

POESIA Y RACIONALISMO

por ANDRES HOLGUIN

Según Menéndez Pidal, una de las características del viejo romance español es *el fragmentarismo*. Lo que hace el encantamiento del antiguo romance consiste “no en desarrollar ninguna fantástica invención, ninguna extraña combinación imaginativa, sino tan sólo en saber callar a tiempo”. Por eso, sorprende en el Romancero “la grande abundancia de asuntos inacabados.” “El fragmento es más hermoso que el todo.” “El acierto en el corte brusco aparece así como una verdadera creación poética.” El romance queda siempre sin concluir. Apenas iniciado el relato, la voz se detiene. Ahí nace el milagro. “La fantasía conduce una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignota, sin descender por la pendiente del desenlace.”

También Azorín anota el mismo fenómeno. Y también para él el mayor atractivo del antiguo romance castellano radica en ese proceso sin final, en esa anécdota inconclusa. Esa detención súbita deja entrever un nuevo mundo. Allí se inicia la zona de lo desconocido. Y la poesía limita siempre con lo que ignoramos. “Entre todos los romances amamos los más breves. . . Son —agrega Azorín— a manera de una canción que se comienza y no se acaba; algo ha venido a hacer enmudecer al autor, algo que no sabemos lo que es, y que puede ser fausto o trágico. Lo inacabado tiene un profundo encanto. Esta fuerza rota, este impulso interrumpido, este vuelo detenido, ¿qué hubiera podido ser y a dónde hubieran podido llegar? Estos breves romances reflejan un minuto de una vida, un instante fugitivo, un momento en que un estado de alma comienza a mostrársenos, no acaba de mostrársenos,”

En la esencia de estas dos observaciones hallamos no sólo una penetrante interpretación del antiguo romance de España sino también toda una *ars poética*. Allí está, en germen, una poética substancial. Porque —pensamos— ese callar a tiempo, ese corte brusco, esa fuerza recta, esa canción interrumpida no sólo caracterizan al viejo romancero anónimo sino son, ante todo, algo conatural a la mejor poesía de todos los tiempos. En todo gran poeta hay algo inacabado. La voz de todo gran poeta se quiebra repentinamente. Las tonalidades de misterio en que se disuelve la más perdurable poesía no son otra cosa que un detenerse al borde de la solución, un no llegar, un no cerrar el círculo imaginativo. Por ello, siempre queda algo por cuenta del lector, y de ahí que sea cierta la afirmación de Stephan George al decir que poeta y lector crean la poesía conjuntamente. El poeta sólo inicia el tránsito poético. Da el primer impulso hacia la región ignota.

Varios siglos después de haber sido escrito el Romancero español, hallamos la misma tendencia que lo domina expresada por los simbolistas franceses con su norma *sugerir, no decir*. Estas dos actitudes estéticas, inconsciente la una, consciente la otra, están íntimamente ligadas. El no concluir de los unos y el sugerir de los otros, son una misma cosa. Porque decir es terminar el relato, la fábula o el razonamiento. Sugerir es *callar a tiempo*, es detenerse de pronto y no expresarlo todo. Es empezar el tránsito por el mundo enigmático, sin avanzar completamente, dejando el ánimo suspenso.

Es preciso indagar, más a fondo, cuál es el significado de esta inclinación propia de la poesía. Retornemos al viejo romance, pues su origen es muy ilustrativo. Es, según lo indica su mejor exégeta, el pequeño episodio que se desprende de la gran masa narrativa épica. Autores desconocidos toman una anécdota de la epopeya, la arrancan de su vasta cantera heroica y le infunden una nueva vida. Pero la reciente creación se despoja de lo anecdótico, abandona lo que es simple relato, y el elemento subjetivo predominante viene a dar nacimiento al romance propiamente dicho. Se pasa, así, de lo épico a lo lírico. Lo que antes acababa, queda ahora inconcluso. La emoción cobra en intensidad y en hondura personal todo lo que el relato pierde en extensión. Ese es el proceso natural de toda poesía. La poesía anda por el mundo en busca de su propia esencia. Y en busca de esa esencia se hace cada vez más subjetiva. El paso de lo acabado a lo inacabado y el paso de lo objetivo y anecdótico a lo subjetivo y emo-

cional, es en la poesía, sobre todo, la huída de lo racional. El arte se desplaza, de este modo, del terreno lógico hacia un espacio de clarividencia superior. En todos nosotros hay fuerzas, instintos, vagos llamamientos, recuerdos, arcanos, entrecortadas voces, sueños, que no quedan sujetos a la ley lógica. La emoción es igualmente inexplicable por el discurso. Todo razonamiento tiende a una solución. La razón repudia lo inacabado. De esta manera, podría decirse que la poesía obedece a una ley íntima que la separa necesariamente de la conciencia razonadora.

Por eso, la belleza poética del *Cántico espiritual* radica, no en la explicación en prosa, detallada y razonada, sino precisamente en ese dejar entrever confusamente, a través de las estrofas métricas, todo el profundo significado de cada palabra. Los versos contienen, latentes, todas las explicaciones y comentarios en prosa. Cada estrofa se halla, así, cargada de sentido. Y por eso el verso deja en el ánimo la sensación de algo que apenas se ha iniciado. Allí reside el misterio poético. Sólo en esa región, ya indecisa, se hace visible la invisible sombra de la poesía. De ahí que el poeta sólo pueda expresarse en símbolos, imágenes, formas métricas, alegorías, músicas aladas. Ese es el lenguaje propio para no razonar. Las imágenes y el ritmo golpean la sensibilidad, haciéndola vibrar; y la poesía se recoge y concentra en el radio de acción de aquellas vibraciones. Por eso, el campo magnético de la poesía no tiene un límite fijo ni preciso. Allí no existe la línea recta. La poesía no se realiza a plena luz, en el mediodía de la razón, sino en el claroscuro de la subconsciencia.

Por esta tendencia antirrazonadora se extiende la vinculación de poesía y verso. La poesía es expresable igualmente en verso y prosa, pero es un hecho histórico indiscutible que la poesía viene manifestándose en verso desde los primeros tiempos. Es más: la poesía más antigua que conocemos nace unida al canto. Toda la lírica griega era acompañada de canto. Ahí tuvo su origen la lírica coral, que encuentra su dimensión mayor en la poesía oscura y delirante de Píndaro. La unión de poesía y verso no es, pues, una unión ocasional. El verso es música y la música escapa a toda lógica. Es el arte del entusiasmo, de la comunicación directa a la sensibilidad. Es el arte dionisiaco primario, que despierta los sentimientos sin pasar por el cerebro. Las bacanales implican el delirio musical. La música es el arte irreflexivo por excelencia. De ahí que pueda buscarse el origen de la lírica, en cuanto ésta entraña una actitud supra-racional, en el enlace de

la palabra y la melodía. Por eso, todo poeta lírico aspira a expresarse musicalmente. No es, sin embargo, que lo domine una cierta técnica armónica. Y de ahí que sea errado pretender hacer musicalismo para ascender, por ese medio, hasta la altura de la creación lírica. El proceso es, precisamente, el inverso. La poesía lírica implica no sé qué subfondo rítmico. Sólo dentro del flúido musical de la palabra el lírico encuentra la expresión acertada de su propio mundo subjetivo.

