fondo; este poeta quería conseguir el fondo por el contenido. Entonces serían poesía los sucesos sangrientos y o las hecatombes. No, el arte exige llegar a un fondo por la forma, de lo contrario no hay nada. Escribí yo una vez un poema que hablaba del pobre Miguel, que se ahorcó en la M-30, en un cartel de publicidad, los coches pasando. Bueno, eso aunque sea muy trágico, no es poesía, si no está tratado poéticamente, es decir desde el sentimiento y la intuición. La forma estética no es un contenido sedimentado (Adorno 14); ni siquiera es un producto del conocimiento, sino de la intuición; forma los contenidos mediante la intuición; intuir es formar, pero no de la manera que el militar hace de la compañía, autoritariamente y desde fuera, los componentes maniqués; la forma es desde dentro, desde el sentimiento. Una forma jamás podrá confundirse con un contenido, pues necesita al menos dos y relacionarlos a su modo caprichoso y libre; sólo el sentimiento manda en ella. La forma es libertad a-representativa. La restancia tiene que reiterar lo mismo: una vez y otra vez; la destancia, que distorsionar; la conestancia que armonizar: son su única obligación, en cambio el pensamiento tiene que estar siempre en la emergencia de si acertará o no; las formas sólo tienen que hacer lo que les exige su fondo. Los profesores estamos en un aburrido claustro; un compañero se entretiene dibujando el contorno de un billete de metro sobre el papel que señala la orden del día. Lo recorre una vez, después, de nuevo, más abajo, luego más, ligando los contornos de manera caprichosa, y así va formando una sinestancia; yo le pregunto que por qué el billete así y no así o así, no sabe responder pero finalmente, aunque no conoce el significado exacto del término, dice que por intuición...

Yo pensaba que Hartmann no tenía razón al llamar a la obra de arte “objeto estético” (15). pues no es resultado de un conocimiento, como él mismo afirma (8-9). Sin embargo, ‘objeto/+/estético’ así, sí; porque sabes que en la estética no se trata de objetos. De este modo podemos llamar a un poema ‘objeto /x/ poético’ destacando la forma. La objetividad en el arte es objetividad formal. Esta concepción de la forma como relación se basa en la afirmación básica de mi obra principal de que la vida no es ninguna sustancia, es una relación, una integración; según cómo pongas el billete del metro en relación con la postura anterior la forma será diferente; los contenidos condicionan, pero no determinan. “El concepto de forma constituye la antítesis más tajante entre el arte y la vida empírica” (Adorno 189). Las formas son mociones del contemplador. Veo por mi ventana un árbol que en contraluz es negro; la pared iluminada aumenta su luz y el árbol su negrura. Hay establecida una síntesis dialéctica entre estos dos elementos, una moción, ¿de quién? ¿De los elementos o del contemplador? De éste; el árbol verde en sí no tiene nada que ver con aquella pared; yo lo convierto en negro al contrastarlo. La forma poética concebida como un momento del proceso que es el poema me conduce a algo enteramente distinto del mundo obsoleto. La forma expresando un fondo avanza en el poema mediante síntesis, adición y mudanzas. Es un medio para lograr lo que el poema pretende que es expresar el fondo. Una forma aislada es un cacho del sentido total del poema. Sólo se realiza la poesía si la representación no manda en ella, si tiene muchas formas, si no quedan razones sin formar; son placenteras las formas, como los juegos de los niños. Yo leía romances: veía que unos eran pesados y otros alados. Agraciar es quitarle lastre, plomo; convertirlo en juego; es lo que hacen o tienden a hacer mis niños y niñas en clase en contra de los intereses del profesor; es lo que hace la forma. El arte es canción si está formado, pues entonces se hace leve al sustituir la sustancialidad de los conceptos por el volar de sus relaciones. El pájaro forma sus trinos como nosotros el poema; expresa su sentimiento relacionando sin la ulterior pretensión de alcanzar, por lo tanto ha de saber también de formas, no las imaginarias, pero si la síntesis y la adición: si sólo quiere alegrarse, síntesis atrevidas y sonoras; si necesita dolerse o está enfadado tendrá que recurrir a la adición insistente o acrecentadora. Para mí es muy diferente escucharlo que dejarme arrullar por el sonido del agua, pues entonces no hay ningún agente; el pájaro era el poeta, pero ahora tengo que inventarme a la naturaleza madre, yo niño en sus brazos; hago restante esta sucesión inerte, formo lo informe y le doy sentido y sentimiento: me invento un fondo mediante una forma; en cambio el material sonoro del arte me llega formado y fondado. Azu ríe inválida en una silla de ruedas: tiene un cáncer terminal y yo relaciono esa risa con su muerte próxima, y me nace un poema:

Azucena reía
recordando la infancia con sus dos primos,
olvidada del cuerpo
lacerado por la quimio, cerrado un ojo, la otra parte
del rostro dormida,
el temor del futuro,
Azucena,
risa cristalina.

Los elementos de esta primera intuición son Azu moribunda que ríe; se trata de dos elementos cuya ayuntamiento produce una especie de luz, que es ‘el no sé

qué', el 'concepto' graciano, la estancia. ¿Entonces las formas están en el mundo o se las encuentra? La risa y la muerte estaban en mi amiga las dos, pero estaban separadas, ella cuando reía contando las travesuras que hacía con sus primos la muerte por un momento se hallaba olvidada: se murió una semana más tarde. Yo relaciono las dos cosas para mediante una contrastancia hacer el poema. El mundo le da pie al poeta para formar sus poemas. Él no se lo inventa ni la vida, simplemente relaciona lo que existe, descubriendo una relación que los demás no aciertan a ver o si la ven no saben sacarle partido poético. ¿Y por qué la relación entre las cosas y entre las palabras es poética? Lo es si es prestante o movente, si la antítesis hace resaltar o mover la tesis, por ejemplo, o la inestancia me hace buscar lo que falta. La relación de Azu moribunda con su risa canta como los trinos primaverales y al mismo tiempo hace llorar. Está con sus primos y recuerda su infancia: se ha convertido en niña al lado del sepulcro y juega y ríe inconsciente de su muerte junto a ella, pero yo no, necesito tenerlas juntas a las dos para que su choque clame y cante, pues el poeta hace, guiado por el sentimiento, síntesis lo más luminosas, lo más escandalosas posible y luego acrecentarlas con la adición y después sobrepasar lo sensible con las transformaciones imaginarias. Vive de la intuición, el mundo entero no es más que medio para su idear y sentir. Las formas son su tabla de salvación, sin ellas no tendría mas remedio que ponerse a chillar o reír; con ellas idea y crea belleza; el único continente que le proporciona



sabiduría es el soñar. La intuición es 'nuestra potencia y nuestra dulzura':

"Illud est acrium genus, quod no tantum in ratione positum es loquendi, sed ipsius sensibus iusu gratiam tum etiam vires accomodat" (Quintiliano en *Ret* 96 2).

La forma no es para entender sino para gozar, la obra de arte no es la representación de algo, es ese algo sin representación. El arte a veces es oscuro

para el entendimiento, porque da primacía a la forma sobre los contenidos, pero a los artistas nos puede a veces la representación, y en lugar de formas hacemos enigmas: aprovechando que la forma es oscura para el entendimiento, hacerla directamente oscuridad; esto le sucede a veces en mi amado Vallejo, cuando la inspiración no le acompaña. La dificultad de la forma –especialmente la imaginaria– es su mediatez, que no habla por sí sino con relación a otro, por eso mis alumntos no entendían los refranes. “Lo que no obstante, se manifiesta en ellas como intuitivo e ingenuo... sin hiatos y ofrecido por tanto *inmediatnemte*, se lo debe a su carácter *mediato*” (Adorno 192); en el sentido de que se aleja del mundo como referencia y tan sólo se atiende a sí misma: forma pura. La poética formal puede prescindir del fondo y convertirse en hermenéutica en textos formados poéticamente, como en el caso del *I Chin*, como se ve en el último largo capítulo de *Vida*. La forma no demuestra –por definición es sólo dual– pero muestra la intención del autor de estanciar o mover en una dirección determinada. La relación acrecienta o destruye; me acaba de suceder con una escultura: la tenía emparejada con otra y me parecía deficiente; las separé y cobró toda su forma y se hizo más hermosa que su compañera. Todas las formas son dinámicas, igual las sensibles que las móviles y que las imaginarias, pues todas colaboran en el proceso que es el poema. A lo largo de la historia varía el predominio de unas u otras; así el Clasicismo y Renacimiento podemos llamarlos conformistas y armónicos en la relación síntesis/adición; el Barroco es sintético y contraforme, y entreforme en sus mejores poetas; en el Romanticismo en cambio domina la adición sobre la síntesis, gustaba sobre todo de los formantes *re* y *so*. Así pues, el equilibrio primero se desdobra y ahonda después. El Modernismo es una reacción contra el Romanticismo aditivo y opta por la síntesis – cubismo, dodecafonismo-juguetona y desfondada; ahora le corresponde al arte heredar la ampliación de la forma llevada a cabo por el Formalismo, y regresar al fondo, coger entraña, como en los grandes, cuando el formalismo comenzó –Poe, Baudelaire, Machado– cuando se abría a lo nuevo llevando en sí el fondo romántico, ahí estarán ahora nuestros modelos, además de los clásicos fundados. En lugar del uso abusivo de unas determinadas formas, el arte del futuro ha de saber combinarlas todas de una manera creadora. “La poética... demuestra la relatividad histórica de la forma más perfecta” (Dilthey 186): sí en cuanto a dominancia, no en el sentido de que alguna desaparezca, pues podemos encontrar las diez categorías formales en todas las épocas. Nosotros heredamos la ambición de la lingüística generativa de crear una gramática universal. ¿Habrán en el futuro más que las diez categorías formales que proponemos?; en cuanto a las básicas no parece posible, queda concluso el sistema con la aportación de la *des* y la *sin* del Formalismo, pero en las imaginarias es muy posible que renazcan formas que ya existen y todavía no vemos; no consideramos el número 10 como intocable. Y lo mismo sucede si pasamos de la consideración diacrónica a la sincrónica: todas las artes pueden valerse de las diez, cambia sólo la dominancia. De las básicas, que buscan la prestancia y el movimiento, no hay ninguna duda, pero también encontramos las imaginarias que parecen sólo poéticas en las artes sensibles: en las plásticas la *in* –informalismo–, la *ante* –simbolismo–, la *entre* –expresionismo–, la *tras* –cubismo. Ya hemos visto que en la música esta ganando la *entre* gracias a Mahler, tiene la *in* y la *tras*; la *ante* tal vez le sea la más difícil; la poesía lírica y dramática, con su mayor fondo y por lo tanto con su mayor riqueza formal, como arte principal, podría hacer que esta Poética fuese el germen de una futura Estética. Las artes todas tienen varias *dimensiones formales*, que tienen que combinar:

pintura:

dibujo y
color;

música:

melodía,
armonía y
ritmo;

escultura:

línea y
volumen,
vacío;

drama:

las dos de la lira y
dicción,
personamiento y
acción.

