

## ENSAYO

### LA VOZ DE LA POESÍA EN LA CONVERSACIÓN UNIVERSAL\*

Michael Oakeshott\*\*

Mientras la actividad práctica y la actividad científica, en cuanto formas de comprender y asimilar el mundo, han ganado terreno, la función poética pareciera haberlo perdido. Su voz apenas se escucha entre el ruido de la época. ¿A qué obedece esta restricción? ¿Por qué la voz de la poesía no merece el aprecio ni la atención que recibió en otras épocas? Avanzando más lejos todavía, ¿cuál es el origen y la naturaleza de la imaginación poética?

Tratando de disipar estas interrogantes, el autor del presente ensayo no sólo realiza una reflexión personalísima, sino que también adelanta algunos criterios y nociones que, en no escasa medida, configuran una teoría del arte asociada a la intensidad de la actividad contemplativa.

1 Existen filósofos que nos aseguran que toda expresión humana tiene un modo. Reconocen ciertos matices, distinguen diferentes tonos expresivos, pero oyen una sola voz auténtica. Algo más se podría agregar si estuviéramos considerando alguna condición primordial de la raza, cuando la muerte, por ejemplo, estaba cerca, cuando el descanso era escaso y cuando cada expresión (aun los ritos religiosos y mágicos) tenían supuestamente un significado práctico; pero hace ya mucho tiempo que la humanidad inventó otras formas de expresión. El lenguaje de la actividad práctica es el que más se oye, pero va acompañado de otras expresiones que se manifiestan en formas distintas. Las más destacadas son las voces de la 'poesía' y la 'ciencia', pero recientemente la 'historia' ha adquirido, o ha comenzado a adquirir, una voz auténtica y un idioma propio. En estas circunstancias, la tarea de distinguir una singularidad en la expresión humana se ha hecho más difícil. La creencia de que Babel se produjo por una maldición caída sobre la humanidad tarda bastante en

\* Traducido de *Rationalism in Politics and other Essays* Methuen and Company, New York, 1981. Se publica con la debida autorización.

\*\* Profesor de Ciencia Política, London School of Economics.

desaparecer, problema que los filósofos deben dilucidar, y permanece, en cambio, la disposición por imponer un carácter único en la expresión humana significativa. Se nos exige, por ejemplo, que consideremos todas las expresiones como contribuciones (de diferentes valores pero comparables) a una investigación, o un debate entre investigadores, sobre nosotros mismos y el mundo en que vivimos. Pero el entendimiento de la actividad y la relación humana como si fuera una investigación, en la que se intenta acomodar una variedad de voces, de hecho sólo reconoce una: la voz del discurso polémico, la voz de la 'ciencia'; y todas las demás se toman en cuenta en relación con su aptitud para imitar esta voz. Sin embargo, se puede suponer que las diversas formas de expresión que componen las relaciones humanas corrientes tienen un lugar común y forman una especie de conjunto. La manera como lo entiendo, la imagen de este lugar común no es una investigación o un razonamiento, sino una conversación.

En una conversación los participantes no se comprometen en una investigación o un debate; no hay que descubrir una 'verdad', ni probar una hipótesis ni sacar una conclusión. No tienen el propósito de informar, persuadir o refutar al otro y, por lo tanto, la evidencia de sus expresiones no depende de que hablen en la misma forma (en el mismo idioma): pueden diferir sin discrepar. Lógicamente, una conversación puede, en parte, estar constituida por razonamientos y al hablante no se le prohíbe ser convincente; pero el razonamiento no es lo único y lo más importante, y la conversación misma no constituye un razonamiento. Una muchacha puede no querer concluir un argumento, y entonces expresa una observación totalmente irrelevante; pero lo que en realidad pretende es cambiar un tema que le parece aburrido por uno más agradable. En una conversación los 'hechos' sólo se resuelven una vez más dentro de las posibilidades en que se plantearon; las 'certezas' se deshacen no por el contacto con otras 'certezas' o dudas, sino por la presencia de ideas de otro orden; las aproximaciones surgen de nociones normalmente alejadas unas de otras. Toman vuelo y juegan entre ellos pensamientos de diversa índole, respondiendo a los movimientos mutuos y provocando nuevas incitaciones. Nadie pregunta de dónde vienen o qué peso tienen; a nadie le importa su futuro después de que han desempeñado su papel. No hay maestro de ceremonias ni arbitro; ni siquiera un portero que revise credenciales. Cada participante es valorado por su presencia y se permite todo lo que se pueda aceptar dentro del flujo de la especulación. Las voces que participan en una conversación no tienen jerarquía. La conversación no es un quehacer del que se pueda sacar un beneficio extrínseco, un concurso donde el ganador reciba un premio, ni es una actividad exegética; es una aventura intelectual improvisada. Como en el juego, su sentido no está en ganar o en perder, sino en apostar. En otras palabras, la conversación se hace imposible si no hay una diversidad de voces: en ella, diversos universos de expresión encuentran, reconocen y dis-