Por eso tal vez Paul Valéry ha censurado con razón el intento de verter a prosa la poesía escrita en verso. “Resumir, poner en prosa un poema —dice—, es simplemente desconocer la esencia de un arte.” Hay un límite en que verso y poesía son una sola substancia. Pero de ahí no se deduce, como parece entenderlo Valéry, que la poesía radique exclusivamente “en la virtud encantadora del lenguaje”. La música es, nos parece, una consecuencia de la visión lírica, pero la sola técnica idiomática y rítmica no da nacimiento a la poesía. Diríase que después de afirmar lo anterior, Valéry se contradice al indicar que “el pensamiento puro tiene su poesía”, pues es claro que el pensamiento puro puede expresarse igualmente en prosa y verso. Más aún: el pensamiento puro sólo puede expresarse plenamente por fuera de la música. Kant no habría podido escribir en verso. Porque el “pensamiento puro” —suponiendo que exista— tiende a lo acabado, quiere explicarlo todo hasta el final, aspira a sacar todas las consecuencias implícitas en un concepto. Y esto es, por esencia, ajeno a la intuición poética. Nada más lejos de la poesía que el teorema geométrico, el cálculo matemático o el razonamiento jurídico. La inteligencia no ha cantado jamás, decía Antonio Machado.

La poesía de Valéry está en concordancia perfecta con su poética. Y por eso adolece de tendencias razonadoras y de sabiduría puramente verbal y rítmica. Fue Valéry un pensador cartesiano y, como tal, impuso, a la manera de Descartes, una concepción racional del mundo, del hombre y del arte. Discurso del método, podría titularse su poética. En el origen de su concepción estética hay ideas claras y distintas, intuitivas, sobre la poesía, desarrolladas más tarde mediante razonamientos fríos y metódicos. Racionalismo —por influencia cartesiana— e idealismo —por influencia simbolista—, dos tendencias igualmente cerebralizadas, presiden el pensamiento de Paul Valéry. Su poética exige una especie de vigilia en medio del sueño, implica una ela-

boración perfectamente metódica y sistemática, distante del phatos, de la sagrada danza de los sentidos. Repudiando lo que sea *demasiado humano*, Valéry quiere un arte más consciente que la poesía del entusiasmo: “Se necesita mucha paciencia, obstinación e industria en nuestro arte —dice—, si queremos dar nacimiento a una obra que parezca finalmente una serie de resultados felices, felizmente encadenados.” Para el gran crítico francés, el gran mérito de la poesía de Mallarmé, por ejemplo, “radica sólo en la virtud encantadora del lenguaje”, pues Valéry considera que en la poesía el idioma no interviene con su misión propia de transmitir ideas sino que, por el contrario, actúa como forma independiente, pudiendo, por tanto, el poeta “especular con sus propiedades sensibles”, fonéticas. En este orden de ideas, Valéry opone siempre poesía y prosa, es decir, identifica poesía y verso.

Acorde con estas nociones directrices, la poesía de Valéry tiene demasiada conciencia de sí misma. El escritor era demasiado inteligente —lúcido— para ser poeta. Hay en sus estrofas un exceso de elaboración formal, gramatical, aunque en él fuese de tendencia musicalista, un exceso de *pensamiento puro*; una extremada rigidez cerebral, un inflexible ritmo nacido de la reflexión sobre las cualidades del idioma (a priori y no como resultado lírico), una perfección, casi geométrica en él que gustaba tanto de las matemáticas, de carácter más lingüístico que estrictamente poético. Valéry diría que en aquella gracia idiomática y en esa música y en esa pureza expresiva reside, precisamente, el encantamiento de su arte. Podría decirse que allí está, cabalmente, su falla. El gran crítico, adelantándose a toda intención, podría repetir que cuando se habla de poesía *humana*, en oposición a ese arte musicalista, se desea siempre, en el fondo, una poesía romántica. A lo cual podría responderse que no todo lo humano es romántico y que, no aspirando a un retorno del romanticismo y sus excesos, bien puede pedirse al poeta un poco más de calor, de humanidad, de ternura o de angustia, de dolor o júbilo. Y, sobre todo, que la poesía parece ser, no esa laboriosa tarca métrica, no esa técnica melódica, sino ese clima o esa atmósfera, más vecina del sueño que del análisis, más próxima a la intuición que al cálculo, más cercana al presentimiento que a la razón, y que es, siempre, un milagro cambiante, oscuro, indescifrable y, como tal, imposible de reducir a fórmulas.

Esta misma tendencia técnica y cerebral es lo que, nos parece,

resta tanta hermosura a la poesía parnasiana. Esta poesía adviene en el instante en que triunfa el positivismo. Por eso, dentro de la relatividad de cualquier correspondencia análoga, podría decirse que el parnasiano es el poeta que aplica los postulados positivistas a su creación estética. El positivista lleva en sí un desmedido amor por las ciencias exactas. Como el positivista, el parnasiano es objetivo por temperamento. Penetra en la historia, en el antiguo rito religioso o en la leyenda mitológica. Sobre todo, cree, como el positivista, que la ciencia todo puede explicarlo, y por eso excluye de su poesía, de antemano, todo misterio, todo soplo inasible e inefable: lo inexpresable no existe, afirmaba el mejor teórico de esta escuela. Por eso, en cuanto deriva del movimiento *cientifista*, el parnasiano está dominado por una tendencia racionalista. Su poema queda siempre completo, cerrado, como una comprobación física o un experimento químico. Sus estrofas no tienen nunca la gracia inacabada del antiguo romance español. En su poesía, todo queda dicho. No hay lugar para la sugerencia. El parnasiano jamás calla a tiempo. Tampoco se vuelve sobre sí mismo, para sondear lo que existe en él de irreflexivo, ilógico o arcano. No intenta jamás indagar las razones del corazón que la razón desconoce. Nunca hace, con asombro o desesperación, el recorrido de su alma, de sus sentidos o su sueño. Todo eso es, para él, subjetivismo desdeñable. La poesía parnasiana es, típicamente, la poesía conclusa, la poesía terminada por todos lados. Es una obra perfecta de razón. Ahí reside la esencia de su pecado contra la poesía misma.