§ 19. Composición y definición

La poética, valiéndose de la intuición, relaciona significados creando sus formas; hay también la posibilidad de valerse de algo inferior pero que también es muy importante, que nosotros llamamos *modo*. Hay escritores que se sirven más de él que de las formas, de lo adjetivo más que de lo sustantivo, por ejemplo Valle-Inclán, que cuida tanto el léxico, que pone en él casi todo su afán. Cuando nos valemos de las formas y trabajamos con relaciones eso ya no nos esclaviza, ni la persecución extenuante del epíteto. Hay formas *simples*, por ejemplo: disentido; *complejas*: combinación de varias de diferente nivel: antesoconsentido; y *mixtas*: las que juntan la estancia de dos síntesis, por ejemplo en los sentimientos muy profundos que son al mismo tiempo placenteros y dolorosos: contra-consentido; la paradoja: contra-disentido; a la realización de formas mixtas le llamamos 'mixtión', y a de las complejas, 'complexión'; en la primera es en donde el poema alcanza su mayor altura, por eso llamamos a estas complexiones especiales 'formas de arte Mayor'; y después está la *secuencia*, más relacionada con la adición. La *composición* abarca el poema entero, por ejemplo, en este dibujo que hacía sin darme cuenta cuando me estaban comunicando por teléfono que una escultura mía iba a formar parte de un nuevo museo en Murcia. Podemos ver en él alguna alusión a su nombre y mi alegría. Se trata de una composición enteramente intuitiva, pues mi entendimiento estaba en la conversación y mi mano dibujaba sola expresando mis sentimientos. Podemos distinguir dos complexiones separadas por esa especie de 4, una a la izquierda y arriba hecha de adiciones y otra a la derecha y abajo, más libre. Y toda la composición dominada por los círculos, más pequeños en la primera complexión y más libremente por la segunda. La lectura habría que hacerla en ese orden, y entonces tendríamos una *so re con estancia*. La secuencia y la complexión son los dos elementos protagonistas de

la composición artística, en las artes plásticas domina la complejión y en las móviles la secuencia; las primeras son sintéticas y las segundas aditivas; en las primeras reina la sincronía y en las segunda la diacronía; aquéllas buscan más la prestancia y éstas el movimiento. La forma en general, sobre todo en las artes móviles y especialmente en la poesía lírica y dramática, que es en donde alcanza su plenitud, puede considerarse como una cierta clase de armonía, de ritmo y de cambio: complejión, secuencia y transformación; ésta última es la reponsible de la profundidad y generalmente falta en las artes no representativas, pero no en algunos creadores: Mahler, Brancusi. Así se compone un poema vital o integral, las tres formas buscando la poeticidad. Se compone sintetizando y adicionando, haciendo formas complejas y secuenciándolas, eso en las artes móviles pues en el dibujo anterior yo lo fui haciendo poniendo una letra y otra letra y otra; debajo, una espiral y otra por la izquierda. Y luego estas horizontalidades me pedían alguna verticalidad, y aquellas redondeces pequeñas otras más grandes, y luego algún detallito nimio, y ya está. La intuición quedó satisfecha y cesó. Por lo tanto, igual que en un poema, con la diferencia que aquí lo tienes todo a la vez y allí unas cosas se van cuando vienen otras. Pero aquí hay síntesis y adiciones igual que allí. Falta la transformación, mas propia de las artes representativas, que la necesitan acaso para liberarse de la representación y de la que suelen carecer las artes sensibles. La síntesis y la adición son imprescindibles las dos en el poema y se combinan en complejiones en las que a veces domina la una y a veces la otra. La complejión es la unidad poética operativa más pequeña de un poema, y puede comprender desde sólo una síntesis a la composición completa. La unidades gramaticales son los significados, que el poema combina en formas simples y complejas de base dual. La poesía y el arte en general no es sustancialista, es dualista o bilateral; el 2 es su número más pequeño. Una complejión es la unión de dos o más elementos formales en otro que adquiere una mayor pregnancia que la suma de sus elemntos. Para evitar elucubraciones inútiles, vamos a verlo en el libro de referencia. El poema IV es temático y aditivo, su base es *so re contra*, que es la única complejión de la composición. El poema V es demasiado largo, cogemos el VI: es temático y sintético tiene por lo tanto, al necesitar dos miembros para hacer su síntesis fundamental, dos complejiones contraformadas: *re 2ª con* y *so contra*. Poema VII: es un rondel bastante difuso, pero sólo así se deja definir bien, ha de tener al menos dos complejiones, el motivo y alguna vuelta, en este caso sólo una: *contra re* y *so contra*. Ahora ya podemos ver la relación entre la composición y la complejión, que es la de un todo y sus partes, hecgas de síntesis y adición, imprescindibles las dos en el poema, la una le da la cualidad y la otra la intensidad: a veces domina la primera: síntesis intensificada aditivamente, a veces la segunda: adición cualificada dualmente; generalmente es la adición la que domina. Complejión o movimiento formal figural y secuencia son lo mismo visto desde la adición o desde la síntesis. La composición se realiza a base de ambas, lo segundo recogiendo los resultados de lo primero y de esta manera el poema se va acrecentando. La esencia de toda complejión es la síntesis, que es el principio y el fin de todo poema: la adición no es más que su movimiento, que pasa de una P a un T y a un S; cambia la síntesis de una a otra fase y ese cambio es el movimiento del poema que en su esencia consiste en ir haciendo de la diferencia contrariedad, de la semejanza diferencia o de la diferencia diversidad. La misma diferencia puede contrastarse, conestastarse o desestarse, o casi. En el contraste destaca una estancia a expensas de la otra; en la conestancia la estancia es más bien mutua; en la desestancia campa la diversidad. La igualdad no asiente, pues

en ella no hay diferencia y entonces no es posible la relación dual, siempre con una cierta oposición, para que la integración se mantenga y con ella el movimiento; la contrastancia aparece siempre más luminosa que la conestancia. La igualdad no es estética, como tampoco la contraposición; a ambas les falta diferencia, que es lo que hace el movimiento del poema; por eso el consentido se da en el campo de la semejanza, no de la igualdad. La contraposición es en el contrasentido lo que la igualdad en el consentido: relaciones obvias y muertas y en el disentido la arbitrariedad. La conestancia es más difícil, porque hay que jugar con los matices; la contrastancia es siempre más lucida y más fácil; la desestancia tiene siempre el peligro de la incoherencia. Como no sabemos conestar, contrastamos y desestamos; los niños conestan mejor, con un candor que ya quisiéramos los poetas. Pero la conestancia tiene también muchas limitaciones, si un poema necesita alcanzar una cierta intensidad necesita la dialexia de la contrastancia, que si mixturada con la desestancia, canta:

“La agresión -de pensamiento, de palabra, de obra- es riqueza, si uno sabe recibirla, y modelarla haciendo de ella la propia obra... Puedo hacer con ella florituras, arrullarla, ponerle lacitos, bailarla; sin ella la recepción moriría” (Vida 795)

Un poema que comienza en /=/ caminando hacia la diferencia, no tiene muchas posibilidades de movimiento: son generalmente las loas superficiales: para crecer más el poema necesita caminar por la dialexia: las sucesivas antítesis le van sirviendo de escalones, hasta llegar al sentimiento final, de /+/- a más /+/-, o a menos, o a /=/, o a /x/. Tanto en el poema como en la música, la contrastancia (P) suele solucionarse con a alguna tipo de conestancia. (T).

“La *belleza* de lo ideal reside por cierto en su unidad, calma y plenitud no perturbadas en sí mismas. El conflicto trastorna esta armonía y coloca en *disonancia y oposición* lo ideal acorde en sí... y la tarea del arte puede aquí consistir en que él... sobrepase la escisión y la lucha para que de ella surja, mediante la solución de los conflictos, la armonía... Hasta qué límites, sin embargo, puede empujarse la disonancia, no hay manera de establecer determinaciones generales, porque cada arte particular sigue a este respecto su carácter propio. La representación interna, por ejemplo, puede soportar una escisión más amplia que la intuición inmediata. La poesía tiene por eso el derecho de transitar desde lo interno hasta el más remoto tormento de la desesperación y en lo externo aún hasta la fealdad como tal” (Hegel 170 2)

La complejión busca la poeticidad y muchas veces la halla, pero no siempre, ya que importa también la substancia. El objeto de una forma, tanto simple como compleja, primariamente, dejando aparte de momento la substancia, son la estancia y la movilidad; en ambas consiste la poeticidad. Es razonable pensar que “la unidad es tanto más poderosa mientras más rica y plural es la multiplicidad que tiene que dominar” (Hartmann 261); es poético el poema que forma todos sus contenidos, que no deja nada de prosa, que todo es poema en el poema, por eso la poesía tiene relación con la complejión, sin embargo no siempre es así, ya que a veces una forma menor puede ser más poética que otra más formada. Poeticidad en la poesía lírica es igual que dramaticidad en la dramática y plasticidad en las artes plásticas. De una pieza se dice que es escultórica cuando sabe jugar muy bien sus dimensiones, que son la línea, el volumen y el vacío; pero puede serlo

mucho y sin embargo no alcanzar gran belleza, lo mismo que una forma poética. Las dimensiones formales de la poesía son el sentido y el sentiente, pero sólo el primero puede hacer formas, el sentiente tan sólo puede ayudar. Poético es el poema que forma su fondo con las diversas formas, que apenas se vale de la representación y de los contenidos mismos porque los ha convertido en forma, por lo cual es todo él estancia y movilidad.

Hay dos maneras de aumentar la estancia de una forma, simple o compleja: uno es aumentando la complicación y otro jugando con el matiz, que podríamos llamar, 'prestancia' a lo primero y 'poeticidad' a lo segundo -otra acepción del término-, haciendo depender en el primer caso la estancia más de la síntesis y en el segundo más de la adición. La composición sintética intenta conseguir toda la estancia de una vez y para ello se busca una síntesis complicada; la composición es aditiva cuando se hace entrar en ella la adición, y así se matiza lo expresado por la primera síntesis con la siguiente de manera que la composición en lugar de quedar reducida a una forma, se extiende a todo el texto. Para este segundo caso nos vale un aforismo de Heráclito: "La armonía no manifiesta es superior a la manifiesta" (trad Farré); y podemos decir con respecto a esto que hay dos clases de poetas, como ya vimos: los sintéticos como Lorca y los aditivos como Machado. Los unos componen visualmente y la composición de los otros es auditiva -y aditiva-; la poética de los unos es pictórica y la de los otros musical, la de los unos prestante y la de los otros móvil. Dos ejemplos de estancia sintética::

"Don Luís de Góngora en su aliñado, elocuente y recóndito poema del *Polifemo* dijo:

a) 'Los bueyes a su albergue reducía
pisando /S=x/ la dudosa luz del día'.