frutan una relación oblicua que no requiere ni espera ser asimilada por el otro.

Creo que ésta es la imagen adecuada de las relaciones humanas, y lo es porque reconoce las cualidades, las diferencias y las debidas relaciones de expresión humana. Como seres humanos civilizados, somos los herederos, no de una investigación sobre nosotros mismos y el mundo, ni tampoco de un cúmulo de información, sino de una conversación que comenzó en los bosques primitivos y se extendió y formalizó a través de los siglos. Es una conversación que transcurre tanto en público como dentro de nosotros mismos. Lógicamente, hay razonamiento, preguntas e información, pero aun siendo provechosas son sólo partes de esta conversación, y tal vez no sean las partes más atrayentes. Lo que distingue al ser humano del animal y al hombre civilizado del bárbaro, no es la habilidad de razonar correctamente, de descubrir el mundo o de inventar un futuro mejor, sino su habilidad para participar en una conversación. Seguramente fue nuestra participación en esta conversación (donde se habla sin concluir) la que nos dio la apariencia actual: el hombre es descendiente de una raza de monos que se sentaba tantas horas a conversar que se le atrofió la cola. La educación, en realidad, es una iniciación en el arte e interés social de esta conversación en la que aprendemos a reconocer las voces, a distinguir las circunstancias apropiadas para expresarnos, y en la que adquirimos los hábitos morales e intelectuales adecuados para la conversación. Es esta conversación la que finalmente da lugar y carácter a cada actividad y expresión humana. Digo 'finalmente' porque, por supuesto, el campo inmediato de la actividad moral es el mundo del quehacer práctico, y el logro intelectual se revela, en primer lugar, dentro de los distintos universos de razonamiento; pero el buen comportamiento es para nosotros lo que es porque el quehacer práctico no se reconoce como actividad aislada sino como un socio en la conversación, y la medida final de los logros intelectuales se puede realizar por su aporte a la conversación dentro de la cual se encuentran todos los universos discursivos.

Cada voz es el reflejo de una actividad humana, que comienza sin una planificación preconcebida pero que adquiere, en el curso de su trayectoria, un carácter específico y una forma propia de manifestarse; y dentro de cada forma de expresión hay otras modulaciones posibles de distinguir. Por lo tanto, no existe un número fijo de voces que toman parte en esta conversación, pero las más conocidas son las de la vida práctica, de la 'ciencia' y de la 'poesía'. La filosofía que alienta el estudio de la calidad y estilo de cada voz y que refleja la relación de una voz con otra, debe ser considerada como una actividad parásita: proviene de la conversación misma porque sobre ella piensa el filósofo, aunque su reflexión no contribuya sustancialmente al tema de la conversación.

La conversación no sólo es el mayor logro de la humanidad, sino lo que se ha continuado con más énfasis. El hombre nunca ha pretendido saber quién tiene esa comprensión de la actividad y do la

relación humanas, pero algunos han intentado dicha comprensión sin reservas ni recelos, y por esto es pertinente mencionar al más notable de los que lo han hecho: Michel de Montaigne. En la mayoría de los casos, sin embargo, la conversación ha sobrevivido a pesar de nuestras ideas sobre la educación del adolescente, que parece irse alejando cada vez más de tal comprensión de la actividad y de la relación humanas.<sup>1</sup> Más aún, en algunas voces existe una tendencia innata hacia el barbarismo, lo que hace difícil su sustentación.

