

DIGNIFICACION DE MOTIVOS INMORALES EN LA POESIA CONTEMPORANEA

(CONCLUSION)

11. Una tercera manera poética es concebible que, con sugerencias plurivalentes, trate de lanzar a los lectores por las encrucijadas de las propias invenciones; que cada lector entienda a su modo, lo que quiera... La voluntad significativa no podrá dejar de existir en el autor, pues sin ella no habría obra literaria inteligible; mas o se pierde en las multiformes irisaciones de una expresión ahogada en el «equivoco» y en la inconexión de lo «diverso» o es voluntad meramente expresiva y vaciada de significación a través de las formaciones y derivaciones analógicas no significativas, o es plurivalencia de voluntades significativas sobrepuestas que se cruzan y entrecruzan y enmarañan y traman y confunden hasta no ser posible seguir el hilo de cada una. No estamos ante lo arracional como en la primera, ni ante lo hiperracional como en la cuarta, ni ante lo pararracional como en la segunda; sino cerca de lo antirracional, de la aniquilación de toda forma expresiva, cerca de la confusión de Babel.

No es culminación del ilogismo o del creacionismo, sino extremosidad calenturienta en que hasta el creacionismo se anula, como se anula todo sentido; sin que con esto prejuzguemos ni ne-

guemos su valor estético —muy grande a veces cuando por motivos psicológicos está justificada la incongruencia.— En este caso no estaríamos ante una novedad estilística, sino ante una figura de lenguaje usada en todos los tiempos; la incongruencia, al ser engarzada en una estructura plena de sentido, se hace transparente y subraya lo innominado, lo inexpresable, sugiriéndolo. Pero en la poesía moderna la incongruencia o no se inserta en un todo congruente que le dé consistencia e insistencia, o se desarrolla tan extensamente que el hilo del sentido, del engarce en el sentido, se nos pierde.

Realizada en pureza esta tendencia, la composición se reduciría a un hacinamiento o siembra a voleo de palabras como en un léxico; como en éste, no habría ni aun sugerencia propiamente dicha, sino «asociaciones de ideas»; ni habría signo moral—como no lo hay en un diccionario—por faltar el contenido a que puede afectar. Tal vez atendiendo a la sucesión de los sonidos que integran las palabras, enlazados con un ritmo y matizados con un timbre peculiares, pueda realizarse algún valor musical sugeridor de estados afectivos; como al extranjero que oye por primera vez hablar el chino se le puede antojar que oye un ritmo de los mares del Sur o una «canturria» con clave.

Cómo pueda realizarse cierta voluntad significativa en un juego sin sentido de palabras o incluso en voces sin sentido, lo atestiguan las glosolalias (54) de ciertas canciones infantiles o folklóricas y de ciertas fórmulas de maleficio en que se logra la expresión por el ritmo y la calidad de los sonidos, aunando la sugerencia onomatopéyica con la espontaneidad interjuncional en que se expresan determinados estados de ánimo y con la conveniente disposición de ciertas palabras significativas en torno a las cuales se disponen las voces insignificantes, que actúan como eco desrealizado del sentido o como mero soporte de la expresión irradiada

(54) De este tipo es el «¡Mármara, mar, maramar!» de Jorge Guillén en «El aparecido» (Cántico», pág. 267 de la edic. de 1936).

con espontaneidad del estado de ánimo; podríamos decir que tienen el poder expresivo de un gesto vital exuberante y primario (55) que ha burlado la inspección de la razón.

El «dadaísmo» encarna en su propio nombre —que no significa nada como advierte su creador Tzara—, esta pretensión de absoluta insignificancia, de «inanidad sonora» (André Gide); y lo encarna en su justificación teórica, que dándole un sentido, a la vez por lo mismo lo mata: «Aprehender el ser antes que haya cedido a la fiscalización; captarle en su incoherencia o mejor aun en su coherencia primitiva, antes que la idea de contradicción haya aparecido y le haya impulsado a seducirse, a construirse; substituir a su unidad lógica, fuertemente adquirida, una unidad absurda, única original» (56). Para el «dadá», colocando las palabras al azar, barajándolas, resultaba un poema.