El efecto atribuyó a la causa, por artificioso sinécdoque, el sentencioso y magistral Horacio, cuando dijo:

b) 'Palida /S=x/ mors, aequo pede
pauperum tabernas Regunque turre'" (Gracián d.XLVIII)

En estas dos síntesis hay además un cambio de nivel, pasando de la base a lo imaginario. Otros dos ejemplos de estancia aditiva:

c) "Miraba la mar /x/
la mal casada, /v>/
que miraba la mar /S/
cómo es ancha y larga" (Alonso y Blecua *Lir trad* 87))
d) "Se vos fordes, non tardedes />/
tan muito como soedes. /v/
Diríalle eu: 'no tardedes, /v>/
amigo, como soedes" (en Nunes 329 2)

En los dos primeros casos se trata de una estancia estática, que aprecia simplemente que hay entre los dos términos una conestancia distante, aunque también sea antestante. En la estancia aditiva no se trata de un chispazo único, sino de una luz que comienza tenue en el primer momento y se completa en el segundo; la mal casada y la mar tienen poco que ver en P, pero en T mucho, porque ahora lo segundo antesta a lo primero. En d) se trata de un rondel y los dos primeros versos están pareados con los segundos, al comienzo parece que la forma sólo es restante, pero nos vamos dando cuenta de que disminuye el tempo, se enfatiza

la actividad del agente y, sobre todo, 'amigo' acrecienta la substancia. Como conclusión podemos decir que la secuencia sintética tiene más prestancia, pero la aditiva es más poética, con lo cual también precisamos el significado de ambos términos.

En el contrasentido onírico pueden estar a la vez una cosa y su contraria, la tesis y la antítesis juntas y no enfrentadas, en convivencia íntima lo cual nos permite buscarlo también para el arte. A este sentimiento que junta dos que siempre se oponen, como amor y odio, alegría y tristeza, alto y bajo, etc, que juntos hacen el todo en cuestión, le llamamos *mixtión*; es una síntesis, preparada por una adición, porque se trata de una estancia con mucha substancia, por eso aparece sólo en la culminación de poemas muy vitales, como en la *Oda a Salinas*, que vimos, y a la que regresaremos. Podemos llamar 'mayor' -'M'- a una forma cuando su estancia está así acrecentada:

"Empezar con la *vida más avasalladora*, llena de efectos violentos y /±/ dentro del *intenso y profundo deseo de muerte*. Éstas son las pilastras, y ahora ves, niña mía, cómo las he unido y como *se suceden de una en otra...*, y éste es el secreto de mi forma musical" (Wagner, sobre *Tristán en Drama* 7).

"Otro discípulo le dijo: 'Señor, permíteme ir primero a sepultar a mi padre; /+/' pero Jesús le contestó: 'Sígueme, /S ≠>/y deja a los muertos sepultar a sus muertos'" (Mt 8 21).

Wagner parte de lo hondo de la muerte para alcanzar la vida más grande; hay otra clase de mixtión, que es la del segundo ejemplo, en la que se trata también de la muerte y de la vida, pero así como antes expresaba la intimidad del entrañamiento ahora expresa el mayor extrañamiento.

En la mixtión se alcanza lo más hondo -el TF- del poema, por eso es objetivo constante del *Fondo*, como expresión del (des)entrañamiento, cuando la oposición se convierte en integración; lo expresa este aforismo heraclíteo: "Lo contrario se pone de acuerdo; y de lo diverso la más hermosa armonía surge" (fr 54; Farré 115). Es por lo tanto una vivencia real, que el arte puede expresar, por eso estamos en desacuerdo con la exposición de Dámaso Alonso que, como él muy bien dice, es también la teoría de la Escolástica y la del propio Juan; como también la de Aristóteles, en contra de Heráclito (*Vida* 595).

"La clave está otra vez, si no me engaño, es la *inefabilidad* de los estados cimeros del proceso místico. Una de las más fuertes raíces escolásticas del pensamiento lógico y del criterio psicológico, en la doctrina de San Juan de la Cruz, es la proposición '*dos contrarios no pueden haber en el mismo sujeto*'. Esto, en cuanto a la razón. Pero los cuadros lógicos se rompen precisamente ante los estados inefables de las alturas místicas. La ciencia no los puede entender, la experiencia no los sabe expresar. Toda la formalidad de nuestra pobre ciencia humana se derrumba, y San Juan de la Cruz echa mano, precisamente, de la imposible superposición de contrarios en un mismo sujeto, para mostrar cuán violenta, cuán total y clamorosa es aquella ruína" (289)

Para nuestro poético predecesor se trata de que lo místico es inefable y entonces Juan de la Cruz tiene que expresarlo contradictoriamente, como si fuese en un balbuceo; pero no es verdad, y la prueba es que el poeta lo expresa maravillosamente, y otros muchos, pues no es tampoco verdad que la 'mixtión'

-no tenía nombre, le damos el que nos parece más adecuado-, sea sólo mística. En nuestro libro de referencia abunda, como pondremos de manifiesto en una segunda edición, en sus dos sentidos, tomamos por ejemplo el primero en que aparece en positivo, el XII:

(...) -¿Tes medo, miña vida,
a seres nos meus brazos sorprendida
e que xuntos amándonos morramos?/±/
¡Ai non! que a dicha así fora cumprimda!(...)
Este otro ejemplo de Catulo es en negativo:
"Odio /≠/ y amo, tal vez preguntes por qué,
no lo sé, pero siento que es así y sufro." (LXXXV)

será un sentimiento complejo compuesto de odio y amor. Otro rosaliano del mismo sentido:

"blasfemia que con labio balbuciente/≠/
asimismo *mordiéndose* pronuncia" (Rosalía 467)

Cuanto más se acerque el /+ / al /= / la poeticidad crecerá más; este género de mixtión cumpliría ya las condiciones que Alonso dice, pero no lo que exigen las de Juan, que es la paridad: sólo cuando los dos lados de la síntesis sean *lo mismo* heraclíteamente (Vida 591) se alcanzará la paridad juaneana de la noche /± / del espíritu, que se puede poner también 'noche / del espíritu' indicando que lo primero es la dación y lo segundo la recepción y la dación hace la recepción y viceversa, como en el coito par, que juntamente con la unión mística, y la integración fondo / forma, que hemos comprobado en esta obra, son las integraciones vitales canónicas, a lo que tienden todas las vitales. A partir de este concepto de 'paridad', fruto del (des)entrañamiento primordial, fundamento de nuestra concepción de la vida como integración masculino / femenina, hemos estudiado en *Poética de fondo* a los más grandes poetas de la época moderna. Ahora también se nos hace imprescindible para el estudio de la forma, pues la culminación de la síntesis no es otra cosa: por lo tanto se nos impone la tarea de determinar la clase mixtión de cada uno. En cuanto a Juan de la Cruz, la comprobación se hará luego con un algoritmo. Vamos a intentar la del baudeleriano *Himno a la Belleza*; ésta es la culminación de su T, la estrofa antepenúltima:

"La efimera, cegada, vuela hacia ti, /± / candela;
arde, crepita y dice: /v± / '¡Bendita sea esta llama!
El amante jadea /v± / sobre la enamorada:
parece un moribundo />± / que acaricia su tumba".

El amor es *lo mismo* que el odio, la muerte que la vida; está demostrada la mixtión, y no solo en su grado menor sino también el mayor, pues aquí como en Juan de la Cruz, se trata de paridad. Cuando entre la tesis y la antítesis se comprende toda una substancia y se logra juntarla con la mixtión, es diferente de cuando se relacionan aspectos no substanciales, como en el caso anterior de Rosalía o aunque sean sustanciales se mantienen en la pasividad, como en el ejemplo evangélico y en Catulo. Aunque la síntesis corriente pueda a veces aparecer como más estante, siempre la mixtión es más poética:

a) "claras y encendidas /± / sombras" (Juan

y:

b)“Y cuando con relámpagos /S =/te ríes”(Quevedo 367),

b) puede tener más prestancia pero es más superficial y menos poético que a). También el disentido puede entrar en la mixtión combinado con el contrasentido:

“(…) Co seu xordo e constante mormurio
atriame o oleaxen dese mar bravio,/±/
cal atrai das serenas o cantar.
Neste meu leito misterioso e frío,/>/
dime, ven brandamente a descansar./+x/
El namorado está de min... o deño (...)”(XXIX)

Y finalmente pueden estar las tres síntesis en una. Profetiza el marido engañado a los amantes:

“(…) Como no outono al follas cán dos árbores,
dos vosos corazóns irán caendo
as brancas ilusiós con que crubiades
o chan (suelo) do simiterio
en donde os nosos mortos dormen xuntos
do olvido no silencio.
E nas negras mortaxas que os envolven,
diante de vós aparecer verédelos,
decindo: ‘n’era aquilo o que buscábades
cando enganados insultast’os ceos...
n’era aquilo sin duda, *desdichados*,
mais tampouco era esto.
I eu desde o meu corruncho *sorreireime* /x=+/
cun sorrir *triste e negro*”(IX).

Los otros dos poemas que considerábamos máximos en *Fondo* son *El cuervo* y *Negra sombra*; también en la culminación del tránsito del poema de Poe tendríamos que poder intercalar un formante de la mixtión, que expresa la paridad, a ver si se deja; éste es el final del poema:

a)“Y el cuervo, que nunca se marchó, aún está posado, está posado/S=/
en el pálido busto de Palas justo encima de la puerta de mi cuarto; y sus
ojos se asemejan los ojos de un *demonio* /±/ *que soñara*;
b)y la luz de la lámpara, que da sobre él, /≠/ proyecta su sombra en el
suelo,
y *mi alma, de esa sombra* que se extiende sobre el suelo,/ < /
;no se alzaré más!”

a) es antestancia del anhelo del poeta: la madre inalcanzada, y este extrañamiento es precisamente lo que lo expresa b). El final del poema es el paso de la integración al extrañamiento, expresado con las mixtiones correspondientes. Extrañamiento y paridad son los dos afanes del poema y de una obra de arte en general vital; el arte considerado como *(des)unión*, superador del arte como *expresión*, como proponemos en *Fondo*.

Pasemos ahora a Rosalía, aquí también hay una sombra, pero de sentido opuesto. Parecía que no estaba, y resulta que sólo está ella, pues se convierte en la vida entera de la poeta es la vida del arte y a la cual podría pedir, puesto que yo soy ella y ella yo. Pero no se dice en el poema que yo la haga a ella y que ella me haga a mi, como en Baudelaire y Juan, pues aquí se opta para expresar lo absoluto, no

por la paridad sino por la *totalidad*, como la poeta hace en otros poemas incluso eróticos y por lo tanto de naturaleza indeclinablemente dual: XII, XIV, XXIII, XXIV, XLIX.

“En todo estás e /≡/ *ti es todo*
pra min y en min mesma moras,
nin me abandonarás nunca,
sombra que sempre me asombras”.