Cada voz es a la vez una manera de hablar y una expresión determinada. Como manera de hablar, cada una es socialmente eficaz. Pero el defecto que tienen algunas es el relajamiento (incluso el alejamiento) de lo que se dice debido al modo de su expresión, y cuando esto sucede la voz aparece como un conjunto de conclusiones alcanzadas (dógmata) y al hacerse erística pierde su posibilidad de ser conversación. La 'ciencia', por ejemplo, es una manera de pensar y hablar representada (y siempre al borde de ser mal representada) en una enciclopedia del saber. La voz de la filosofía, asimismo, es extraordinariamente conversable. No existe un conjunto de 'conocimiento' filosófico que pueda separarse de la actividad de filosofar: de aquí la percepción de Hume de la cualidad superviviente de la reflexión filosófica, y, consecuentemente, la dificultad que tienen tanto los científicos como los hombres de empresa para entender lo que es la filosofía y sus frecuentes intentos por transformarla en algo más familiar para ellos mismos. Además, la conversación no sólo puede ser destruida por la invasión de tendencias polémicas de las voces; puede dañarse, o a veces incluso suspenderse, por la mala educación de uno o más participantes. Y esto se debe a que cada voz tiene la propensión a la superbia, es decir, una preocupación exclusiva por su propia expresión, que puede terminar identificando la

1 He aquí un pasaje de las reflexiones de un profesor de Eton (William Cory) quien creía que la educación consistía en prepararse para tomar parte en una conversación. En la escuela 'uno no está tan comprometido en adquirir conocimientos como en realizar esfuerzos mentales susceptibles de ser criticados. . . Una cierta cantidad de conocimiento se puede adquirir, por supuesto, con una inteligencia normal para retener datos; tampoco se deben lamentar las horas dedicadas a aprender tantas cosas que se olvidan, ya que la sombra del conocimiento perdido, por lo menos, protege de tantas ilusiones. Pero uno va a un buen colegio no tanto en busca de conocimientos sino para adquirir habilidades y hábitos: el hábito de la atención, la habilidad de expresión, la habilidad de captar al momento una posición intelectual nueva, la habilidad de entrar rápidamente en el pensamiento de otra persona, la habilidad de aceptar la crítica y la refutación, la habilidad de asentir en términos graduados, la habilidad de considerar los detalles de una afirmación, la habilidad de resolver lo que es posible en un tiempo determinado; el gusto, la discriminación, el coraje mental y la sobriedad mental. Y uno va a un buen colegio sobre todo para conocerse a sí mismo".

conversación consigo mismo y su hablar con el hablar sólo consigo mismo. Cuando esto sucede, sobreviene la barbarie.

La imagen de la actividad y de la relación humanas como una conversación puede, tal vez, parecer frívola e indebidamente escéptica. Entender que la actividad está compuesta, en último término de aventuras inconsecuentes, frecuentemente dilatadas para más adelante pero nunca concluidas, y tomar a los participantes como compañeros de juego motivados, no por una creencia en la evanescencia del error y la imperfección, sino sólo por su lealtad y mutuo afecto, puede parecer como algo que niega la pasión y seriedad con que, por ejemplo, han actuado los científicos y hombres de negocios que han buscado y logrado importantes objetivos. Y la negación de un orden jerárquico entre las voces no sólo se aleja de una de las tradiciones capitales del pensamiento europeo (en la que toda actividad se juzgaba en relación a la vida contemplativa) sino que reforzará el escepticismo. Aunque no puede negarse un grado de escepticismo, la aparición de la frivolidad se debe, creo, a una idea errónea sobre la conversación. Como yo lo entiendo, la excelencia de esta conversación (y de otras) surge de una tensión entre seriedad y alegría. Cada voz representa un compromiso serio (aunque es serio no sólo en relación a que se busca por las conclusiones que promete); y sin esta seriedad la conversación carecería de ímpetu. En la participación en la conversación, cada voz aprende a jugar, aprende a comprenderse conversacionalmente y a reconocerse como una voz entre otras. Igual que los niños, que son grandes conversadores lo alegre es serio y la seriedad al final es sólo un juego.