El ultraísmo y el creacionismo habían preparado el terreno y aun habían utilizado el sinsentido como un ingrediente más de sus realizaciones; los «calligramas» de Apollinaire eran ya la proclama del «cada uno entienda según su gusto y medida» (57); Max Jacob lo practica en retruécanos famosos.

Luego, al superrealismo y más especialmente al ultraísmo no les placirá el contrasentido; pero no les asustará el sinsentido lógico: basta para éste que haya imagen, y aun en ella está el puro valor poético, cuyo pleno logro no se consigue sin eximirla de todo servicio a una realidad cualquiera: ya sea a la estructura del objeto, ya a una exigencia del sujeto. ¿Por qué imponerla una normación lógica, ni aun meramente representativa? El postismo re-

(55) Esta tendencia es el más extremoso intento de expresar la espontaneidad vital. Incluso hay autores que persiguen una tal expresión vital que no rebasa el dominio de los «*motus primo primi*»; pretensión que cabe bien dentro de la genérica tendencia a la «deshumanización del arte».

(56) Jacques Rivière, en «*Nouvelle Revue Française*», agosto 1920; G. de Torre, pág. 200.

(57) Aun la supresión de las puntuaciones, por algunos poetas practicadas, y el lenguaje de los espaciados, se explican muy bien como un medio de favorecer la sugerencia y el vuelo libre de la fantasía del lector.

coge esta bandera. Pretenden estas tendencias trasladarnos al estado de ánimo prelógico de la infancia, a una posición que sorprenda, si es posible, a las sensaciones antes de integrarse en percepciones, al hecho antes de ser historia, al ánimo antes de impurificarse con el peso de una experiencia; prerrafaelismo, arte anterior al arte, infancia.

Alberti no abusa de las palabras enlazadas en frases sin sentido; pero la unidad e intención de sus poemas naufraga con frecuencia en las conexiones de las frases, tan escondidas e ilógicas que a veces sólo por barrunto y atisbo se capta su sentido: parte de su producción es sin duda de lo más difícil de la poesía española. En el «Cántico» de Jorge Guillén que va a su zaga, la dificultad está en la frase misma. No faltan luego ejemplos en cualquier poeta «de vanguardia»:

«Una bandada de ángulos
en un vuelo sin hilos
nace del campanario» (59)

La mariposa ignora la muerte de los sastres,
La derrota del mar por los escaparates.
Mi edad, señores, 9.000.000 años
¡Oh!

Era yo un niño cuando los peces no andaban
.....
Mi edad, de pronto, 25 años.» (60).

Aparte las escuelas y los autores que intencionalmente buscan el sinsentido como valor poético, en él caen muchos poemas que fracasaron en su aspiración a realizar las otras maneras de poesía sugerente, o a lograr la novedad y la grandeza de la metáfora, la

(59) Gerardo Diego: «Mesías», en «Imagen».

(60) Alberti: «Cal y Canto», Cita triste con Charlot; págs. 126 y 129 de la edic. Madrid, 1929. En esta poesía no hay otra lógica que la del delirio o el subconsciente.

imagen cósmica que los poetas modernos presienten y persiguen con sobrado prurito de originalidad o con auténtica egolatría. Sólo se ha conseguido hasta hoy auténtico valor poético, cuando el sentido navega sin naufragar en el sinsentido.

Para el enjuiciamiento moral de esa tendencia poética, interesa reparar en la técnica creadora, bien recogida por lo que se refiere al subrealismo en estos consejos de Bretón citados por Gómez de la Serna: «Después de haberos instalado en un lugar lo más favorable posible al recogimiento del espíritu sobre sí mismo, hacéos servir recado de escribir. Entrad en el estado más pasivo o receptivo que podáis. Haced abstracción de vuestro genio y de vuestro talento y el genio y el talento de los demás. Repetíos que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todas partes. Escribir rápidamente sin asunto preconcebido, tan rápidamente que no recordéis lo escrito ni os sintáis tentados a releerlo. La primera frase vendrá por sí sola, tan cierto es que a cada instante hay una frase extraña a nuestro pensamiento consciente, que lo único que le falta es que la pronunciamos» (61).