La totalidad sólo es admisible -desde una concepción inmanente de la religión- en la comunión grupal; en la dualidad es deísmo trascendente, y Juan se contradice al mezclarlas:

“Ya toda cauterizada y hecha una llaga /±/ de amor, está toda sana en amor, porque está transformada /≡/ en amor” (*Llama*);

como pasa también en *Cántico* y otros poemas. El deísmo le hace al santo preferir a la complementación paritaria, la identificación total, que es vital y formalmente inferior, por su pasividad; es la solución del nihilismo brahmánico menos vital que la china del *yin/yang*, a pesar de sus deficiencias masculinistas. Pero aquí hay más que eso, pasa igual que en XLI:

“(…) ó cabo dos tres días
botouna fóra o mar /¿≠ o ±?/
i alí onde o corvo pouasa
soia enterrada está”

El poema pasa de la enajenación a la totalidad, a mí me parece que ese es el sentido profundo del poema, pero con una cierta tristeza por la soledad que implica. En la negra sombra la ambivalencia, igualmente estante, es entre la opresión y la liberación. “en todo estás e ti es todo /pra min i en min mesma moras” tiene más sentido positivo que negativo’, y lo mismo ‘nin me abandonarás nunca’; y ello hace que el asombramiento del comienzo se cambie al final en asombro. Por lo tanto, totalidad, con un cierto acorde también de la lucha pasada.

Peo tenemos que recordar lo averiguado en la p.121, que convierte también esta mitión en escarnio, con los tres formantes juntos también.

Llamamos ‘secuente’ a un texto poético que sea prestante y tenga movimiento; la estancia y la movilidad hacen la secuencia de una ‘secuencia’ o texto; y ‘texto’ con el significado relacional de ‘textura’, ‘tejimiento’. Un texto poético tiene una lógica poética; hay una secuencia poética como hay una consecuencia lógica. La secuencia de un poema es lo más importante que tiene que descubrir la poética. Con la secuencia sé el meollo del poema: cómo va pasando de una a otra forma al mismo tiempo que crece el movimiento o precisamente a causa de ello. La poética formal no es un cálculo, no tiene reglas para pasar de una a otra forma. Para tener vida una obra tiene que tener movimiento que es el pasar de unas a otras formas, y esto es su secuencia. Entonces, ya que no por cálculo o deducción lógica, ¿cómo se mueve un poema, si no hay unas reglas sobre qué formas pueden dar lugar a otras? Por ejemplo, dada una contraforma como “Fue una clara tarde /≠/ triste y polvorienta” (*Sol VI*), ¿qué posibilidades tiene el poema de proseguir? El movimiento del poema no se produce aplicando una regla a lo que ya se tiene y transformándolo en otro equivalente (consecuencia) sino en la secuencia del fluír del sentimiento. Lo anterior es el principio de un largo poema de Machado; la primera parte del texto es la antítesis, la segunda

es la tesis que el poeta reitera una y otra vez. El poema tiene secuencia, como una melodía; no va buscando una consecuencia partiendo de unas premisas, no se trata de un razonamiento, pretende expresar un sentimiento y para ello se vale de una secuencia determinada: ante re socontra motivo so re 3º vuelto. Y es el sentimiento el que aquí es sabio, el que busca la forma adecuada: es el misterio del arte: cómo el fondo encuentra sus formas; la poética formal no tiene que hacer más que registrar el proceso y aprender de él. Un texto poético puede ser seciente e inconseciente e inseciente y conseciente; la secuencia y la consecuencia no se corresponden. Y puede ser seciente precisamente por ser inconseciente; la inconsecuencia es una de las maneras de la secuencia, y no de las menos interesantes. Si la lógica es la doctrina de la recta consecuencia, la poética tendría que ser la doctrina de la bella secuencia, como hemos visto que se define la Retórica en oposición a la Gramática. Pero la belleza tiene que ver también con el fondo, por lo tanto podemos definir la poética formal como la doctrina de la secuencia poética; lo más importante de la poética desde el punto de vista de la forma es la secuencia. Un poema es seciente cuando desemboca en un tránsito; como una deducción es conseciente cuando lo hace en una conclusión. Una deducción puede parecer que la tiene, pero serlo inconseciente, como un poema puede parecer que tiene tránsito, pero serlo inseciente. Por la forma lógica sabemos de un razonamiento que es conseciente cualesquiera que sean sus contenidos, y por la forma poética podemos saber que un texto puede ser o no seciente, cualesquiera que sean sus contenidos, observando su algoritmo; pues así como las formas lógicas componen un razonamiento, las formas poéticas componen una secuencia o un poema. Pero sabemos de secuencias lógicas que son siempre verdaderas sean cualesquiera sus contenidos, sólo por su forma, y en cambio no sabemos de formas poéticas que constituyan una secuencia poética sean cualesquiera sus contenidos. "Las tautologías o leyes lógicas son fórmulas universalmente válidas, en el sentido de que pongamos lo que pongamos en el lugar de las letras enunciativas, y sean verdaderos o sean falsos los enunciados que ponemos, el enunciado resultante total será verdadero" (M Freire 39). ¿Hay en la poética tautologías o leyes poéticas? Serían fórmulas que siempre darían bellos poemas, como decía Cézanne: "Quiero encontrar la fórmula". Pero la forma en poesía no nos asegura la poeticidad de una secuencia, por ejemplo, que una antesocontratema sea seciente; depende de su realización. No hay en poética formal fórmulas que siempre logren el éxito, pero puede decirnos si una fórmula determinada es o no viable poéticamente. ¿Un conmotivo contra vuelto? ¿y un ante des contra tema? ¿Y un entremotivo devuelto? Todos ellos son viables en teoría, cualquier compleción formal es admisible en principio, y cuanto más sorprendente más interesante, pero habrá que conseguirla con un fondo adecuado, y eso muchas veces no es posible; hace falta tener un sentimiento y una intuición geniales para que alguien si le das una fórmula te haga un poema fondado. Sin embargo no es imposible; ya he comentado que yo con mis alumnitos y alumnitas de 8 años, en las dramatizaciones les proponía una composición sencilla y ellos la realizaban. No todas las combinaciones de formas son posibles, por ejemplo de una socontrastancia no se puede pasar a una reconstancia, etc. ; hay desde luego leyes muy elementales que pueden ser establecidas: reglas de la secuencia poética, por ejemplo: 'la forma imaginaria tiende a abarcar el poema entero'; y hay pasos que no se pueden dar, por ejemplo: pasar de un socontratema a un recontema. Son unas leyes mínimas de funcionamiento, por ejemplo: 'trasmotivo contra vuelto' es incoherente pues le falta la base. Una fórmula para estar bien

escrita ha de estar compuesta de síntesis o adición o de ambas interrelacionadas: es la base; la altura imaginaria es potestativa. Pero salvadas éstas exigencias mínimas todas las complexiones son posibles en principio, las que contradicen la consecuencia lógica desde luego, por ejemplo: 'concontratema', una forma que es al mismo tiempo conforme y contraforme, la mixtión, que rechaza el principio de tercero excluido: *datum es tertium* entre la afirmación y la negación. El principio de tercero excluido dice que todo enunciado o es verdadero o es falso, sin que pueda ser ambas cosas y teniendo que ser una de ellas; el de la desestancia dice: además de las síntesis conestante y contrastante existe una tercera: la desestante, en la que la poesía se encuentra muy a gusto mandando a paseo a toda la lógica. Pero incluso son imaginables poemas que contradigan la propia secuencia poética y conseguir así la poeticidad.

“Para Kant el que una deducción sea consecuente lógicamente no implica que sea verdadera, ya que puede a pesar de ello, contradecir al objeto. El criterio meramente lógico es sólo condición necesaria, pero no suficiente, para que un razonamiento sea verdadero: la verdad es más importante que la consecuencia y la lógica nos dice sólo si un razonamiento es consecuente, pero no puede decir si es verdadero. Husserl invierte los papeles... la consecuencia crea la verdad, la verdad depende de la consecuencia. Yo creo que esta afirmación, que Husserl no hace, pero que puede deducirse de sus presupuestos, puede ser fecunda en resultados en otras disciplinas” (Azar, introd Evid, tes lic inéd).

La lógica que camina con la verdad a sus espaldas es mucho más comedida y tímida que la que se ocupa solo de la consecuencia y desprecia la verdad y puede lograr lo insospechado. Yo pensaba entonces en la poética formal, en la que la *secuencia* hace su verdad y colabora a su belleza; que no le importa la realidad externa al poema; que de una P se pase a un T: ésta es nuestra verdad; que el poema vaya discurrendo de unas a otras formas guiado por el sentimiento, hasta alcanzar el T. La forma hace que el sentimiento no se desmande, que caminen juntos fondo y forma, que se alcance la belleza. Por eso es la secuencia lo más importante de la poética formal. Si las sometemos a la prueba de secuencia, muchas composiciones externamente muy aparentes habría que echarlas al cesto de los papeles; en cambio son muy consecuentes ellas. Y así como la consecuencia y la verdad son cosas diferentes en la lógica, la también la secuencia y la belleza lo son en la poética; el avance ligado de forma y fondo es la secuencia de un poema: lo sentimos bello, igual que un razonamiento bien hecho lo sentimos verdadero. Pero la verdad no depende de los sentimientos del agente y la belleza sí. La belleza exige profundidad, y la lógica formal la alcanza solo cuando se junta al fondo, y hemos visto que el poema en su movimiento necesita de los dos, que el proceso en que consiste es más que forma y más que fondo, que necesita del concurso de ambos. La lógica está quieta, el poema en cambio se mueve, en esto se diferencian la consecuencia de la secuencia. Nos es útil la comparación para ver que son contrarias, pues la lógica a fin de cuentas busca la verdad y la poética la realidad. La lógica consiste en aseveraciones sobre la cosa y ella permanece ahí indiferente, la poética es la cosa misma sin importarle si es verdadera o falsa. ¿Un poema erótico es verdadero? 'Secuencia' tiene otras dos significaciones: como opuesta a 'estancia' es texto con movimiento; como opuesta a consecuencia es movimiento poético. Que sea real el sentimiento, es lo que importa; Machado tiene poemas a una amada inexistente mucho más hermosos y profundos que los que hizo

luego a una amada verdadera; decimos 'verdadera' y no 'real', que también lo será la imaginada. El poema tiene la realidad en sí mismo, que nace en él y crece como una planta, no tiene que pedirle nada al exterior. Más que eso, es real si es seciente; cuando aparece el T lo hace en un momento de su movimiento; y además para que aparezca tiene que tener una forma, de lo contrario no aparece. El poema mismo es el manantial, todo lo demás no son más que medios. La forma poética en libertad irrepresentativa nace en su propio movimiento; un poema no es una aseveración de una verdad ni de un sentimiento sino la creación de una vivencia, que necesita un proceso: nada que ver la una con la otra, a pesar de que las dos son formales.

Con mis alumnos yo me olvidaba de las formas imaginarias, pero con las básicas sabían ellos componer sus dratizaciones; por ejemplo: de *resocontra* a *conestancia*, al principio un conflicto reiterado, que se iba convirtiendo en armonía; en un poema lírico sería 'socontra con tema', el *contra* y el *con* separados para indicar que no se trata de una síntesis mixta sino de dos sucesivas. Yo les daba la P de la que partían y el T al que había que llegar; pero a veces les proponía secuencias imposibles, por ejemplo, le quitaba el *so* a la complexión anterior, etc. y experimentábamos a ver qué pasaba.

