

El placer estético en la concepción poeticista.

1. Las causas del placer estético son múltiples, y lo son por varias razones:

a) Porque la fuente del goce difiere ontológicamente: no es lo mismo la emoción producida por un fenómeno natural (un crepúsculo, una tempestad, un cielo estrellado) que la creada por el hombre y la mujer (música, pintura, poesía).

b) Porque el placer estético es histórico y los individuos no aprecian de igual manera en las distintas épocas la belleza natural y la creada por los humanos. Una tempestad, por ejemplo, es vivida de diferente forma por las mujeres y hombres primitivos – donde el espectáculo físico se asocia con un elemento religioso (animista)- y por la humanidad de hoy en día –en que el mismo fenómeno es aprehendido (dado el

conocimiento científico que se tiene al respecto) sin el aspecto numinoso que lo acompañaba en aquellas épocas de remoto pasado.

c) Porque lo que llamamos las bellas artes constituyen diferentes manifestaciones (como la literatura, la música y las artes visuales) que desde sus raíces se distinguen por la diversa participación que tienen los sentidos en su elaboración y captación: los ojos en la pintura y escultura, los oídos en la música, etc. Son muy distintos, pues, los placeres estéticos emanados de la poesía, la escultura, la arquitectura, el cine, etc.

d) Introduciendo de nuevo la consideración histórica es muy digno de tenerse en cuenta cómo el placer estético que se engendra en cada una de las bellas artes (en la pintura, por ejemplo) cambia de un tiempo a otro de conformidad con las transformaciones de estilo, las cuales son causa y efecto de estas mutaciones en la gustación.

2. Aquí voy a hacer referencia a alguno de estos cambios de estilo, con su correspondiente transformación gustativa, en una de las bellas artes que me resultan más entrañables: me refiero a la poesía. Haciendo una generalización un tanto rígida y abstracta, no tendría reparos en hablar, por razones metodológicas, de la siguiente dicotomización histórica: la *época del orden* y la *época del desorden*. La inicial coincide con el realismo¹, la segunda con el surrealismo. La protagonista indispensable de la primera era la *conciencia*: la inspiración podía jugar un papel muy importante, y en general lo hacía, pero los productos que salían de su fragua tenían que recibir el visto bueno de la conciencia. El agente principal de la segunda, por lo menos en su fase inicial y en la intención de algunos de sus

¹ Un realismo que no excluía, desde luego, la literatura fantástica, pero siempre bajo la supervisión de lo inteligible.

forjadores, era el *inconsciente* (automatismo). El lirismo emanado del hondón del ánimo ya no necesitaba el veredicto de la consciencia. Los surrealistas estaban convencidos de que el inconsciente, y la libre asociación con que operaba, podían ver más y mejor que la creación poética donde el yo llevaba las riendas. Los surrealistas creían que con la facultad anímica descubierta y puesta de relieve por el psicoanálisis, podían ir más allá de la apariencia fenoménica de la realidad (como lo hacía la consciencia) ya que tenía la virtud de penetrar la esencia, la trabazón interior, y, por tanto, focalizar una realidad más alta y verdadera (la surrealidad). La utilización ortodoxa del automatismo fue al parecer de poca duración. Muy pronto los poetas vanguardistas pasaron del desorden *espontáneo* producido por la vertiginosa capacidad asociativa del inconsciente, al desorden *deliberado* instituido por una

consciencia enamorada del caos sorpresivo y las fusiones inesperadas. En buena medida la práctica común del ultraísmo, el creacionismo, el estridentismo, era sustituir la poesía ordenada del romanticismo, el simbolismo, el modernismo, por la deliberada mezcla de lo distinto y opuesto y el efecto sorpresivo, inquietante a veces, risible otras, que producía.