Bretón mismo, sacando a su modo la consecuencia, formula esta valoración ética de la obra así producida: «El acusado por una tal obra se limitará a asegurar que no se considera autor de su libro, ya que éste es un producto subrealista que excluye toda cuestión de mérito o demérito, ya que el que lo ha escrito se ha limitado a copiar un documento sin dar su parecer, y es tan extraño el texto incriminado como el presidente del Tribunal» (Ibid).

Sin duda no vale esta evasiva; pues, aun supuesta la plena espontaneidad prevolitiva del contenido vertido en la obra, hubo una previa volición y una motivación y búsqueda de tal espontaneidad; pero, atendiendo al ilogismo y a la pregnancia y al carácter más sugerente que expresivo del contenido, creemos que la peligrosidad de un contenido parcial inmoral prácticamente se anula para el lector bien intencionado; y aun si las frases inmora-

(61) Ramón Gómez de la Serna: «Ismos», subrealismo; edic. 1.^ª, 1943.

les se suceden, la cristalización en torno a ellas de una pasión estará contenida por la difícil hermenéutica de las expresiones, por su pregnancia de contenido, por su remota y oculta convergencia que llevará y traerá al ánimo del lector en múltiples direcciones. En concreto, respecto del ilogismo puro a lo «dadá» ya hemos apuntado su carencia de signo moral en sentido estricto y considerado en sí; respecto del subrealismo, continúa siendo válido lo dictaminado al hablar de la segunda tendencia.

Pero esto plantea un problema especial: el proceso de trabajo, fundado en la espontaneidad y organizado con vistas a favorecerla, parece permitir sólo una significación no menos espontánea de lo inmoral, ínsita en esta su propia técnica de la espontaneidad prelógica o ilógica; ¿no cabrá pues en ella una dignificación intentada y pretendida, que se auxilie de los múltiples medios que cualquiera otra modalidad artística tiene a su alcance? Creemos que la disociación de la atención y del sentimiento, consecuencia de su técnica disociativa de las ideas e imágenes, bastará para impedir de ordinario la incubación de pasiones y tendencias invencibles; además, esta técnica no resulta la más adecuada para lograr la seducción del ánimo mediante un pródigo uso de fingidos encantos convenientemente dispuestos para recomendar lo inmoral, llevando por el contrario frecuentemente a inspirar asco y repulsa hacia lo inmoral crudamente expresado. Pero, en fin de cuentas, puesto que una tal técnica usada con pureza es en su punto de partida y en su desarrollo («in fieri») completamente amoral y, además, completamente ajena a los imperativos de la belleza, será preciso que luego («in facto esse») el autor someta sus engendros a la piedra de toque de las normas estéticas y éticas. Si la obra artística no está conforme con ellas, el autor deberá desecharla o revisar el proceso de creación; no será por ello menos libre en su tarea creadora, pues la limitación es puramente crítica y aposteriorística, negativa en fin. A proceder así estará obligado estrictamente por la moral; pero, además, aconsejado incluso por el «principio integrativo jerárquico de los valores»; se quiera o no, el carácter de

artista interfiere y se conexas con otros múltiples en la unidad de la *persona humana*. El artista nunca puede situarse en un plano estrictamente amoral, pues tal posición quebrantaré siempre algo más que un principio de pura ética; quebrantaré además o alguna norma estética, o alguna norma de otro orden fundada en la ontología del valor y del ser. Esto, que pretendimos probar en otra parte, en vez de imponer limitaciones morales al arte, nos proporciona el medio de probar que, para realizar el bien moral en la obra artística, *no es necesario de suyo* guiarse por normas éticas sino precisamente por normas estéticas y otras no estrictamente morales. Basta escuchar con respeto los imperativos de la belleza y de la verdad y del valor y del ser. Si en ciertos casos propugnamos la necesidad de atender de un modo cualquiera a las normas éticas, se trata de una necesidad moral: por las limitaciones y por el desorden de las pasiones, en nuestro actual estado histórico fácilmente desoiemos, dadas determinadas circunstancias, la voz de la belleza y de la verdad y del valor y del ser, si no tenemos ante la vista las normas de la moral. Lo que sí sólo la moral puede darnos, y no la Estética ni ningún otro saber teórico o normativo, es la convicción de que hay un deber, y no sólo una conveniencia, de tomar una posición adecuada frente a la belleza y frente a los valores en general, cuando de lo contrario resultaría negado el bien moral.