La secuencia poética está basada en la intuición y no en la representación, a las que Machado llama 'canto' y 'cuento', respectivamente en este poema; aquí son excluyentes:

"(...) *cantaban* los niños
 canciones ingenuas
 de un algo que pasa
 y que nunca llega:
 la historia confusa
 y clara la pena.
 Seguía su *cuento*
 la fuente serena,
 borrada la historia,
cantaba la pena" (441).
 Aquí están entrelazados:
 "Canto y cuento es la poesía.
 Se *canta* una viva historia,
contando su melodía" (660).

El *algoritmo* es un instrumento de la poética formal que registra sólo el 'cantar' y es ciego para el 'contar'; por eso tan sólo podemos emplearlo en poemas que son casi música, como en *A Salinas*, que ya hemos visto, de fray Luís: éste, me parece que es su algoritmo, cada formante y cada punto un verso; cuando hay dos o más formantes en el mismo verso, se juntan sin separación, y cada letra una estrofa:

A =
 B = P
 C = . + . .
 D =
 E = . . . T
 F ≡ . . + .
 G ±±

≡ (?)

= . . +

H = . = . + S

I = . . . +

El algoritmo nos muestra una propiciación y un sosiego coherentes, pero el tránsito tiene una secuencia descabalada: en F hay al lado de un formante de totalidad un contraste que lo depaupera, y a continuación, en G, dos entrañaciones junto a una conestancia triversal y otro contraste. Respecto a la forma la incoherencia consiste en introducir mixtiones en una secuencia que no las admite, que estaba fluyendo toda ella a base de conestancias contrastadas y en el T dos totalidades. Respecto al fondo la incoherencia consiste en el intento de acrecentar la mística anhelo con la desarraigal, pretender llegar a la entrañación extraña por la entraña:

La paridad extraña consiste en que el extrañamiento y el entrañamiento son lo mismo en mí mismo, lo uno hace lo otro, pero más que eso, la noche es el espíritu porque para que sea profundo tiene que ser así, pero más todavía, la noche es el mismo espíritu por el otro lado, mi separación de la deidad es lo que me acerca a ella, puesto que no existe sin ella, mi necesidad la hace, esa necesidad por el otro lado que es ella misma. Se trata de una carencia, ¿cómo puede la sed ser el agua? Pero esta agua sólo puede nacer si hay sed. La comparación de fray Luis con san Juan de la Cruz es ilustrativa; a pesar de que no se trata de la *Noche oscura* sino de la gloria de *Llama*, el desarraigo la soterra, éste es su algoritmo:

T A ± > ± .
 = . . llaga de amor
 B ± ±
 = = . .
 ±
 C ± . . .
 x =
S
 D = . . enamoramiento
 = . .

Comentario:

Que se trata de un poema procursivo no hay más que verlo, pues hay muchísima más forma en las dos primeras estrofas que en las restantes, y la forma llama siempre al fondo. Yo he tenido dudas de si las estrofas B y C tendrían que intercambiarse, entonces no disponía del algoritmo; ahora que sí, veo que no, pues de B a C hay proceso, ya que C incluso alcanza la paralexia. Y no hay mucho más que comentar, si se lee el poema:

“¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela deste dulce encuentro.

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,

que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!
matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente sólo moras!
Y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
¡cuán delicadamente me enamoras!”

Llama es un rondel. Su poeta compuso la primera estrofa y le gustó tanto que no hizo más que reiterar el sentimiento; vemos que las dos primeras son el T por estar más fondata; la primera es lo sustantivo y la segunda lo adjetivo; lo vemos perfectamente desde fuera en el algoritmo sin necesidad de tener que meterse dentro del poema a leer. El algoritmo nos vale para ver insecuencias en los poemas; de esa manera se nos acerca la poesía a la música; también a la filosofía. Comprobamos que es la síntesis la forma fundamental, porque busca la integración, que es la esencia de la vida. En nuestra obra principal planteamos al principio el anchor y el hondor vitales como dimensiones de la misma importancia, pero el anchor acabó dominando como aquí la síntesis a la adición, porque la vida no es una sustancia, es integración, y un poema también. Por eso la vida es un proceso, porque la integración lo hace posible, y el poema también. Si tomamos un verso propiciatorio y comparamos su síntesis con otra del tránsito veremos el camino recorrido, por ejemplo en *Salinas*, 'el alma se serena' y 'aquí el alma naega, por un mar de dulzura'. El proceso lo ha hecho la adición, pero no es más que sucesivas síntesis.

El algoritmo sirve también para ver equivocaciones en la crítica; retomemos este poema de Machado:

P "Las ascuas de un crepúsculo morado / + /
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en / + / sombra esta la fuente
T con su alado / ≠ / y desnudo Amor / > ≠ / de piedra,
que sueña / > ≠ / mudo.
S En la marmórea / = / taza

reposa el agua / < = / muerta" (*Sol XXXII*)

Su algoritmo:

P + .
+
T ≠ > ≠ agonía
> ≠
S = acabamiento.
< =

El algoritmo nos muestra la secuencia: donde el poema alcanza su culminación y donde sosiega, lo cual no se corresponde con esta crítica:

“Advertimos que la glorieta está ‘en sombra’; en la expresión que lo continúa:

con su alado y desnudo amor de piedra

que sueña mudo

si hay un Amor, es un Amor ‘de piedra’, un Amor sumido en quietud implacable, en sueño inerte (‘sueña mudo’).

Suenan ya las postreras notas:

En la marmórea taza

reposa el agua muerta

y no se abandonala técnica iniciada: lo marmóreo de la taza, al darnos una sensación de pesantez, de inmovilidad, de muerte, colabora en el ámbito sombrío y grave que el poema ha sabido evocar, ámbito que se completa en con el reposo del agua y que sobre todo culmina en la expresión ‘agua muerta’ (Bousño 147)

Pero el algoritmo está en desacuerdo con esta crítica. Según ella, lo que él nos muestra como tránsito por su mayor forma, es aún propiciación, y lo que aparece ya como sosiego en él, como un acorde, es para el crítico la mayor altura de la melodía, que se reduce así a lo muerto. Pero el fondo del poema no es esa inmovilidad, se haya como toda la poesía más honda de Machado, en el anhelo, que aquí se figura con la imagen de un soñar/mudo, una dación que no sólo no hace la recepción sino que la imposibilita, por lo tanto de puro extrañamiento, como en el final de *El cuervo*. Es lo contrario de la paridad ‘noche/del espíritu’, que sería semejante, en cambio, a ‘mudo/soñar’: A mí, que soy silencioso, por ejemplo, la mudez me hace soñador...



La teoría poética culmina en la definición. El poema expresa la vivencia real del poeta, nosotros ahora pretendemos su definición, es decir, hallar la verdad de esa realidad. La definición es siempre con el verbo ‘ser’; la realidad es la cosa misma a la que no le hace falta ningún ‘es. Al poema mismo no le hace falta ninguna definición, él solo se basta. El lector recibe la dación poética, se

impregna de ella y no necesita más, la definición le estorba porque intrduce una re-presentación que nos lo aleja. Si vengo a él y al arte en general para escapar de re-presentaciones que no me dan más que simulacros, y encontrar la realidad misma, la mía más honda, ¿a que ponerse ahora a definirla? Porque además la vivencia del arte es única, y la definición, por el contrario, sólo puede hablar de lo general. Todo esto es cierto, pero ésta, aunque no puede dejar de ser representación, no es la de la ciencia ni la de la filosofía secular. Decir de un poema que es un sentimiento-conocimiento determinado que se expresa formalmente, por ejemplo, ‘entre recontra tema’ no es lo mismo que sentenciar que ‘el hombre es un animal racional’, pues en nuestra definición nos introducimos en el interior del poema y desde él vemos su proceso esencial. Por lo tanto habría que llamarle a esta aproximación al proceso poético con otro nombre, pero yo no lo he encontrado y además es un desafío, un reto de rigor. Se trata de un acercamiento al poema mismo, como se acerca a uno a un árbol o a una peña del monte que quedó, finalmente, de una determinada manera; el árbol depende de un fondo que lo mueve: ni busca la perfección ni la busca el poema; busca la

vida. El poema parte de dentro afuera; nos preocupa la apariencia externa, que no es más que consecuencia. Vamos al poema como el sismólogo a un volcán, su propiciación, su llegada al tránsito, su sosiego; intentamos revivir su germinación y su composición, como se vive una enfermedad o un acontecimiento, desde él mismo, pues el poeta no nos interesa ni sus intenciones, que si se acerca a su obra lo haga como nosotros, pues todo poema tiene su ley como un fenómeno de la naturaleza, y el objeto de esta poética es encontrarla y someterse a ella. Para conseguirlo ahora no estamos inermes, disponemos de instrumentos que antes no había: las diez categorías formales, el algoritmo, esta definición.

“Aun *discriminando* perfectamente todos los componentes de un bello verso queda siempre por aprehender la vibración que le da verdadera vida poética. Aún no ha conseguido tropezar con ella el más agudo *bisturí*” (Cossío *Poes* 87)

Pero aquí se está hablando de la cosa misma, y ninguna representación, ni siquiera esta nuestra que pretende a acercarse lo más posible, puede alcanzarla, porque realidad y verdad son universos diversos; esta última siempre es precaria, y otros encontrarán acercamientos más próximos. La realidad es la vida misma, y nosotros, aunque no somos ella en la definición, la explicamos al hablar de la composición, que si no es la vida misma del poema, es su causa; y de cómo el fondo se va haciendo forma, y cómo gracias a ella alcanza la viveza, acercándonos al misterio de su ligazón. Pues la vida nunca dejará de ser misteriosa para la razón. El poema mismo se salva de tal cosa, ya que su vía es la intuición, pero la definición tiene que salirse fuera, porque la suya es la representación. No podemos, es cierto, dar el poema mismo en nuestra representación, pero podemos servirnos de ella para crear otros, y para saber de qué se trata y para hablar de ello, y contribuimos a que la tan cacareada inefabilidad de la poesía empiece a dejar de serlo, igual que lo intentamos en la religión. Pero es que además Cossio habla en la cita anterior sólo de análisis; nosotros sabemos que el arte todo es lo contrario, por eso nuestra definición no es analítica sino compositiva, porque crear es com-poner, es decir, intuir relaciones que expresen un sentir.

También se ha dicho que el acercamiento al poema es subjetivo y que la recepción contribuye a la creación; de hecho un mismo poema puede verse unas veces, por ejemplo, como socontrasentido y otras como rondel; pero el poema mismo es sólo una de las dos cosas, la que mejor lo expresa ésa es la suya, y al final es la que se impone.