Porque la poesía, según lo ya dicho, huye de lo acabado y, tendiendo la razón a lo concluso, la poesía excluye lo puramente racional. El campo del logos no es su campo. La impulsa la intuición, más bien; o la imaginación creadora; esa fuerza desconocida que alienta en todo espíritu; algo que está más cercano del elemento vital que del elemento mental. La razón aspira a comprenderlo todo. El orgullo lógico no acepta la existencia de un transmundo inalcanzable, al cual le está vedado llegar. Por eso el espíritu racionalista, y, más exactamente, el espíritu científico, al tratar de explicarlo todo racionalmente, contradice la misión de la poesía.

Aparecen, así, dos formas de conocimiento: el racional y el poético. Son dos visiones del universo. Quizá más orgullosa y optimista la primera; un poco pesinista, pero seguramente más humana, la segunda. Si fuera verdadero el postulado de Hegel

según el cual “todo lo real es racional y todo lo racional es real”, la poesía no tendría qué hacer en el mundo. Pero no todo lo real es racional. La existencia misma de la poesía, ardiendo a través de las edades como otra zarza milagrosa, lo demuestra. Lo demuestran también todos los instintos e inclinaciones corporales y espirituales que escapan a la norma lógica. Y lo demuestran igualmente algunas tendencias del pensamiento filosófico actual. Los filósofos han visto, otra vez en la historia del intelecto humano, que la razón no les da el conocimiento pleno. La intuición bergsoniana; el espiritualismo francés ortodoxo; el antirracionalismo evidente de un James o de un Husley, en lo anglosajón; el movimiento complejo, humano, sutil emocionalmente de los fenomenólogos alemanes, y especialmente el sistema de Max Scheler, todo esto, que es del tiempo actual, revela una clara reacción contra el exclusivismo mental. Cuando la filosofía actual acepta, en grandes zonas, la influencia vital de Federico Nietzsche; cuando la filosofía existencialista fija su atención, sobre todo, en el hombre; cuando, superado el racionalismo, la filosofía se da cuenta de que la razón, inmóvil y esquemática, no puede abarcar el complejo ser vivo que es el hombre y que la criatura humana es dinamismo, cambio y destino ilógico; cuando Kierkegaard se vuelve hacia lo más esencial de la persona humana (1) y se aproxima —lo mismo que Jaspers— a estadios anímicos y problemas tan ajenos antes a la filosofía como la angustia, el pecado, la muerte y la desesperación; cuando la filosofía moderna comprende, según se ha dicho, que “el problema de la realidad tiene caracteres de misterio”; cuando el existencialismo francés se apoya en Pascal y el existencialismo ruso, con Berdiaeff y Chestoff, se alimenta de Dostoiewski; cuando Dilthey, por un lado, y Bergson, por otro, se empeñan en crear una auténtica filosofía de la vida; en todos estos casos no hay, en el fondo, sino un regreso de la filosofía hacia la poesía; una aceptación de que no todo lo real es racional; una afirmación tácita de que el hombre y el mundo participan del misterio universal; en suma, una aceptación, más o menos explícita, de que la razón es impotente para explicar el mundo y la vida. Esta tendencia filosófica es una reacción contra el mecanicismo en que concluyó la aventura racionalista. Y esta nueva proyección de la filosofía, me parece,

(1) “El salto opuesto a la mediación, la paradoja opuesta a la síntesis, la heterogeneidad opuesta a la homogeneidad, la trascendencia opuesta a la inmanencia, tal es la filosofía de Kierkegaard en su contraste con la filosofía de Hegel”, dice Whal.

justifica la existencia de la poesía. Sin ella, entendida la poesía en su más amplio sentido, los nuevos filósofos no podrían expresar su mensaje, porque esa filosofía consiste, precisamente, por este aspecto, en comprobar que no todo lo existente es aprehensible por el conocimiento lógico. De ahí la significación humana—ética, psicológica— que tienen las obras de aquellos filósofos modernos. De ahí su atmósfera artística, marcadamente poética. De ahí ese su aproximarse a temas radicalmente opuestos a todo cálculo y a todo razonamiento estricto: la intuición, la memoria, el tiempo, el impulso vital, la risa, en Bergson; o la intuición de las esencias en Husserl; o el *anticartesianismo* de Martin Heidegger, que lo lleva a indagar acerca de la inquietud, la angustia o la nada, la soledad o la preocupación; el resentimiento, el amor, la intuición del todo cósmico, o la muerte, en Max Scheler...

Sin embargo, la filosofía, que es, ante todo, busca de una explicación racional suficiente, no llega jamás hasta el hombre mismo. El último fenómeno existencial, esta inaudita variedad y complejidad del yo, queda siempre por fuera del análisis filosófico, aunque se trate de una filosofía existencial. La razón, tan universal y metódica, no podrá nunca aprisionar este devenir, esta sombra oscura, esta pasión subterránea, esta intimidad inalienable de la persona humana. A tal profundidad humana sólo es posible llegar por medio de la poesía, de la intuición artística o vital. Un ejemplo aclara esta diferencia de apreciación entre el poeta y el filósofo. Para la filosofía, Sócrates es quien, en Grecia, centra toda la preocupación en el hombre. Para la poesía, en cambio, Sócrates es, todavía, el hombre racional y antihumano. Es el espíritu de Apolo frente a Dionysos. Es la sofística frente a la leyenda homérica y el escepticismo crítico frente a la gran tragedia. Baste este ejemplo para mostrar cómo cuando la filosofía cree aproximarse al hombre, y a sus problemas esenciales, se halla, en realidad, todavía muy distante. Tan distante, que su posición es, para el poeta, claramente antihumana.

En todo caso, y a pesar de esta incapacidad de la filosofía para llegar al hombre, hay en la filosofía del siglo algo que pudiera llamarse una búsqueda de la verdad poética. Es un alejamiento de la confianza exclusiva en la razón. Por tanto, es falsa la tesis según la cual la filosofía nació unida a la poesía, especialmente entre los primeros griegos, para desvincularse de ella. Homero fue, al mismo tiempo, el poeta y el filósofo de los primeros heleuos. El maestro y el cantor. Poesía y filosofía siguen

unidas siempre; en Platón, en Píndaro, en Lucrecio. Y lo mismo en la edad media, en Dante; y lo mismo en la edad moderna. No es cierto que filosofía y poesía estén cada día más lejos, ni que hoy se hallen divorciadas. Su divorcio sólo se registra en las épocas de total racionalismo.