Notemos, en fin, que, dentro de esta modalidad artística mucho más que en cualquier otra, el «clima vital» del autor transcenderá al de sus creaciones; siendo por ello de la máxima importancia tener en cuenta la calidad moral del autor para determinar el grado de moralidad de la obra, y consiguientemente el sector de personas que podrán contemplarla sin peligro de pecar.

No olvidemos que, aun tratándose de creaciones que fueran neutras por sí, en el orden moral no lo serán *en concreto* para un individuo determinado y puesto en circunstancias determinadas; conviniendo por ello en todo caso fijar la mayor o menor aptitud de una realidad para servir en concreto a fines morales e inmorales.

les. El lector que, en una obra de contenido inmoral convenientemente dignificado, sea incapaz de captar las significaciones a través de las cuales se logra la dignificación, no podrá degustar la obra, apesar de ser en sí moral; como el débil de espíritu para quien, por lo que sea, ha llegado a constituir un peligro cualquier objeto muy remotamente relacionado con su pasión dominante, debe huir de lo que a cualquiera otro sujeto es permitido y aun meritorio disfrutar.

12.—Por otros caminos ha desembocado la poesía contemporánea en la pretensión de construirse con elementos de pura sugerencia. Digamos algo sobre la poesía que toma estos caminos guiada precisamente por la pretensión—opuesta a la ya estudiada—de adensar el contenido de toda clase (el ideativo y el imaginativo aún más que el afectivo), de apretar el contenido en las frases y las frases en las estancias, de expresar el más denso contenido posible con el menor número de palabras. Para conseguirlo, componen las palabras en la frase según normas al parecer ilógicas, pero que en la realidad suponen un trabajo lógico y de observación psicológica formidable; se suprimen múltiples eslabones intermedios del pensamiento, se piensa genialmente, por saltos; lo implícito es más denso y rico que lo expreso hasta el punto de convertirse casi en pura sugerencia.

Se establece la cadena de imágenes, se las acumula, se las multiplica, se las eleva a enésimo grado; fenómeno que para esclarecerlo y comprender su alcance esquematizaremos así: un dato b se le traduce por una imagen i , a la cual en su totalidad o en alguno de sus elementos se la hace corresponder con otra imagen i' , y a ésta con otra i'' ; se prescinde de toda conexión explicativa, y el dato originario b presente a la voluntad significativa queda expresado por i'' , o por i' más i'' más... i'' , o por i [i' ... (i'')], o por una i resultado de todas.

Podríamos decir que todos los procedimientos usados para conseguir la densidad se reducen a dos: a la supresión conceptista del dato imaginativo ejemplificante, quedándonos con quintaesen-

cias o esquemas lógicos, y a la supresión de los nexos lógicos o aun psicológicos que dejará en nuestras manos sólo un movido proceso cinemático de imágenes o impresiones. Es curioso notar cómo también por este último camino se desemboca en descarnados armazones esquemáticos, en «caligramas» cubistas o en «neotipografía» futurista, o en las poesías sincronistas de tres planos del «paroxismo» creado por Beauduin. La posibilidad de una exposición desarrollada supone la colaboración de facultades; cada una proporciona un aspecto, una trayectoria, un hilo, y del cruce de varios hilos resulta la trama. Por el primer camino se alcanza la densidad conceptista; por el segundo, la densidad sensorial de imágenes e impresiones. De una densidad afectiva lograda por vías análogas, o sea aislando el puro elemento afectivo, no puede hablarse; porque nuestra expresión no está hecha para significar exclusiva ni aun primariamente datos afectivos, como no sea la expresión interjencial u onomatopéyica, de posibilidades tan limitadas.