Si antes de empezar a leer el poema veo su definición obtengo mucha información sobre él, y no sobre la anécdota sino sobre la esencia. Si cojo, por ejemplo, *Gacela del amor desesperado*, de García Lorca y me hallo con esta definición:

Fondo: coito bucal (deseo);
forma: in ante contra recontra/recon motivo re 3º vuelto abierto;
ligazón: 1T 3S

Ya antes de empezar a leerlo sé que se trata de un poema erótico atrevido en el que sólo se entrevé lo que se quiere decir, que generalmente será medio para expresar otra cosa; y que, por su composición en rondel, lo primero que me encontraré al empezar la lectura es un motivo que estará dividido en dos miembros, el primero hecho de una reiteración de lucha y el segundo de otra reiteración de paz, y que esta situación se repitirá otra vez, y que en estas dos estará la mayor

intensidad del poema, y que después habrá una tercera vez, más libre y sosegada. Como se ve, nada de psicología ni de sociología ni de historia, ni del autor: sólo el poema mismo, en su fondo y en su forma. Además se podrán decir cosas del sentiente, que subrayan las del sentido. Y al comienzo, una pequeña introducción contextualizadora, tal como aparece en el libro rosaliano.

Y comofinal, vamos nosotros y también a comprobar la validez de esta *Poética formal* y de sus instrumentos de análisis, intentando demostrar la veracidad de la aseveración de Dámaso Alonso sobre “ese famosísimo soneto, que es seguramente el mejor de Quevedo, probablemente el mejor de la literatura española” (256). Éste es el poema:

- 1) “Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora, a su afán ansioso lisonjera;
- 2) Mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.
- 3) Alma, a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
- 4) su cuerpo dejará, no su cuidado;
seran ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado” (en Blecua 511).

Si hemos hecho bien el traslado, éste será el algoritmo:

- | | |
|---|-----------------------|
| P | 1) +. = = |
| | 2) =. = = |
| T | 3) a ¹ = |
| | b ¹ = |
| | c ¹ = |
| | 4) a ² + = |
| | b ² ± (≠) |
| | c ² ± (≠) |

Teniendo al lado el poema y su algoritmo podemos atrevernos a hacer algunas consideraciones. Desde el punto de vista del sentido, que es lo único que mide este instrumento, hay dos unidades diferenciadas, la propiciación con los dos cuartetos en ligera progresión y el tránsito en claro ascenso. La forma de las dos partes es tan diferente que nos impulsa a verlas como unidades distintas y a pensar la composición entera como un rondel, con el motivo y una única vuelta. El primer cuarteto comienza con un contrasentido dudoso que ocupa dos versos, luego viene un consentido igual que comprende un solo verso y después otro claro, de otro verso; por lo tanto se trata de algo en crecimiento suave en contra de algo. También el segundo cuarteto tiene aspecto de sosenido: primero también una forma ocupada por los dos primeros versos hecha con una negación de la negación anterior, por lo tanto una afirmación y después dos versos afirmativos corroborando lo anterior, el segundo más que el primero. Así pues la relación entre los dos dos cuartetos: ‘cerrar podrá... mas no...’ hace la complejión entera *so contra con motivo*. Para la relación entre los dos tercetos de la vuelta echemos de

nuevo una mirada al texto, pues el algoritmo no es más que una aproximación, nunca una radiografía: 'Alma... cuerpo...; venas... ceniza...; medulas... polvo...' Hay una reiteración y una progresión, por lo tanto: *re so vuelto*. Tenemos pues la base; vamos a ver la dimensión imaginaria: sabemos que el poema camina por el sendero de la hipérbola: *tras*, y habla de la muerte con las imágenes clásicas: ante, y que es entrestante por cuanto el poeta se introduce por el interior de sí mismo como si se paseara. Así pues, el sentido completo del poema sería: *tras ante entre socontra socon motivo re 2º re 3ºsoconvuelto*. Tanta forma junta merece el fondo proporcionado que tiene, como vamos a ver.

La propiciación defiende la memoria contra en no ser. Perder es ganar, como en la noche oscura juaneana, es el pensamiento de la muerte el que acrecienta este amor, que en el tránsito, constituido por los dos tercetos con los versos en correlación se hace canción. Tal fue la intensidad amorosa que vencerá a la muerte, hasta el punto que cuanta más muerte, más vida habrá. Esta contradicción se halla en la forma misma de los tercetos, pues de 'alma' se pasa a 'venas' y a 'medulas': la inficciión amorosa fue penetrando en su momento más y más en el interior del amante; pues bien, esta progresión de la caducidad lo será también de la eternidad, puesto que la progresión de 4) es inversa: no dejará su cuidado; su ceniza tendrá sentido, y su polvo estará enamorado. Conforme se acrecienta la destrucción se acrecienta la inmortalidad: lo más muerto de todo se hace la mayor vida, que es el enamoramiento, al que el poema llega sólo en este final, precisamente cuando el pasado no es ya más que el más miserable polvo, entonces es cuando aparece la palabra más pura, más freca, más linda que nombra el amor. El poeta "deja como insignificante, la constancia y perduración de partida, y empieza representando la realidad desde el momento de la inútil muerte; indestructible a pesar de la muerte"(A Alonso 15); pero el papel de la muerte aquí es más importante, pues este amor crece con la muerte, igual que el espíritu en Juan de la Cruz, pero en sentido contrario. Éste es su amor:

"Del vientre a la *prisión* vine en naciendo,
de la *prisión* vine al sepulcro amando
y siempre en el *sepulcro* estaré *ardiendo*"

De una *prisión* a otra, el eros no será para él más que ansia, es un amor sin completamiento, un eros unal, el amor de un encarcelado. Es ilustrador compararlo con el de Machado, que también vivió un amor solitario, pero en él siempre aparece la amada:

"Siempre fugitiva y siempre
lejos de mi..."

Era una amada ideal y su amor puro anhelo, por eso en él no hay muerte, hay a veces sobre todo saudade primordial. En Quevedo, en cambio, el amor aparece siempre unido a la muerte y allí crece su desesperación; el de Machado es hacia afuera, y el de Quevedo no sale de sí:

"En los claustros del alma *la herida*

yace callada, mas consume hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida"(520).

Este amor es un morir de soledad; el eros es un impulso hacia la amada, pero en Quevedo es un recogimiento y un agotamiento. Por eso la muerte está siempre en

esta desunión, porque amar es morir, al revés de Juan, en el que morir es amar, sólo se ama muriendo, cuanto más muerte más amor; pero aquí, al revés, cuanto más amor, más muerte, porque en el trasfondo se trata de un amor a la muerte misma. Entonces la mixtión final querrá decir que hasta que no se sea polvo no se vivirá el amor, que sólo en la muerte nacerá su amor. El quisiera que fuese al revés:

“Si *hija de mi amor* mi muerte fuese
¡qué parto tan dichoso que sería
el de de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria que el morir de amor naciese!” (503),
tal como en Garcilaso:
“Yo acabaré, que *me entregué* sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme...” (107)

Pero aquí es la revés: el amor es hijo de su muerte. Quevedo no puede separar el amor de la muerte, porque en su muerte nace, por eso es un amor solitario, que sólo se mira a sí, la amada estuvo solo al comienzo como la espoleta de este incendio interior. Es necesaria la muerte para que nazca la vida, porque el mismo morir es ya amor, pero en Quevedo al revés: es necesaria la vida para que nazca la muerte: el amor en Quevedo es su tortura, ‘polvo enamorado’ no quiere decir que el polvo se hace amor sino que del único amor que sabe es del amor desde del polvo, que el espíritu, al revés de Juan, es para la noche. Son lo mismo polvo y amor, pero en favor del polvo; no a favor del amor como en Juan. En el fondo no se trata sino de una pasividad:

“No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado” (516).
Le encanta:
“su llama fiel en la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese...
y *el no ser por amar* será mi gloria” (503)

Es un amor que nace de la muerte, allá dentro; fuera está sólo el inicio que desencadena el incendio y lo consume, por eso el verso ‘polvo seré, mas polvo enamorado’ quiere decir que sólo puedo vivir el amor muriendo (Juan sólo puede morir amando).

Este sería el sentido del título ‘amor constante más allá de la muerte’, pero hay también otro movimiento en el trasfondo que nace soterradamente y que ahonda más en lo anterior. El algoritmo nos muestra que son dos los momentos más importantes. El mayor son los versos finales que alcanzan la mixtión y señalan la culminación del fondo, pero antes ha habido otro formado por el contrasentido biversal de 1) que se corresponde con un consentido idéntico de 2); en esta relación es donde germina el trasfondo. La palabra clave es ‘memoria’: el soneto tiene por misión salvar ‘la memoria en donde ardía’; antes hemos dicho que este amor realmente es un amor a la muerte, puesto que es un amor que nace y crece en la muerte. Las dos cosas están relacionadas, pues la memoria es el pasado y este amor está allí preso, por eso la amada no es más que un pretexto, como hemos visto también aquí en Baudelaire y, en *Fondo*, en este poeta y en otros tan preclaros como Hölderlin, Rilke, etc. y podríamos ver también en

Leopardi, Pessoa, etc., todos ellos poetas de 'la memoria'. Aquí los dos cuartetos tienen por misión levantarla como bandera, y después los dos tercetos exaltarla: el primer terceto es todo pasado y el segundo consiste en abrirle caminos hacia el futuro a 'la memoria en donde ardía', al desentrañamiento primordial, que es actualmente un amor solitario, que reclama, no el ardor erótico mismo, sino su recuerdo del antiguo, que es lo que se pretende salvar:

'su cuerpo dejará, no su cuidado' (no su memoria);
'será ceniza, mas tendrá sentido' (el que le presta la memoria);
'polvo será, mas polvo enamorado' (polvo memorioso).

Aquí está el bajo continuo de esta sinfonía. Y la memoria es de lo perdido, traspasado al eros actual, el trasfondo desentrañal. Se trata de un amor que necesita de la muerte para c/±/recer y afirmarse; un eros amasado con la muerte, que no se dirige ninguna amada, ¿o es que la amada es la misma muerte? En parte sí, pues es el amor a 'la vida anterior' en palabras de Baudelaire, un amor eterno, inmóvil, imposible. Lo esencial del poema es:

'Cerrar podrá mi ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día (...)
mas no de esotra parte en la ribera
dejará la *memoria* en donde ardía'

Este es el meollo, y todo lo demás, poco más que adorno. El trasfondo está aquí, es la nostalgia de un pasado irremediamente ya pasado y que se está empeñado en que no sea así. El poema es un sermón a la gloria de la memoria eterna. Que la memoria permanezca para siempre; y es la verdad, porque el anhelo desentrañal no morirá jamás. Se trata de un solitario que vive con un amor y una muerte y soterradamente la muerte asoma en el poema no como enemiga, sino como amiga: en 1) se le llama al amor 'afán ansioso' y a la muerte 'lisonjera'; en 4) el amor es su 'cuidado'. Es un eros unal, pero no tampoco como el de Rosalía, que soñaba igualmente con amores imaginarios. La comparación con su poema XXIV -que está bajo su influjo- puede ayudarnos a comprender mejor ambos:

"La copa es de oro fino,
el néctar que contiene es de los cielos!'/≠/
dijo, y bebió con ansia
hasta el último sorbo de veneno.
¡Era tarde! Después ardió su sangre
empozoñada, y muerto, /±/
aún rojiza brillaba en su sepulcro
la llama inextinguible del deseo"

Aquí se habla de un 'deseo' que sobrepasa la existencia y llega también hasta después de la muerte. Pero no nos engañemos, ninguno de estos dos poetas era tan ingenuo que pensase que realmente sucedía tal cosa. Se trata de una antestancia de algo que mira hacia atrás pero que es tan insoportable que uno piensa que ni siquiera después de la muerte acabará. También el XII, el XIV, XLIX tratan de este ilusorio amor ultraterreno; pero lo hacen indirectamente, en cambio aquí, como en el que comentamos, fuera de anécdotas, se habla de ello directamente. Los dos poetas expresan aquí su más doloroso existir, la una desde el anhelo, el otro desde el desarraigo.