Aquella antítesis entre lo racional y lo poético no vale sólo como teoría estética. Es, además, una verdad tan clara que puede comprobarse históricamente. Los ciclos humanos dominados por el racionalismo han sido siempre estériles en creaciones poéticas. Y a la inversa, las grandes creaciones líricas no coinciden jamás con períodos racionalistas. A pesar de la vaguedad conatural al tema mismo, que se presta a tántas arbitrariedades y generalizaciones, sería interesante hacer el paralelo entre el espíritu racional y el espíritu poético para mostrar cómo al desarrollo del primero corresponde la anulación del segundo, y a la inversa.

Ya Federico Nietzsche había descubierto el origen de la poesía griega en esa “sincera y áspera inclinación de los primeros helenos hacia el pesimismo, el mito trágico, la representación de todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de vacío, de fatalidad, en el fondo de las cosas de la vida”, es decir, que aquella poesía tuvo su origen en el pesimista instinto dionisiaco, y no en la serenidad racional, apolínea. La serenidad, la ciencia, “el mundo intermedio del Olimpo”, no son sino apariencias para escapar al sentimiento trágico. El espíritu científico es, quizá, “un refugio contra el pesimismo”. La conciencia apolínea, para el griego, “no era más que un velo que ocultaba el mundo dionisiaco”. La tragedia griega, une, finalmente, las dos tendencias antagónicas, pero ella, nacida de la música, es, sobre todo, la negación del principio de individuación. Es el terror de la fusión en el gran Todo. A través de ella cruza, como en las fiestas dionisiacas primitivas, “un suspiro sentimental de la naturaleza que gime al verse despedazada en individuos”. El viejo Sileno revela al Rey Midas la gran verdad popular: “Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es morir pronto.”

La lírica griega recoge esta enseñanza pesimista y desolada de la fábula primitiva. La muerte está por doquiera en la lírica griega. Aún Tirteo, el poeta de sentimiento guerrero, exclama: “Bello es para el valiente morir entre los primeros, allá, donde

se lucha por la patria.” La tragedia se cierne sobre las sátiras de Arquiloco, cuyas víctimas se ahorcan. Mimnermo repite la imagen de las hojas en el viento, que se remonta a Homero, y llora melancólicamente al abandono de Nanno, la flautista que le acompaña en sus cantos. La pasión misma de Safo se resuelve en lamento. Y si tuviéramos a la vista los poemas suyos quemados públicamente en Roma y en Constantinopla, quizá podríamos asistir a la desolación del erotismo femenino. En la misma lírica de Anacreonte, ligeramente sensualista, delicada, un poco frívola y ligera, hay un sentido último de la muerte. Hay que gozar de todo antes de que llegue la muerte, parece ser su advertencia, mitad sensual, mitad patética. “Cuanto más breve es el curso de la vida, tanto más debe el viejo apresurarse a gozar”, dice el ansiado del amor y del vino. Recordemos, de otro lado, que el tema favorito de Arión, el primer poeta coral, situado en el límite de la historia y la fábula, era la pasión y la muerte de Dionysos. Estesicoro, el *maestro de coros*, a pesar de su tendencia moral, a veces épica, llora la destrucción de Troya a causa de Helena, que jamás estuvo dentro de los muros de la ciudad sitiada. Simónides cantó a los que cayeron en las Termópilas con más belleza que a los que triunfaron en Maratón y en Salamina; la brevedad de la vida es su insistente nota melancólica que debía surgir, lastimera, a través de las grandes masas corales. Y Teognis no sólo llora sobre los ideales de sus antepasados, sino que en sus elegías recoge, otra vez, la antigua enseñanza popular, pesimista: “No haber nacido es lo mejor para el hombre; nunca haber visto los punzantes rayos del sol”; o, de lo contrario, ir pronto al reino de las sombras. O llora, de nuevo, con toda su raza, la fugacidad de las cosas más bellas: “Insensatos y estultos los hombres que lloran sobre los muertos y no sobre la percedera flor de la juventud.”

Hay, pues, una nota común de melancolía y desesperanza a todo lo largo de la lírica griega, personal o coral. El mismo sentimiento desolado preside el nacimiento de la tragedia. Su origen, en las fiestas consagradas a Dionysos, en las que se representaban pasajes de la vida de Dios, está alimentado por un entusiasmo que es casi desesperación y un delirio y un arrebató sagrado que son clamor aterrado de los sentidos. La fiesta dionisiaca era un paréntesis de libertad de los instintos. Un patético asomo de la naturaleza primitiva, tan jubilosa como desolada. En la tragedia, aquella misma visión pesimista y desesperada, queda velada por

los dioses olímpicos. Estos son la serenidad, las fuerzas naturales siempre iguales e indiferentes. El sentimiento trágico queda opacado por la belleza formal del diálogo o por los cantos corales. Apolo cubre ese sentido doloroso de la vida. Apolo es, por este aspecto, sólo una ficción. La gran tragedia antigua tiene por único objeto “los sufrimientos de Dionysos”, no era otra cosa que la representación de la tragedia del propio dios, cuyos restos dispersos en inviernos renacen con la primavera para volver a morir, el drama del dios que, de esta manera, se asomaba a la escena a través de todas las máscaras. La gran tragedia, como la gran poesía lírica, se encuentra, así, más allá de toda forma lógica. Nietzsche muestra también cómo la decadencia del teatro griego coincide con el desarrollo del espíritu socrático. Ya con Eurípides no se escenificaban los sufrimientos de Dionysos: “el espectador veía y oía su propio doble en el escenario”. El espectador, que antes se fundía en la tragedia, como parte integrante de la divinidad, se había convertido en crítico. “En un cierto sentido —dice el autor de Zaratustra— Eurípides no fue más que una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dionysos, ni Apolo, sino un *demonio* que acababa de aparecer, llamado Sócrates. Tal era el nuevo antagonismo: el instinto dionisiaco y el espíritu socrático; y por él pereció la obra de arte de la tragedia griega. Renegando de su pasado, Eurípides puede tratar de consolarnos; no lo conseguirá. El templo incomparable está en ruinas.” Así, a influjo de la razón, quedó vencida la gran tragedia esquiliana y también todo el gran siglo sexto “con su nacimiento de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras, su Heráclito”, con su nueva mitología y su iniciación de la lírica. Eurípides ha impuesto la concepción crítica y razanadora. Ese es el principio del fin. “En las lamentaciones de los partidarios del *buen tiempo viejo*, estos dos nombres (Sócrates y Eurípides) iban unidos siempre cuando se trataba de designar a los corruptores del pueblo, artistas de una decadencia progresiva de las fuerzas físicas y morales de los héroes de Maratón, sacrificados cada vez más a una dudosa intelectualidad.” De ahí en adelante todo irá en rápida pendiente. De la gran tragedia se pasará a la comedia. La lírica, ni personal ni coral volverá a aparecer más allá del siglo quinto. Ha llegado la lógica, y la lógica destierra a la poesía. Y a aquel arte trágico y sublime, expresado simultáneamente en el teatro y en la lírica, recorrido, todo entero, por no se qué extraño viento de misterio y desesperación pesimista, sucede el arte sere-