Una corriente poética mexicana, posterior a los Contemporáneos, a Taller y a Tierra nueva, el *poeticismo*, reaccionó tajantemente contra la *estética del desorden* en todas sus formas. No era, sin embargo, una vuelta al orden tradicional, no podía identificarse con ninguna tendencia neoclásica o neoromántica. No podía ser vista como un retorno a la poesía anterior al *futurismo*, al *dadá* o al indudable vuelco de carácter e intención que traía consigo el *surrealismo* (por la sencilla razón de que

también amaba de alguna manera el desorden), sino que entreveía que lo irreal e ininteligible que se robaba la escena en el surrealismo, debía ser tratado de manera diferente. El nombre que se le dio a esta práctica (la *irrealidad atemperada*) era elocuente respecto a su propósito. Se decía *no* a la irrealidad incomprensible, al caos sin clave interpretativa, al sinsentido elevado a procedimiento esencial. Esta negativa obedecía probablemente al *cansancio* de leer (y crear) una literatura del desorden que si había estado ampliamente justificada frente a la poesía tradicional –que acababa por perder el misterio y dar vueltas y más vueltas en la noria de la obviedad-, también había terminado por fatigar la sensibilidad de algunos lectores. Esto no significa, como ya dije, que la mentalidad poeticista –que recogía sin pretenderlo las vivencias y búsquedas de un sinnúmero de entusiastas por la poesía- pretendiera dar un salto

mortal hacia atrás, yendo del desorden al viejo orden, en general dejado de lado. No se trataba de una dialéctica regresiva ni de la recusación del desorden como una mera desviación desechable. Las cosas más bien iban por el lado de la superación o, lo que tanto vale, del negar conservando. De alguna manera se puede decir que la nueva estética partía de la aceptación del desorden; pero una vez asumido y convertido en criterio insoslayable de la creación, lo sometía a una tajante negación al reinterpretarlo como desorden necesitado de acotación o irrealidad disminuida por un proceso específico de metaforización realizante.

¿Por qué lo que se llamó la *irrealidad atemperada* trajo consigo una suerte de nuevo placer estético? Una primera respuesta a esta interrogante consiste en asentar que el impacto inquietante de la disonancia o del choque óptico implícito en

la irrealidad, es resuelto por un
significante destinado a introducir cierta
lógica en el entramado mismo del
desorden. Para entender esto sería muy
útil tener en cuenta la tabla de las
categorías que Kant dedujo de la
clasificación tradicional de los juicios. Las
categorías, o predicamentos como los
llamaba Aristóteles, aluden a conceptos
sintéticos muy generales (como causa y
efecto, fenómeno y esencia, acción
recíproca, etc.) que forman parte de la
estructura formal del pensamiento, es
decir, de la lógica.

3. He aquí algunos fragmentos líricos que
se inscriben en las etapas que menciono
(orden, desorden, nuevo orden).

*“He dormido esta noche en el monte
con el niño que cuida mis vacas.
En el valle tendió para ambos
el rapaz su raquítica manta*

*¡y se quiso quitar -¡pobrecillo!-
su blusilla y hacerme almohada!”*

Gabriel y Galán

*“Elige tu más hermosa claridad y tu
[corazón preferido.
Es hora de sentarse en medio de la vida.
Ya no te queda sino el sentido de este poco
[de agua
que azularon al temblar por ti los que te
[amaban.
Tus cabellos son tan débiles que tu cabeza
[puede
apenas sostener la noche”.*

Juan Larrea

*“El árbol que nunca alza el pie para
que no se escape su sombra”*

*La mano es “en el adiós mariposa de
[carne”.*

“El aire que se siente mal cuando muere un níspero envenenado”.

M. A. Montes de Oca

La primera estrofa corresponde a lo que he llamado la época del orden. Todo en ella es inteligible, transparente, armónico. La reiterada ejecución de estas composiciones –que no dejaban de tener cierto encanto- acabó por producir una suerte de hastío en sus artífices y en sus lectores. Como aclaré, el cambio de un estilo a otro es producto por lo común de una serie de condicionamientos, pero es indudable que en ello salta a la vista el *hartazgo de lo habitual*. Las creaciones de la época del orden, a pesar de la donosura y perfección de algunos de sus ejemplos, empezaron a generar un cansancio que tuvo como desenlace la búsqueda de algo

nuevo y el encuentro del desorden como el parámetro específico de la creación.