Tanto la densidad conceptista como la sensorial, se lograrán por un trabajo de cerebralización que destile las quintaesencias o decante los precipitados sensibles, diluídos por el lenguaje vulgar en los moldes lógicos; pero la segunda se puede lograr además —como ya vimos— cortando las ataduras lógicas de nuestra espontaneidad vital, es decir, evitando su disolución en lo lógico, su racionalización.

Esto en cuanto a los procedimientos; respecto al sentido de la tendencia a la densidad, hay también una alternativa: o bien se intenta realizarla de un modo inmediato y consciente por atribuirle un superior valor estético y humano (caso del futurismo con su culto a la velocidad y su expresión y su teatro sintéticos), o bien es una resultancia ya de la intención ilogista, ya de sobreestimar la novedad y la imagen, ya en fin de la deshumanización del arte (ultraismo, cubismo, creacionismo, etc.)

Sin llegar al sinsentido de otras tendencias, por cualquiera de estas vías se desemboca en la poesía sin anécdota ni lógica, sin te

ma argumental y sin el nexo en que éste, al desarrollarse, engarza todas las estancias de la composición.

13. — ¿Qué diremos de las limitaciones que a esta manera poética impone la moral? Desde luego está rigurosamente sometida a la normación moral, no puede ser «neutra»; pues expresa contenidos objetivantes; su caso en nada se parece al de la primera manera poética ya juzgada. En ésta, el contenido inmoral que sea meramente implícito no será fácilmente captado por una gran mayoría de lectores; sino sólo por los cultos, para quienes generalmente la ocasión precisa ser mayor para que sea grave: puede, pues, el autor situarse en la posición de quien habla a un público escogido. Sin embargo lo implícito, aun cuando se dé la mano con la sugerencia, es la sugerencia en que menos pone el lector y más el autor; es contenido real y propiamente contenido en el libro, puesto en él por el autor; no es el camino sólo iniciado y por el cual el lector puede no entrar o seguirlo en una dirección o en otra, sino camino cuya meta nos da el autor juntamente con su inicio, y en consecuencia también por lo general con su dirección. Por ello el autor es plenamente responsable del contenido implícito, y no le será permitida más ampliación, de lo expresable dentro de moralidad estricta, que la permitida por la función dignificante de su peculiar forma—que es grande—y por la peculiaridad del público escogido a quien se dirige.

Respecto al contenido inmoral expreso, el enjuiciamiento no es fácil: por una parte se dificulta en el sentido de que cuando la dignificación se ejerza, como será lo corriente, a través de contenidos implícitos, podrá no ser captada con facilidad por muchos lectores; por otra parte, la densidad del estilo impondrá la no insistencia en el motivo inmoral—suponemos que el contenido inmoral es incidental—, y así no constituirá en la mayoría de los casos incitación grave al frenesí imaginativo-pasional, sobre todo si se tiene en cuenta que está solicitada la imaginación hacia otras direcciones por la riqueza y densidad del contenido. Creemos que

no se puede dar ninguna norma general; deberá estudiarse cada caso.

En el caso de que el contenido inmoral expreso no fuera meramente incidental, si resultase más difícil al lector captar la intención significativa de la forma que su contenido inmoral, creemos que en términos generales no podría permitirse ni aun la ampliación del campo de lo moralmente expresable que dicha función dignificante permitiría en otras maneras artística.⁶² Mas siempre podrá el autor bien intencionado clarificar la forma y hacerla más luminosa que el fondo, el cual así aparecerá envuelto en un halo que lo dignifica. Jorge Guillén logra por estos procedimientos la descripción honesta de un desnudo tan bello y tan sereno como una escultura clásica, y tan puro que es, como dice bien, «claridad aguzada entre perfiles

de tan puros tranquilos,
que cortan y aniquilan con sus filos
las convulsiones viles» (62).