no que, más tarde, erróneamente, será considerado como característico del pueblo griego. Ya con Aristóteles, la manía razonadora ha acabado de asesinar al espíritu dionisiaco y, al acabar con él, ha acabado igualmente con todo impulso poético. Al morir Sófocles y Eurípides, ha dicho Ulrich Von Vilamowitz-Moellendorff, el público siente que ha muerto la tragedia. La lírica, más distante aún que la tragedia de la tendencia racionalista, había muerto hacía años. “Después de Platón —dice el mismo crítico— los griegos no tuvieron ya poeta ni poesía de alto estilo.”

Este proceso griego se repite en todas las naciones. El fenómeno es siempre el mismo. Seguir su curso en cada época, o en cada país, sería, sin embargo, demasiado largo. Como un ejemplo más, baste anotar que a los movimientos primitivos —esencialmente poéticos— y a las grandes creaciones clásicas que se prolongan en España, Inglaterra, Francia, Italia, Alemania o Portugal desde el siglo XIV hasta el siglo XVII, los reemplaza el arte esquemático, frío y amanerado del siglo XVIII. La actitud del siglo XVIII —frente al dualismo razón-vida— se revela en la frase de Hegel ya citada: “Todo lo real es racional y todo lo racional es real.” Y así como, idealmente, el postulado hegeliano rechaza, por lo dicho, toda poesía, así también, históricamente, el siglo XVIII niega, de hecho, toda poesía: son, casi sin excepción, cien años desiertos de verdura poética.

Un breve análisis sobre el siglo XVIII podría confirmar estas afirmaciones, haciendo notar por un lado su extremo racionalismo y, por otro, su decadencia poética, tanto en el drama como en la lírica.

Hubo en aquel siglo una radical separación entre el espíritu y la naturaleza. Se cree en la omnipotencia del espíritu y el espíritu es, para los hombres de ese tiempo, la razón. El espíritu se vuelve sobre sí mismo, y el racionalismo que de allí nace hace creer en la forma lógica y crítica como única realidad y como único medio firme de conocimiento. El auge experimental del siglo anterior ha sido reemplazado por el apriorismo mental. Ya Berkeley pregonará que las cosas sensibles existen en cuanto las percibimos y que “sólo hay verdadera realidad en nuestras ideas”. Wolf intentará aplicar el método geométrico —esencia del *angelismo*— a todas las disciplinas humanas. Condillac analizará los primeros y los últimos fundamentos del criterio. Hume, “iniciador del criticismo contemporáneo”, empezará la tarea de valoración del juicio, que, más tarde, conducirá a Kant a la región

de su idealismo criticista. Es decir: Kant, y con él todo lo más característico de su siglo, desconfiará de todo conocimiento particular, pedirá siempre cuentas a la razón y a la experiencia, dudando así de la posibilidad de un conocimiento verdadero; tratará de superar su racionalismo —que ve en la razón o en el pensamiento la fuente principal del conocimiento, y no en los datos sensibles— con una arbitraria conclusión de carácter ético; y, creando el fenomenalismo —como mediación entre el realismo y el idealismo absoluto— resolverá el problema de la esencia del conocimiento (determina el sujeto al objeto, ¿o a la inversa?) afirmando, según lo muestra nítidamente Hessen, que no conocemos las cosas como son en sí sino como se nos aparecen: admite, pues, en último término, la existencia de las cosas reales, pero limita el conocimiento a la conciencia; los conceptos supremos o categorías no son, por tanto, atributos del objeto, o cualidades de la cosa, sino formas lógicas, a priori, del entendimiento. Hessen sintetiza la doctrina kantiana diciendo que, para el filósofo alemán, la cosa en sí es incognoscible; nuestro conocimiento se halla siempre limitado al mundo de los fenómenos y sólo surgen en nuestra conciencia porque ordenamos y elaboramos el material sensible con arreglo a formas a priori de la intuición y del entendimiento. De este modo, y es esto lo único que aquí importa, la realidad subjetiva mental interfiere la visión lúcida de la naturaleza. La negación del mundo exterior, absoluta o limitada como en Kant, vuelve a ser uno de los postulados filosóficos dominantes, negación que, según Arturo Collier, “es uno de los principios más fecundos que se han encontrado en el campo del conocimiento”. El siglo XVIII no hace otra cosa que deducir las consecuencias lógicas implícitas en ese principio que es, a la vez, idealista y racionalista. Ese es el punto donde hacen contacto esos dos movimientos filosóficos.

Pero el influjo de esta tendencia intelectual no se detiene en el campo especulativo. A través de Voltaire, de Rousseau y los enciclopedistas, que son resultado híbrido de filosofía y literatura, llega hasta el mundo político y enciende la llamarada de la revolución. Toda la filosofía de *las luces* y de *la ilustración*, la filosofía de la *diosa razón*, se proyecta sobre la actividad social; el movimiento político de 1789 es solamente la aplicación de aquellos principios filosóficos a los problemas colectivos.