En cuanto al sentiente, que acrecienta el sentido, podemos destacar el

encabalgamiento en 1) 1, que hace mas nostálgica la muerte y el desangelamiento en que quedan los versos de 3) hasta que no son completados por 4), lo cual acrecienta el entresentido; esto respecto a la cadencia. En cuanto a la sonancia: 'postrera' rima con 'lisonjera', con lo cual se subraya la ambivalencia de esta muerte; en 3) los sustantivos que comienza los versos serían los tres trocaicos, y para darles variedad, se dice 'medulas' el tercero, de esta manera se conciertan con los comienzos de 4) en donde, al revés, son yambos los dos primeros y trocaico el tercero. Aquí se repite 'polvo' , para después 'enamorarlo'.

Y ahora podemos ya escribir el rito de la definición:

Fondo: 'amor constante más allá de la muerte'; (TF: desarraigo erótico);

forma: ante entre so contra con motivo re 2º so con vuelto;

ligazón: P T

Epílogo

Conclusión

La sorprendente abundancia de mixtiones, tanto en esta obra como en la de referencias una vez puesta al día, nos obliga a revisar nuestra teoría. En principio vamos a ver qué sucede al respecto en los poetas que nos han ayudado. En Horacio hay algunas mixtiones entrañas leves pero hermosas; en la pelea erótica:

“al jurar
por tu cabeza pérfida /±/brillabas
más hermosa que nunca”(8 2)

“cuando a ardientes besos la cabeza tiende
o, con esquividad /±/complaciente, niega
algo/±/ que le gusta más que al que lo pide”(13 2)

¿De nuevo, Venus, /±/las guerras

pasadas suscitadas? (...) Deja ya, dura /±/
madre /±/de dulces Deseos”(1 4; B: “madre /±/cruel/±/ de los dulces
Amores)

Esta es la más seria:

“Dulce es morir y bello por la patria; (dulce et decorum est /±/pro patria mori)
también corre la muerte/= /tras quien huye”(2 3)

Y sabe también mixtionalmente escarnecer:

“a ti te conserva, Lice,
igual que a corneja de vetusta edad
para que los jóvenes inflamados puedan
ver /x+/riendo la antorcha
que se disuelve en cenizas”(13 4).

En Quevedo se ven también a veces mixtiones, más enajenadas:

“el no ser, /±/por amar, será mi gloria”(
“nadar sabe mi llama /±/el agua fría”(255)
Siempre en el sepulcro/±/ estaré ardiendo”(257);

pero su fuerte es la paradoja, que habla más al entendimiento que al sentimiento:

“de todo lo que ignoras te aprovechas,
ni anhelas premios ni padeces daños
y te dilatas cuanto más te estrechas”(155)
“soy un fue, y un será, y un es cansado”(158)

Para Bécquer la poesía es un leve mixtión extraña:

“Mientras se sienta que se ríe el alma/≠/
sin que los labios rían,
mientras se llore /≠/ sin que el llanto acuda
a nublar la pupila”(193)

Dice. “nuestra pasión fue un trágico/+x/sainete”(253), pero él no sabe de escarnio; es demasiado sencillo en el eros, sin embargo sabe ser grandioso en el anhelo con su sentimiento de totalidad:

“Olas gigantes que os rompeis bramando (...)/≡/

llevadme por piedad a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria" (286).

Machado es el que más se acerca a Juan de la Cruz y a Rosalía Castro en sus mixtiones; lo hace con voz propia:

"Siempre fugitiva /±/y siempre
cerca de mí (...)
Besar quisiera /±/ la amarga,
amarga/±/ flor de tus labios" (440)

En la página 321 hemos visto con que maestría y pasión sabe este poeta pasar de la mixtión entraña a la extraña. Y toca también a veces el escarnio mixto:

"Yo no sé por que razón
de mi tragedia, /x+/bufón,
te ríes" (587)

Vallejo vive en la desestancia generalmente acrecentada en sinestancia, que se hace mixtión con /=/ y /+/:

¿Quien no se llama Carlos /x=/o cualquier otra cosa?/v/
¿Quién al gato no dice gato gato?
¿Ay, yo que solamente /x+/ he nacido!/v/
¡Ay! yo que sólo he nacido solamente!" (735)

Si lo comparamos con Juan, que no sabe de escarnio, tenemos /+x/ contra /±/. Con lo primero, más vistoso, es fácil perderse en lo anedótico; lo segundo nos lleva directamente a lo esencial; vamos a echarle un último vistazo:

"¡Qué bien sé yo la fuente que mana y corre,/±/
aunque es de noche! (...)
En esta noche oscura/±/ de la vida" (76)

Cántico es sólo una especie de novela de aventuras, como *Don Quijote de la Mancha*, pero sin descabros, guiada por el anhelo, por lo tanto su mixtión tendría que ser conestante /≡/, en sentido positivo o negativo, como sucede en Rosalía, vamos a ver si encontramos alguna:

"Mi Amado:/≡/las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
lasínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos,
la noche sosegada/≡/
en par de los levantes de la aurora" (...)

No se trata aquí de la noche/±/ del espíritu, que es dialexa; nuestra hipótesis se ha cumplido. Veamos ahora un poco de cerca la *noche oscura* o desarraigo espiritual:

"Cuando esta divina luz de contemplación embiste en el alma que aún
no esta ilustrada totalmente la hace tinieblas/±/espirituales" (2N5 3)
"Compadeceos de mí, a lo menos vosotros, mis amigos,/±/porque me
ha tocado la mano del Señor" (2N5 7)

Tenemos así relacionadas el anhelo con la mixtión analalexa y el desarraigo con la dialexa, y de esta manera se nos junta la mixtion formal con la integración vital, a fin de cuentas, el fondo con la forma. Pues la vida es desde su origen una

integración que busca su intimidad máxima o entrañamiento, y ése es igualmente su fin; por lo tanto también ha de ser el origen y el fin del poema, si pretende reflejar la vida. Pero tal como hemos establecido el sistema formal, primero es el asentido o síntesis, que hace el ensentido o adición y estas dos dimensiones básicas van construyendo sobresentido o mudanza que es el fin. Por eso en la definición ponemos esta última dimensión al comienzo, como mandando en el resto; después la adición y al final la síntesis: 'ante re consentido', si se trata de un poema aditivo, y en segundo lugar la síntesis y en tercero la adición, si se trata de un poema sintético: contra recon/socontra tema. Ésta era nuestra teoría hasta hoy ¿y ahora la mixtión nos lo va a desbaratar todo? Algo parecido nos pasó en la redacción de *Vida*, que la primera dimensión, que era el anchor se adueñó de todo, las otras dimensiones sirviendo a la integración, que aquí es la síntesis. Pues así como la vida es integración, la poesía y todo el arte es fundamentalmente síntesis intuitiva, opuesta al análisis cognoscitivo, y también la adición es adición de síntesis y también la mudanza es (des)juntamiento o síntesis:

"Dar... al contenido sentimental la forma artística es darle el caracter de totalidad, el matiz cósmico y, en este caso, totalidad y forma artística no son más que una sola cosa. El ritmo, el metro, los ecos, las rimas, las metáforas que se confunden con las cosas metaforizadas... son sinónimos de la forma artística que, individualizada, armoniza la individualidad con la universalidad"(Croce, Brev 121)

En los poemas seleccionados de Rosalía hemos visto que la mixtión está siempre en el tránsito, porque el objetivo de sus poemas es alcanzarla; sucede lo mismo en Juan:

¡Oh llama/±/de amor viva
que tiernamente/±/hieres (...)
¡Oh cauterio /±/suave!

¡Oh regalada /±/llaga" (*Llama*)

En *Noche* parece lógico que la mixtión sea dialexa, porque el espíritu está en trance de lograrse pero aún no se alcanzó de todo, pero en *Llama* ya se está plenamente en él, y sin embargo sigue siendo dialexa la mixtión. Hemos visto que la comulgativa analexica es inferior a esta culminación unitiva y dialexica. En una ocasión hemos diferenciado a Juan de Rosalía, porque ella en *Sombra* opta por la comunión total y Juan en su *Noche*, por la paridad dual; ahora podemos decirlo con lenguaje formal: ella tiende más a /≡/ y él a /±/. De esta manera se nos ha juntado la *Vida* con la *Poética formal*, que pretende lo mismo desde la lira; nos queda comprobar que sucede igual desde el drama.

Autores que nos han ayudado en esta obra.

- ADORNO, TH. W., *Teoría estética*. Taurus. Madrid 1971.
- Mahler. Ediciones Península. Barcelona, 1987.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*. Aguilar, 7ª ed. Madrid, 1964.
- ALONSO, A. *Materia y forma en poesía*. Editorial Gredos. Madrid, 1986.
- Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1979.
- ALONSO, D., *Poesía española*. Gredos, 5ª ed. Madrid, 1981.
- y BLECUA, J.M., *Antología de la poesía lírica española*. Gredos. Madrid, 1978.
- y BOUSOÑO, C., *Seis calas en la expresión literaria española*. Gredos, 4ª ed. Madrid, 1979.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X. Mª, *Escolma de poesía galega*. Galaxia. Vigo, 1952.
- ANÓNIMO, *Himnos sumerios*. Tecnos. Madrid, 1988.
- Poema de Gilgamesh*. Editora Nacional. Madrid, 1980.
- Carmina Burana*. Seix Barral. Barcelona, 1981.
- ARISTÓTELES, *Física*. Gredos. Madrid, 1995.
- Metafísica*. Gredos. Madrid, 1998.
- Retórica*. Gredos. Madrid, 1990.
- Poética*, trad. Gredos. Madrid, 1974.
- AZAR, X., *Rosalía erótica y existencial*, Editorial Manuscritos. Madrid, 2010.
- Eros y espíritu*. Libertarias/Prodhufi. Madrid, 1993.
- Tres sinfonías*. Movimiento vitalista. Madrid, 1995.
- Evidencia y verdad en "Lógica formal y lógica trascendental", de E. Husserl*. Tesis de licenciatura inédita. Madrid, 1978.
- Vida masculino/femenina*. Descargable en www.xoseazar.es
- Poética I. Fondo*. Descargable en www.xoseazar.es
- Teatro I*. Inédito.
- Odiseo*, libro de poemas inédito.
- BAUDELAIRE, CH., (A) *Obra poética completa*. Ed. López Castellón. Akal. Madrid, 2003.
- (B) *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraíso artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Ed. de Prados y Millán. Espasa. Madrid, 2000
- BÉCQUER. G.A., *Obras completas*. Cátedra. Madrid, 2004.
- BERGSON, H., *El pensamiento y lo moviente*. Espasa-Calpe. Madrid, 1976.
- La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza Editorial. Madrid, 1984.
- La evolución creadora*. Espasa-Calpe. Madrid, 1973
- BOBER, C., *La metáfora*. Gredos. Madrid, 2004