Otros desnudos descritos con honestidad por estos procedimientos, pueden verse en Gerardo Diego («Alondra de verdad»: Cuarto de baño), en José Rivas Panedas (Bengala), etc.

Aludiendo a peculiaridades femeninas, Dámaso Alonso borda esta estrofa hermosísima y honesta:

«¡Ay, tú, Señor, le diste esa ladera
que en un álabe dulce se derrama,
miel secreta en el humo entredorado» (63).

«Oscura», secreta es la alusión, tanto como esplendente la expresión; y así la dignificación se realiza. Rosa Chacel en un «Soneto» las describe por extenso en forma que puede parecer repug-

(62) Jorge Guillén: «Cántico», Desnudo; págs. 250-251 de la edición de Madrid, 1936.

(63) Dámaso Alonso: «Oscura Noticia», Oración por la belleza de una muchacha.

nante a algún lector, pero que de ningún modo resulta inmoral (64); precisamente aun esa impresión de asquerosidad, a quien se la sugiera, es un antídoto contra la complacencia en lo lúbrico.

La tendencia que acabamos de analizar no tiene medios de dignificación especiales, privativos de ella; pero en sus manos el alcance y eficiencia de los medios comunes se incrementa.

14.—El tranquilo reposo en sí misma de la belleza clásica, nos patentiza en los citados ejemplos su valor dignificante; el cuerpo bello, que en finos mármoles nos descubre con naturalidad todos sus secretos sin subrayarlos no obstante morbosamente, puede ser contemplado sin peligro por casi todos, en especial si la calidad de la materia cumple con su colorido una función desrealizadora. Por eso la tendencia plástica—escultural o arquitectural más que pictórica—de cierta poesía moderna que, aun cuando anatematiza las estructuras armónicas, toma la dirección contraria a la tendencia musical ya estudiada, interesa también a nuestro tema.

Decimos que es contrapuesta a la tendencia primera, pero es componible con las otras y de hecho coexiste con ellas en el ultraismo, en el cubismo, en el creacionismo: los tres propenden a multiplicar las imágenes visivas, plásticas o arquitectónicas, y a resaltar su relieve; e incluso traducen lo auditivo al lenguaje de las líneas y de los volúmenes. Deshumanizan, retuercen y quiebran la línea, pero son fieles al volumen. Aun en la presentación tipográfica de sus páginas buscan estas escuelas, y también la futurista, realizar valores plásticos. Están en la línea del simbolismo francés, aunque muy lejos de él.

Los colores mismos sirven a la línea y al volumen, o pierden su valor descriptivo para ser sólo expresión de matices efectivos o conceptuales; el poema de muchos autores postmodernistas, no se pinta en lienzo, sino que se cincela en mármoles. Guillermo de Torre cita curiosos casos y rica bibliografía dedicada a establecer correspondencias entre las imágenes de los varios dominios senso-

(64) Rosa Chacel: «Soneto», en «Caballo Verde», n.º 4.

riales (65), y cita la ejemplar letrilla de Quevedo en que se apostrofa a un jilguero:

«Dime, cantor ramillete,
lira de pluma volante,
silbo alado y elegante,
voz pintada, canto alado...»

El uso de los colores con sentido no pictórico es frecuente: «Corpus Azul-clara noche-buena..., luna roja, caballo azul, verde carmen, pelo verde, etc. (García Lorca); verde voz, (Félix Ros); asombro azul, vaho azul, veredas azules (Leopoldo Panero); silencio verde, derrumbamientos grises, etc. (Dionisio Ridruejo); penas blancas (J. R. Jiménez).

¿Cómo componer este carácter con la rapidez y el dinamismo? Sin duda el valor plástico de lo expresado no rechaza la rapidez y el dinamismo en el tratamiento; ni es insostenible la combinación inversa de un fondo dinámico con una expresión plástica aun dentro de su tempo rápido. Aunque reflejan estos poetas el «élan» de Bergson, viven bajo el signo de la técnica que es estructural (66).

Mas donde imperó como primordial esta tendencia fué en el parnasianismo, que pretendió ahogar las sensiblerías modernistas en el marmóreo reposo de la línea cincelada, del tiempo detenido, que eterniza en presente la culminación lábil de la belleza.