El mismo aliento invade el espacio estético. La influencia de Kant es, en este aspecto, decisiva. Kant escribe entre 1749 y

1799. Su pensamiento llena, pues, el siglo XVIII. Su idealismo crítico y su fenomenalismo son, quizá, la irradiación extrema y natural del racionalismo precedente. La crítica del conocimiento, que es el punto de partida de Kant, ha sido siempre el origen de excesos lógicos y apriorísticos que, finalmente, deshacen toda realidad distinta del propio pensamiento. Es cierto que no todo el sistema kantiano es racionalista, ni mucho menos. Especialmente hay dos tendencias en la filosofía de Kant que se oponen al exclusivismo y al optimismo mental. Por un lado, la inaplicabilidad de los juicios sintéticos a priori, o juicios propios de las disciplinas científicas, a los problemas metafísicos, lo cual lleva al filósofo alemán a buscar un fundamento moral a las realidades de orden metafísico. Y, por otro lado, su epistemología al estimar que no podemos conocer *la cosa en sí*, sino únicamente el fenómeno, quedando una parte, esencial, de la realidad (el noumeno) extraña a nuestro intento cognoscente. Según estos postulados, la razón no puede llegar directamente ni a los grados superiores de lo existente ni al conocimiento pleno de la realidad concreta. Y tal vez lo que mejor caracteriza todo sistema racionalista es, precisamente, la convicción de que todo lo real —tanto la realidad metafísica como la realidad determinada— puede ser explicado y comprendido racional y científicamente. Sin embargo, la actitud de Emmanuel Kant es la actitud de un hombre exclusivamente cerebral. Ese hombre que no viajó, que no amó, que no soñó, que no realizó plenamente ninguna experiencia vital, ese hombre que sólo vivió dentro de su sistema filosófico, ese hombre tuvo una posición típicamente racionalista, aunque el sistema ideado por su razón impusiera a la razón misma un límite. Su actitud cerebral es lo que aquí, por el momento, nos interesa.

Nos interesa esa tendencia mental, porque ella es típica de su tiempo, y lo define. Los filósofos que preceden a Kant —los ya citados entre muchos— no hacen otra cosa que tender hacia él, abriéndole inconscientemente el camino, anunciando su llegada. La filosofía se desarrolla, es cierto, a impulsos del genio individual, pero el genio es siempre la resultante final de un gran proceso colectivo. Cada edad histórica busca así la formación de un tipo humano que, a su vez, la simbolice o represente. Todo genio es, sólo, un símbolo de su época. De esta manera, el genio justifica el trabajo de los demás, constituyendo la realización, el ideal ignorado, de esa labor conjunta de toda una raza o de una edad histórica. Por eso, Kant no es un producto aislado. No es

una manifestación individual, sin raíces en su siglo, sino que es, más bien, la plena realización de su tiempo. El siglo XVIII desemboca en él. El lo personifica. El hombrecillo deforme y maniático de Koenigsberg no es otra cosa que un símbolo, un punto de reunión de ideas afluentes, un centro del que parten, no se sabe por qué extraño fenómeno de la naturaleza, las ideas que el propio tiempo, lentamente, acumulara en su cerebro.

Con todo: no puede negarse que el siglo XVII está recorrido por una corriente racionalista, especialmente por influencia de Spinoza y Descartes. Pero el racionalismo sólo se acentúa, al menos colectivamente, en el siglo XVIII. Así lo prueba el instante en que se desarrolla el movimiento enciclopedista. Por eso se ha podido decir con exactitud que los racionalistas del siglo XVIII “ven en los grandes sistemas salidos de aquel racionalismo (del siglo XVII), obras de pura imaginación; no se habla más que de visiones de un Descartes o de un Malebranche, siendo acusados estos últimos precisamente de lo que combatían”. Además, la filosofía precede a toda otra manifestación. Will Durant ha dicho magistralmente que “la filosofía de una época se convierte en la literatura de la época siguiente, en el sentido de que las ideas y cuestiones que en una generación contienden en el campo de la investigación y de la especulación, vienen a constituir el fondo del drama, de la novela y de la poesía de la generación que le sucede” (1). A la concepción filosófica corresponden, así, algunos lustros más tarde, las correlativas nociones estéticas y no sólo estéticas sino también morales y políticas. Por eso no sería errado decir que el vacilante, que se vigoriza y expande en la siguiente centuria, produce, unido a ese otro nuevo racionalismo extremo, una nueva concepción (sobre el hombre, la naturaleza, la política, la ética y el arte), ya bien entrado el siglo diez y ocho. Es un complejo proceso de racionalismo que, creado inicialmente en postulados filosóficos y científicos, se proyecta

(1) Esta observación, tan exacta, de Durant le lleva a concluir, erradamente a mi entender, que “en Grecia, sin embargo, no aconteció así, y la literatura no venía rezagada y como a la cola de la filosofía sino que los poetas eran, a la vez, filósofos, elaborando sus propias ideas y marchando a la vanguardia del movimiento intelectual de su tiempo”. La excepción no parece cierta. Grecia sigue la regla general. Píndaro todavía se aterra con un eclipse, fenómeno natural ya investigado, desde mucho tiempo atrás, por los filósofos y los científicos griegos. Anacreonte y Safo, tan característicos de su instante histórico, desconocen filosofía y ciencias. Esquilo y Sófocles son, más bien, los educadores, los maestros de moral, que los hombres especulativos en que se concentre el genio griego. Todo lo contrario, más bien: la filosofía del siglo sexto engendra, quizá, la gran lírica y la gran tragedia del siglo V. Y el racionalismo filosófico que se inicia con Sócrates es, probablemente, la causa verdadera de la decadencia final en los siglos cuarto y tercero.

después, bastante más tarde, en los distintos campos del pensamiento, de la sensibilidad y de la acción.

Por otro lado, y paralelamente, la decadencia poética durante el siglo XVIII es, a todas luces, evidente. En su aspecto literario, el siglo XVIII se caracteriza por una poderosa influencia francesa. Esa influencia es en España, por ejemplo, notoriamente perjudicial. A los grandes poetas y dramaturgos del siglo XVII —Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, Moreto, Quevedo, Góngora— los suceden, en el siglo siguiente, Nicolás y Leandro de Moratín, Cadalso y Valdés, Jovellanos y Cienfuegos. Tras el día, la noche. Son escritores sin vitalidad, sin emoción, sin originalidad, sin genio, todos ellos galicados.

Pero, ¿por qué ese dramático efecto de la influencia francesa? No es ese el resultado de todo influjo cultural. La influencia italiana, dos siglos antes, renueva la métrica española, universaliza los temas, abre —con los ejemplos grecolatinos— nuevos panoramas a los espíritus, fertiliza el idioma, enriqueciéndolo; y da origen a obras como las de Garcilaso y Boscán, Juan de Mena y Fray Luis de León, y sin esa influencia —renacentista italiana— sería quizás imposible comprender el siglo de oro de España. ¿Por qué, pues, esos desastrosos efectos de la influencia francesa, más tarde? La respuesta podría ser ésta: es que la influencia francesa no sólo vuelve galicado el idioma, tornándolo amanerado y empobreciéndolo, sino que *galica* el espíritu de los castellanos. Francia piensa entonces en forma racionalista, como ya se ha visto: hay una línea de helado racionalismo que se prolonga desde Descartes hasta Voltaire y los enciclopedistas. De tal manera que la influencia francesa no es solamente de orden literario o estilístico. Toda influencia es, a la vez, de fondo y forma, porque forma y fondo constituyen una sola unidad, indisoluble, total. La tendencia racionalista va implícita en la influencia francesa; esa tendencia ideológica es precisamente la que invade la Península. El movimiento racionalista francés se traslada a España y (lo mismo que el último socratismo paraliza la tragedia griega y seca, en su raíz misma, la gran lírica helénica) detiene el auge de la poesía. Como después de Platón ya no aparece en Grecia poesía de grande estilo, no retorna a España la poesía de grande estilo después del influjo racionalista francés.