La estrofa de Larrea, poeta surrealista cercano al ultraísmo, nos muestra de manera elocuente el dislocamiento de lo real, el enamoramiento de la disonancia, el tener en lo absurdo la fuente primordial de inspiración. Es cierto que muchos poemas basados en la deliberada realización del desorden, pueden confundirse con piezas hermético-simbolistas, y el simbolismo no es sino una refinada forma de la época del orden. No vendría mal, para evitar confusiones, hacer una diferencia entre el simbolismo –corriente que, junto con el parnasianismo, dominó la poesía francesa antes de la irrupción del surrealismo- y las interpretaciones simbolizantes que algunos lectores se ven precisados a hacer de algunas obras vanguardistas que les parecen incomprensibles sin dicha operación. En la poesía simbolista, el poeta

se ve en la necesidad de cuidar como la niña de sus ojos la sugerencia, la alusión indirecta, la materia invisible. Por eso, en esencia, el simbolismo no es, no debe ser, ininteligible y a ello se debe que su corriente lírica pertenezca a la época del orden. Los surrealistas se niegan a ser simbolistas. Sus creaciones no son alegorías, parábolas o apólogos que, mediante el trastorno ontológico que provocan, encarnen el significante de un significado oculto-pero-develado. Mi “jirafa ardiendo” –decía Dalí- no tiene otro sentido que el de una jirafa que arde. ¿Qué quiere decir Larrea cuando escribe: “es hora de sentarse en medio de la vida” Muchos dirán que simboliza esto o aquello, tal cosa o tal otra. Pero Larrea, amante del desorden, no quiere añadir al primer sentido (caótico) de las palabras un segundo sentido que las haga comprensibles y las torne al redil del orden.

El poeta mexicano Marco Antonio Montes de Oca cabalga, a mi entender, entre la época del nuevo orden y la época del desorden. ¿A qué se debe esto? A que, de muy joven recibió la influencia del poeticismo² y después la del surrealismo en general y la de Octavio Paz en particular. Por eso en su poesía de madurez podemos hallar indistintamente imágenes inteligibles de una irrealidad atemperada y parrafadas en que existe la pretensión de alcanzar la belleza mediante una perspicaz presentación de lo absurdo.

Sin dejar de encarnar muchas otras cosas, Montes de Oca, en cierto sentido, *no dejó nunca de ser poeticista*. Los tres fragmentos que he citado, y que paso a analizar, lo comprueban. Nuestro poeta habla de un árbol “que nunca alza el pie para que no se escape su sombra”. Léida directamente –

² Formando parte de su grupo.

sin el menor auxilio de la imaginación- la imagen está ausente de sentido. En primer lugar, el árbol carece de pie; además este pie (inexistente) no retiene a ninguna sombra y finalmente dicho árbol no es un ente poseedor de voluntad que decida no levantar el pie *para* que no se escape la sombra. Pero afortunadamente la lectura poética no tiene nada que ver con la lectura fríamente científica. La lectura poética capta de golpe todas las implicaciones que la ceguera de la lectura meramente científica es incapaz de advertir. Además de la lectura poética y sus capacidades intuitivistas³, existe también la posibilidad de llevar a cabo una lectura analítica con el objeto de advertir lo que subyace estructuralmente en la imagen o metáfora en cuestión. Como en otros muchos casos, Montes de Oca realiza con el árbol una prosopopeya que adjudica

³ Susceptibles de enriquecerse mediante el ejercicio de la lectura y la educación estética.

a éste no sólo pie (raíz) sino voluntad. La causa final, a diferencia de la eficiente o del movimiento, es llevar a cabo algo, o no, con el propósito o la finalidad de obtener un efecto deseado. El árbol de Montes de Oca, plenamente antropomorfizado, decide no alzar el pie con una intención determinada: que la sombra, a la que quiere tener bajo su dominio, no vaya a escaparse. La realización de la causa teleológica -retener la sombra- es la condición necesaria para que no tenga lugar la causa-efecto indeseada, ya que, si el árbol levantara el pie, la sombra, liberada, se escaparía. Se trata de un mundo irreal, pero no incomprensible porque todo parece (pero sólo parece) responder a una lógica.