- BOILEAU, N., *El arte poético*, en *Poéticas*. Editora nacional . Madrid, 1984.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*. Gredos, 4ª ed. Madrid, 1966.
- BUENAVENTURA, R., *Arthur Rimbaud*. Hiperión. Madrid, 1985.
- EQUIPO CAHIER EVANGILE, *Oraciones del antiguo Oriente*. Verbo divino. Estella, 1979. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1951.
- CASTRO, ROSALÍA, *Obras completas*. Turner. Madrid, 1993.
Follas novas. Galaxia. Vigo, 1993
- CÉZANNE, Doran, ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha*. Instituto Cervantes. Barcelona, 1998.
- CICERÓN, M.T., *El orador*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.
- COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*. Gredos. Madrid, 1977.
- CORREA CALDERÓN, E., *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Gredos, 2ª ed. Madrid, 1970
- Prologo a *El criticón*. Espasa-Calpe. Madrid, 1971.
- COSSÍO, J.M. DE, *Notas de un lector: Gracián, crítico literario*. Soc Menendez Pelayo. Santander, 1923.
- Poesía española (Notas de Asedio)*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1952.
- Ltras españolas*. Espasa-Calpe. Madrid, 1970
- COSTER, *Baltasar Gracián*. CSIC. Zaragoza, 1913.
- CROCE, B., *Breviario de estética*. Espasa-Calpe. Madrid, 1985.
- CURTIUS, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*. FCE. México, 1955
- CHOMSKY. N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Aguilar. Madrid, 1965.
- Lingüística cartesiana*. Gredos. Madrid, 1969.
- DANTE ALIGHIERI, *La vida nueva*. Siruela. Madrid, 1985
- DIEGO, G., *Poesía española contemporánea*. Taurus. Madrid, 1983
- DILTHEY, W., *Poética*. Losada. Buenos Aires, 1961.
- Teoría de las concepciones del mundo*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- FERRATÉ, J., *Líricos griegos arcaicos*. Seix Barral. Barcelona, 1968.
- FILGUEIRA, X., *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*. Bello. Valencia, 1977.
- FINK, E., *Oasis de la felicidad*. UNAM. México, 1966.
- FREUD, S., *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1981.
- GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*. Cátedra. Madrid, 1989.
- Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Ayuntamiento de Málaga. Málaga, 1998

- y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *La poética: tradición y modernidad*. Síntesis. Madrid, 1988.
- Ut poiesis pictura*. Tecnos. Madrid, 1988.
- GARCÍA LORCA, F., *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1954.
- GARCILASO DE LA VEGA Y SUS COMENTADORES, ed. Gallego Morell. Gredos, Madrid, 1972.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, M., *Hieronimus Bosch 'el bosco'*. Labor, Madrid, 1967.
- GOETHE, J.W., *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1968.
- GÓNGORA, *Soledades*. Cátedra. Madrid, 1984.
- VAN GOGH, V., *Cartas a Theo*. Labor. Barcelona. 1987.
- GRACIÁN, B., *Obras completas*. Turner. Madrid. 1993.
- Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*. Madrid. 1642.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso*. Crítica. Barcelona, 1985.
- Teorías de la historia literaria*. Espasa -Calpe. Madrid, 1989.
- HARTMANN, n., *Estética*. UNAM. México, 1977.
- HEBREO, L., *Diálogos de amor*. Tecnos. Madrid, 1986.
- HEIDEGGER, M., *Sendas perdidas*. Losada. Buenos Aires, 1969.
- ¿Qué significa pensar?*. Nova, 2ª ed. Buenos Aires, 1972.
- Introducción a la Metafísica*. Nova, 3ª ed. Buenos Aires, 1972.
- Identidad y diferencia. Anthropos. Barcelona, 1990
- Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Ariel. Belona, 1983.
- Carta sobre el humanismo. Alianza Editorial. Madrid, 2000.
- HEGEL, G.W.F., *Estética*. Siglo veinte. Buenos Aires, 1983.
- HERÁCLITO, *Los filósofos presocráticos*, trad Eggers y Juliá. Gredos. Madrid, 1994.
- Fragmentos*, trad. L.Farré. Aguilar. Buenos Aires, 1968
- HERRERA, F. (en Garcilaso y sus comentadores)
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*. Gredos. Madrid, 1997.
- HOBSON, J.A., *Los sueños como delirio*. F.C.E. México, 2004.
- HÖLDERLIN, F., *Empédocles*. Hiperión. Madrid, 1997.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, trad. M.Fdez Galiano. Cátedra. Madrid, 2000 (A).
- Epodos y odas*, trad. V. Cristóbal. Alianza Editorial. Madrid, 1985 (B).
- Sátiras. Epístolas. Arte poética. Cátedra. Madrid, 2000.
- HUSSERL, E., *Investigaciones lógicas*. Revista de Occidente. Madrid, 1976.
- Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. FCE, 2ª ed. México, 1985.
- Lógica formal y lógica trascendental*. UNAM. México, 1962.
- Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Nova. Buenos Aires, 1962

- JAKOBSON, R., *Lingüística y poética*. Cátedra. Madrid, 1998.
- JIMÉNEZ, J.R., *Prosas críticas*. Taurus. Madrid, 1981.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*. Editorial de espiritualidad, 5ª ed. Madrid, 1993.
- KANT, E., *Antropología*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.
- Crítica de la razón pura*. Porrúa. México, 1976.
- Crítica del juicio*. Porrúa. México, 1973.
- KIRK y RAVEN, *Los filósofos presocráticos*. Gredos. Madrid, 1974.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*. Gredos. Madrid, 1975.
- Elementos de retórica literaria*. Gredos. Madrid, 1975.
- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de poética*. Turus. Madrid, 1986
- LEENHARDT, M., *Do kamo*. Eudeba. Buenos Aires, 1961
- LEIBNIZ, G.G., *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*. Porrúa. México, 1977.
- FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*. Saeta. Madrid, 1955.
- LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*. Editora nacional. Madrid, 1980.
- LEVIN, S.R., *Estructura lingüística en la poesía*. Cátedra. Madrid, 1990.
- LONGINO, *Sobre lo sublime*. A) trad. J. Alsina. Bosch. Barcelona, 1977.
- B) trad. J.García. Gredos. Madrid, 1979.
- MACHADO, A., *Poesía y prosa*. Espasa Calpe. Madrid, 1988.
- MARAGALL, J., *Elogios*. Espasa-Calpe. Madrid, 1950.
- MARTÍNEZ FREIRE, P., *Lógica matemática*. Biblioteca matemática. Madrid, 1975.
- MAYORAL, J.A., *Figuras retóricas*. Síntesis. Madrid, 2005.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*. C.S.I.C. Madrid, 1974.
- Mística española*. Afrodisio Aguado. Madrid, 1956.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*. Península. Madrid, 1975.
- NIETZSCHE, F., *La voluntad de poderío*. Edaf. Madrid, 1981.
- NIFO, A., *Sobre la belleza y el amor*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1990.
- NUNES, J.J., *Cantigas d'amigo*. Centro do libro brasileiro. Lisboa, 1973.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Obras completas*. Alianza editorial. Madrid, 1998.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. UNAM. México, 1979.
- Arte de amar*. Bosch. Barcelona, 1979.
- PFANDL. L., *Historia de la literatura acional española en la Edad de oro*. Suc. Juan Gilí. Barcelona, 1933.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*. Gredos. Madrid, 1984.
- PLATÓN, *Diálogos*. Gredos. Madrid, desde 1985.
- PLOTINO, *Enéadas*. Gredos. Madrid, desde 1982 .

- POE, E.A., *Poesía completa*. Hiperión. Madrid, 2000.
- POUND, E., *Cantares completos*. Planeta. México, 1986.
- QUEVEDO, F., *Obras completas*. Aguilar. Madrid, *Poesía original completa*, ed. J.M.Blecua. Planeta. Barcelona, 1981.
- RANK, O., en FREUD, *Interpret 3*, Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- RIMBAUD, A., *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Hiperión. Madrid, 1985.
- ROJAS, F. DE, *La celestina*. Espasa-Calpe. Madrid, 1972.
- ROMERA-NAVARRO, M., pról. al *Criticón*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 1938.
- SANDERS, F., ETC, *Psicología de la forma*. Paidós, 3ª ed. Buenos Aires, 1973.
- SARTRE, J.P., *La náusea*. Losada, 15 ed. Buenos Aires, 1975
- SAUSSURE, F. DE, *Curso de lingüística general*. Akal. Madrid, 1991.
- SHELLING, F.W.J., *Sistema del idealismo trascendental*. Anthropos. Barcelona, 1988.
- SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*. Gredos, 2ª ed. Madrid, 1982.
- SCHILLER, F., *Teatro completo*. Aguilar- Madrid, 1973.
- Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa. México, 1983.
- SOROKIN, *Las filosofías sociales de nuestra época de crisis*. Aguilar. Madrid, 1956.
- TAINÉ, H.A., *Filosofía del arte*. Espasa-Calpe. Madrid, 1958
- THOMAS, J.J. y DELAS, D., *Poética generativa*. Hachete Buenos Aires, 1989.
- UNAMUNO, M., *Poesía completa*. Alanza Editorial. Madrid, 1987.
- VALÉRY, *Teoría poética y estética*. Visor. Madrid, 1990.
- Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Visor. Madrid, 1987.
- VALLEJO, C., *Poesía completa*. Akal 2º ed. Madrid, 1998.
- VICTORIA, M., *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Losada. Buenos Aires, 1958.
- VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas*. Alianza Editorial. Madrid, 1983.
- Eneida. Geórgicas. Bucólicas*. Porrúa. México, 1981.
- WAGNER, R., *La poesía y la música en el drama del futuro*. Espasa-Calpe. Madrid, 1952.
- WEBER, M., *Economía y sociedad*. F.C.E. México, 1969.
- WEININGER, O., *Sexo y carácter*. Península. Barcelona, 1985.
- WILDE, O., *Ensayos. Artículos*. Ediciones Orbis. Barcelona, 1986.
- WILLENS, *El ritmo musical*. Eudeba 2ª ed. Buenos Aires, 1964.
- WORRINGER, G., *La esencia del estilo gótico*. Rev. de Occidente. Madrid, 1925.
- WYRSCH, J., *La persona del esquizofrénico*. Morata. Madrid, 1952
- ZAMBRANO, M., *Obras reunidas*. Aguilar. Madrid, 1971.
- ZUBIRI, X., *Sobre la esencia*. Sociedad de estudios y publicaciones. Madrid, 1972.