Esa influencia francesa va todavía más lejos. El siglo XVIII europeo —se repite— piensa y siente a través de Francia. En ese siglo, dice un crítico literario, “se contagió el estilo fluído y

elegante de los italianos con ese modo de decir filosófico y sentencioso, enfático y truncado de los franceses". Ese estilo filosófico, sentencioso y enfático es el estilo propio de la Enciclopedia, en sus orígenes y en su desarrollo; es el estilo que revela una mentalidad racionalista. De este modo, es fácil concluir que la decadencia poética italiana durante el siglo XVIII se debe también al influjo racionalista de los escritores franceses.

El mismo fenómeno de decadencia poética se registra, con igual o mayor intensidad, en la misma Francia. El siglo XVII resplandece con los nombres de Corneille, Racine, Moliere, La Bruyere, La Fontaine, mientras que el siglo siguiente sólo puede presentar la poesía árida, conceptuosa, llena de intenciones filosóficas, de un Voltaire, de un Le Franc de Pompignan o de un Luis Racine. La poesía francesa del siglo XVIII es la aplicación metódica de los axiomas rígidos y lógicos del *Arte poética* de Boileau.

Quizá pudiera hacerse un análisis semejante en relación con Inglaterra, Alemania o Portugal, para comprobar los mismos fenómenos, paralelos y simultáneos. Aquel apogeo del racionalismo y aquella decadencia poética —en toda Europa, o al menos en Francia, España e Italia— durante el siglo XVIII no pueden ser coincidentes ni fruto exclusivo del azar. También al mundo oscuro de la poesía llegan las más claras conquistas de la filosofía. La poesía no es una expresión aislada de una época. Todo el conjunto colectivo, en un determinado momento histórico, responde a nociones similares en filosofía y arte. Cada sociedad, en un instante dado, es un cuerpo armónico, en el cual los miembros van creciendo de tal manera que guardan una debida proporción, sin deformidades ni monstruosidades. No podría entenderse un desarrollo unilátero de la geometría, por ejemplo, sin un paralelo desarrollo de las otras ciencias matemáticas; ni podría comprenderse la aparición de las más perfectas formas dramáticas sin un apogeo parecido de otras maneras artísticas. En cada tiempo existe, pues, una concepción unitaria; y cada edad produce manifestaciones que se complementan y corresponden recíprocamente. Filosofía, política, moral, arte son expresiones laterales de la unidad superior del tiempo histórico. Por consiguiente, es posible entender aquella decadencia de la poesía, durante el siglo XVIII, como un resultado necesario del espíritu que en esa misma época daba nacimiento a la filosofía racionalista.

Lo anterior es una comprobación histórica de que la poesía,

como los autores desconocidos de los viejos romances españoles, huye del relato completo, o del final anecdótico y racional, y ama, en cambio, la emoción indefinible, ama la canción que no termina y la narración que se detiene, repentinamente, al borde del desenlace.

Sin embargo, aunque es preciso fijar así las correspondencias existentes entre poesía y filosofía, la tesis que pudiera enunciarse como conclusión, de acuerdo con las bases indicadas, tendría notables excepciones, pues en esta materia, tan vaga por su ambición misma, una teoría sólo es válida cuando abarca, en conjunto, grandes procesos históricos, vastas corrientes de contenido filosófico y estético. La poesía aparece, de pronto, como una planta exótica, sin relación aparente con la atmósfera colectiva, y este fenómeno sólo puede entenderse, a veces, en virtud de la intuición genial de un individuo aislado. Así, en medio del racionalismo que implica la técnica mecánica y todo el progreso científico, surgen Edgar Allan Poe y Walt Whitman en los Estados Unidos. Pero esta clase de excepciones no puede desvirtuar la tesis, si se la comprende en su verdadero significado. Además, la coexistencia en arte de escuelas antagónicas, hecho que parecería desmentir la supuesta correlación entre el pensamiento filosófico y la creación poética, es quizá solamente la fusión momentánea que se produce cuando algo muere y algo nace.

Así, pues, sólo en términos generales, y sólo teniendo a la vista grandes épocas humanas, puede afirmarse que el movimiento lógico y el poético se oponen, anulándose recíprocamente. No hay que caer, sin embargo, en otro error, distinto. Al afirmar que la poesía huye de lo racional, no se está diciendo que todo lo antirracional tenga un sentido poético. La poesía no es, tampoco, lo irracional, lo simplemente instintivo. Toda la técnica que exige la mejor poesía implica, al menos, un mínimo de conciencia, de voluntad, de sabiduría. Además: ya que la poesía se halla estrechamente vinculada al proceso histórico y filosófico, reflejando las modalidades propias del alma colectiva y haciendo parte de una sola, mayor, unidad, no puede ella ser ajena a los vastos ciclos culturales. Así como es necesario rechazar la poesía nacida a influjo del racionalismo, cargada de taras conceptuales (bien sean políticas, morales, religiosas, científicas o filosóficas), con el mismo énfasis es preciso rechazar la poesía extraña a todo movimiento cultural. Negar la poesía espontánea, aquella que responde sólo a una inconsciencia iletrada. La poesía es una fusión

mágica de intuición y cultura superada. Toda poesía perdurable implica en su autor no se qué extraordinario sentido autocrítico, tan misterioso e innegable como la inspiración misma que origina la creación poética. La pugna de poesía y razón no justifica, en consecuencia, la poesía simple de la espontaneidad. Sólo puede afirmarse, eso sí, que en la poesía hay un signo de irreflexividad, algo que es intuición o visión superior a la mirada razonadora o, más exactamente, que la poesía es ajena al rigorismo mental, al duro esquema puramente cerebral.