Veamos otro ejemplo de irrealidad atemperada: en el adiós la mano es “mariposa de carne”. La lectura puramente científica de la imagen, volvería

a mostrar su inocultable ceguera. ¿Cómo el adiós de la mano puede ser una mariposa? ¿Cómo una mariposa puede ser de carne? En la metáfora de Montes de Oca campea una doble metamorfosis (y la metamorfosis no es sino el salto de una unidad a otra). En efecto, lo que nos está diciendo es que el aleteo de la mano al despedirse se parece tanto a una mariposa, que es una mariposa. Pero no es una mariposa que, por así decirlo, olvida su origen y pasa a formar parte sin más de la especie animal de las mariposas, sino que, aunque se ha transformado en mariposa, para conservar la materia de donde proviene, se metamorfosea en mariposa de carne. La indiscutible irrealidad de la imagen queda, pues, disminuida por la utilización de la categoría lógica de la *unidad* utilizada en, por así decirlo, el doble tobogán de la metamorfosis.

Veamos el último ejemplo. “El aire se siente mal cuando muerde un níspero envenenado”. Para una torpe lectura científica, nada de esto tiene sentido: el aire no puede morder nada (por carecer de dentadura) y tampoco a un níspero envenenado y, si no puede hacerlo, mucho menos puede sentirse mal. Pero el sentido poético del verso, lo que atempera su irrealidad, no es otra cosa que el juicio hipotético del *si...entonces*. Si el aire prosopopéyicamente fuera capaz, como un ser vivo o como un hombre de morder, goloso, un níspero, y el níspero se hallara envenenado, *entonces* el aire se sentiría físicamente mal.

En un texto anterior *Reflexiones sobre la poesía*⁴ he hablado de que, si analizamos el contenido interno de un número importante de poesías, nos es dable

⁴ Consúltese en mi página web: www.enriquegonzalezrojo.com Aquí podrá advertirse en qué sentido hago referencia a la existencia de una *lógica de la poesía*.

vislumbrar en él una cierta lógica que se diferencia sin duda de la lógica de la que hacen uso la filosofía, la ciencia y la vida cotidiana, pero que nos ayuda a comprender algunos aspectos del quehacer lírico. A partir de lo que he escrito con anterioridad, es dable asentar que la lógica *de* la poesía es, en alguna proporción la lógica *en* la poesía⁵. Pero la lógica formal (o dialéctica) injertada en el mundo de las imágenes y metáforas, se deshace de algo que en su función natural le es imprescindible: la verdad. Si decimos “el agua se pone fría, para que nadie la toque”, advertimos que, en efecto, cuando el agua se enfría demasiado nadie desea tocarla. Pero esta afirmación indudable deja de ser cierta, en el sentido científico del término, porque el agua *motu proprio* no puede ponerse fría para evitar que la toquen. Es pues una aseveración cierta, pero encerrada en un contexto erróneo que

⁵ Lógica en el sentido tradicional: como estructura del pensamiento.

necesariamente la falsa. La lógica *en* la poesía prescinde de la verdad o, mejor dicho, al hacer acto de presencia en la creación lírica pierde necesariamente su veracidad. Pero al privarse de su función habitual, se convierte en *apariencia*, en algo que “parece ser”, en un entramado estructural que atempera la irrealidad. La lógica en la ciencia no tiene como finalidad producir placer estético. Puede ocasionalmente generarlo, pero no es ni su propósito ni su esencia. La aprehensión de la cosa tal cual es en sí misma y la cadena de argumentos lógicos que nos permite acceder a ello, tienen como finalidad la cognición. Puede ser que el derrotero para acceder a ese punto sea agradable o desagradable, lo cual es en el fondo indiferente al propósito epistémico perseguido. La misma lógica, en cambio, trasladada a la poesía, aunque extravíe en el traslado su anterior función (la verdad), adquiere algo nuevo: la capacidad de

producir placer estético, un placer estético que se deriva de la ingeniosa manera de presentar lo contradictorio como disminuido o supuestamente comprensible.

2013