Destaquemos en esta exposición tres motivos que puedan aprovecharse para la dignificación de lo inmoral: la desrealización producida por el cincel que da de lado al colórido; el carácter más apolíneo que pasional o dionisiaco de sus imágenes; la dispersión de la atención producida por la rapidez y el dinamismo expositivos.

15.—En todas las tendencias señaladas se nos ha patentizado, como ingrediente o característica general que las matiza, cierto

(65) G. de Torre: ob. cit., págs. 305-306.

(66) G. de Torre: ob. cit., passim.

ilogismo, que desata las mutuas conexiones de las ideas en la poesía *intelectualista* y que, derivando en antidescripcionismo, perturba la unidad armónica de las imágenes en la poesía *sensitiva de impresiones puras*. Sólo se integrarán las imágenes o impresiones en una unidad lógica, si hay una trama ideativa que sitúa cada imagen en el panorama de una descripción, o la engarce con el hilo ideal de una alegoría; si hay una asociación, intrínseca o extrínseca, pero objetiva: tratándose de una asociación extrínseca subjetiva, solamente se hará patente al lector su lazo unitivo mediante una explicación que la poesía nueva no suele dar; es la propia elucubración y la sensibilidad del lector quien deberá explicarlo. La espontaneidad, tan altamente cotizada, hilvana las imágenes con tan flojo cosido que las permite parecer inconexas; y el mismo efecto produce la cerebralización, ensartándolas en un invisible hilo incoloro o disponiéndolas en forma radial de metáforas convergentes en el motivo poético desde todos los puntos cardinales, disposición que hasta descubrir el motivo central parecerá inconexa.

De cualquier manera, el ilogismo y la inconexión desdibujan el fondo, quebrantan su unidad, crean en su entorno una serie de subcentros con valor sustantivo capaces de fijar en ellos un notable caudal de atención; pero a la vez evitan que la atención se fije alucinada en una cualquiera. Para dignificar un fondo bajo y para quitar su virulencia a una imagen inmoral, se nos ofrecen así posibilidades nuevas y muy considerables.

16.—Destaquemos otra característica común a todas las tendencias y escuelas nuevas: las innovaciones que propugnan, por radicales que parezcan, para el degustador de la obra literaria se reducen fundamentalmente a diversas modalidades en el tratamiento de las imágenes y de las metáforas: como intento primordial o como resultancia de él, en eso vienen a parar desde el punto de vista del lector las varias modalidades poéticas. Desde el punto de vista del compositor, el problema es más complejo; porque, para lograr la congruencia y unidad de técnica sin caer en pobreza de exposición o en deformación amanerada del rico y va-

rio contenido de la realidad, se precisa fijar muy bien un fin y una norma supremas, tan universales que afectan a todo posible contenido y, a la vez, tan diferenciadas que se traduzcan en innovaciones prácticas.

Las posibilidades dignificantes que puede proporcionarnos un adecuado tratamiento de las imágenes se ha señalado ya; vimos que son múltiples y de máximo alcance.

17.—En teoría, tanto la técnica seguida en el uso de la imagen y de la metáfora, y en general de los medios expresivos que inmediatamente capta el lector, como la norma — que es esencia de criterio conforme al cual se hace la elección estética o estilística y que aun cuando ésta no exista pautará inconscientemente la creación literaria—seguida por el autor en la factura de la obra artística, pueden tener alcance no sólo estético sino moral, en cuanto no todas las técnicas ni todas las normas poseen el mismo poder dignificante.

De hecho, las tendencias de la poesía tienen posibilidades típicas, que hemos tratado de concretar y analizar. También algunas modalidades poéticas de otros tiempos (conceptismo, culteranismo) o de otros pueblos (la modalidad oriental, etc.) merecen un estudio; pero las conclusiones a que llegaremos no diferirán de las anteriores, fundadas en la poesía nueva que recoge todos los motivos funcionales de nuestra tesis.

SALVADOR MAÑERO