Podría tal vez deducirse de esto que la poesía va, necesariamente, en decadencia, cediendo el paso al espíritu científico, y que una época como la nuestra, cargada del racionalismo que conlleva toda civilización regida por la técnica, se aleja, cada vez más, de la poesía. Porque —podría decirse— así como el hombre se hace cada vez más racional y menos intuitivo y los impulsos imaginativos y emocionales de su primera edad desaparecen en la madurez, que es el instante en que el cerebro triunfa sobre todo delirio, así los pueblos siguen un proceso análogo y a una era primitiva llena de presentimientos, de sueños instintivos, de terrores pueriles, de ritos y fábulas, de dioses creados por la fantasía y el temor, y de arbitrarias interpretaciones de la naturaleza, sucede una edad más mesurada, más científica pero menos rica imaginativamente, en la que todo parece explicarse a la luz de la razón bien informada, sin necesidad de leyendas, de dioses ni misterios. Sobra decir que, según tal concepción, en la nueva época de reflexividad la poesía no puede coexistir con la ciencia y que, por el contrario, en las épocas primitivas se encuentran las más puras y durables expresiones poéticas. Pero aquella visión de la historia es demasiado simple y esquemática; y hay que desconfiar siempre de las analogías entre el organismo individual y el todo social. Ni siquiera el hombre, individualmente considerado, sigue ese rígido proceso de racionalización. Mucho menos los pueblos, en los que el instinto y la imaginación, el delirio y la insensatez o el entusiasmo y la confusión vuelven permanentemente, como siguiendo ciclos constantes. Así como la humanidad no sigue un curso perfecto de civilización, sin caídas ni obstáculos, del mismo modo los pueblos no continúan una línea constante de acercamiento a la razón. Además, la cima cultural de las naciones no coincide forzosamente con la culminación de su sentido lógico. “Sólo un horizonte constelado de mitos consuma la unidad de una época entera de cultura”, enseñaba Zaratustra.

Pero si ya mostramos cómo existe una tendencia antirracionalista en el siglo XX, tendencia que es principalmente una reacción contra el pensamiento del siglo XVIII y sus supervivencias; y si esa dirección del pensamiento humano —o el espíritu colectivo que lo engendra— ha dado origen, en otras épocas, a verdaderos renacimientos de la poesía, no es aventurado afirmar que a aquella inclinación de la filosofía actual debe corresponder, muy pronto, un intenso desarrollo de las formas poéticas. Si la filosofía de un siglo se convierte en la literatura del siglo siguiente, según la frase de Durant, podemos esperar un no lejano esplendor maravilloso de la poesía. Los filósofos contemporáneos han visto, una vez más, como lo hemos indicado, que la razón sola no explica el mundo y los cambiantes fenómenos de la naturaleza y los espíritus. Cuando tal cosa ocurre, la humanidad se vuelve sobre sí misma y adopta nuevos medios de conocimiento. Esto explica todo retorno a la música y a la lírica.

El siglo XIX confió demasiado en su ciencia. Y, a influjo del siglo anterior, confió igualmente en la razón. Pero ciencia y razón tienen un límite que es parte de su esencia. De ahí que, en un momento dado, pudiera hablarse de la *bancarrota de la ciencia*. La filosofía aspiró, hace algún tiempo, a dejar de lado toda invención, toda intuición y toda fantasía, queriendo dar un fundamento científico incontrovertible a cada uno de sus postulados. No se trataba ya de comprobar, mediante la ciencia y la razón, una hipótesis metafísica o teológica; se trataba, más bien, de dar una base científica a cada hipótesis filosófica. Pero hay un punto en que la ciencia se detiene, en tanto que la filosofía aspira siempre a ascender, en busca de una explicación total de lo existente. En ese instante, más allá de la *bancarrota de la ciencia*, la filosofía tiene que abandonar los laboratorios. En ese momento trágico para la razón humana, la filosofía vuelve, arrepentida, hacia la intuición del genio poético. La *cultura socrática*, la ciencia, la razón especulativa quedan así sojuzgadas y, en cierto sentido, rebasadas y superadas. La razón ha sido impotente para llevar a buen término la tarea que trató de realizar. Frente a este fracaso, resuenan de nuevo para la humanidad las palabras desoladas del Eclesiastés: “Todas las cosas del mundo son difíciles; no puede el hombre comprenderlas ni explicarlas con palabras.” De este modo, en oposición a esa cultura socrática, a esa razón y a esa ciencia, el grande arte vuelve al sentido trágico de la existencia. “Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el

renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado.”. Ha pasado definitivamente. La poesía vuelve a soplar en nuestras almas con un soplo patético, que estremece la raíz del sér. Ese viento es algo más que poesía. Es poesía y es delirio, es intuición y es advertencia. El hombre danza entonces, sobre la cuerda floja de la angustia, con un pie sobre el abismo. Y “si hay algo que da escalofrío es danzar con un pie en el vacío”, decía Wilde. La danza individual que es toda existencia humana se convierte en la danza macabra que atraviesa, como un visión fantasmal, las tierras del medioevo. El terror de vivir y morir se trueca en obsesión constante para el poeta. Lejos de la razón, el júbilo o el pánico imantan su espíritu. El mundo le duele en lo más profundo de su sensibilidad. La belleza misma le lastima, y se rebela contra el pesar y la miseria que habitan este claroscuro, indescifrable, que es el universo. La alegría y la dicha están excluidas; la fuga del tiempo, la muerte, la muerte siempre, secan, en su origen, y desvirtúan, todo goce pleno. Y sólo un júbilo pesimista, un cierto goce en la desolación metafísica, puede justificar el sentido de la existencia. El hombre está danzando desde los primeros tiempos con un pie en el vacío. La inconsciencia que los dioses le han dado, puesta sobre sus ojos como una venda invisible, le permite seguir viviendo en forma despreocupada, danzando alegremente sobre el precipicio. Pero el poeta está llamado a recordar al hombre el trágico significado de esa danza patética.

Obras poéticas como las de Rainer María Rilke y Paul Claudel —esencialmente antirracionalistas— testimonian aquel cambio de rumbo en la sensibilidad humana. Revelan un nuevo sentido del hombre. Es el retorno a la enseñanza del Eclesiastés: “Todas las cosas del mundo son difíciles; no puede el hombre comprenderlas ni explicarlas con palabras”; y, frente a cualquier experiencia, “todo es vanidad de vanidades y aflicción de espíritu”. Es la iniciación de otra cruzada poética. Y el sepulcro del misterio está siempre situado en tierras lejanas. La humanidad ha visto que el relato queda siempre inacabado. Que el corte brusco y el enmudecer repentinamente no es solamente bello sino verdadero. La muerte —tan insistente en Rilke y en Claudel— viene a librar a la humanidad de todo orgullo racional y científico. Lo mismo el dolor. El misterio sigue rodeándonos, y colmándonos, como en el día en que despertó la primera conciencia humana. Toda explicación es imposible. La canción sigue flotando, inconclusa, en el aire.