En los siglos recientes, la conversación, tanto pública como personal, se ha vuelto aburrida porque se le han introducido dos voces, la voz de la actividad práctica y la voz de la 'ciencia': saber e inventar son nuestras ocupaciones preeminentes. Por supuesto que ha habido épocas buenas y malas al respecto; pero lo que transformó la situación fue la aparición en el siglo XVII de una disposición indiscutible en favor de la división del mundo intelectual entre estas dos tendencias, una disposición que indiscutiblemente se ha asentado cada vez más. En muchas ocasiones, todo lo que se escucha son los tonos erísticos de la voz científica acorde con esa modulación de la voz de la actividad práctica que nosotros llamamos 'política'.<sup>2</sup> Pero que una conversación pase a ser propiedad de una o dos voces es un vicio insidioso, porque en el transcurso del tiempo toma la aparien-

2 La asimilación de la 'política' a la actividad práctica es característica de (aunque no exclusiva de) la historia de la Europa moderna, y durante los últimos cuatro siglos se ha hecho cada vez más completa. En la antigua Grecia (particularmente en Atenas), la 'política' era entendida como una actividad 'poética' en la que el hablar (no solamente para persuadir sino que para crear imágenes verbales recordables) era lo más importante, y la acción se realizaba para la 'gloria' y la 'grandeza' —una manera de ver las cosas que se refleja en las páginas de Maquiavelo).

cia de una virtud. Toda expresión debería ser pertinente, pero la pertinencia en la conversación está determinada por el fluir de la conversación misma; no le debe nada a normas externas. Consecuentemente, un monopolio establecido no sólo hará que cada voz se oiga con más dificultad sino que también se podrá pensar en suprimirla: se le condena de antemano como inapropiada. Y no existe una escapatoria fácil a este impasse. Una voz excluida puede tomar vuelo contra el viento, pero lo hará con riesgo de convertir una conversación en disputa. O bien, puede ganar audiencia al imitar las voces de los monopolistas; pero será una audiencia sólo para una expresión equivocada.

Para rescatar la conversación del pantano en que se ha hundido y restaurar algo de su libertad de movimiento perdida, se requeriría una filosofía más profunda que la que he ofrecido. Pero existe otra tarea, más modesta, que tal vez merezca mayor atención. Mi propósito es considerar de nuevo la voz de la poesía; considerarla como se expresa en la conversación. Todos los interesados en la conversación considerarán que éste es un intento oportuno. Es cierto que la voz de la poesía no ha sido excluida nunca; pero frecuentemente se la considera sólo un entretenimiento para llenar intervalos de una discusión más seria, y el hecho de que haya tratado de imitar las voces de la política y la ciencia puede considerarse como un obstáculo al tratar de interpretarla dentro de su propia naturaleza. Si lo que ahora se necesita es aliviar la monotonía de una conversación que durante tanto tiempo la política y la ciencia han monopolizado, se puede suponer que una investigación de la calidad y significado de la voz de la poesía puede ser interesante. Sin embargo, este estudio no es solamente oportuno, sino que también 'filosófico': la consideración de la poesía se hace filosófica cuando la imaginación poética prueba que tiene no sólo un lugar necesario, sino que un lugar específico en el conjunto de actividades humanas. De todas maneras, cualquiera que guste reflexionar escuchando la voz de la poesía está desamparado cuando se siente atraído a meditar sobre la naturaleza de ese gusto; y si se deja llevar por la inclinación de ordenar sus meditaciones, solamente está empeñándose al máximo por comprender la cualidad de la voz y su relación con otras voces. Y si ese empeño es suficiente, puede que saque algo provechoso en pro de la poesía.

Sin embargo, las expectativas deben ser limitadas. Ni el poeta ni el crítico lírico encontrará mucho de lo que a ellos interesa en lo que tengo que decir. El poeta es, por supuesto, soberano de sí mismo y de su actividad. La preocupación del crítico es facilitar la atención prestada a la voz de la poesía y explorar las cualidades de un poema. En este asunto conviene ser algo parecido a un filósofo: la reflexión filosófica puede impedir que el crítico se plantee preguntas inadecuadas y que piense y opine sobre los poemas de una forma impropia; esto es algo que no hay que mirar en menos, aun-

que no nos lleva muy lejos.<sup>3</sup> Pero requiere otras cualidades y el crítico que entra muy fuerte en este campo puede rápidamente desorientarse, ya que la filosofía aquí se preocupa sólo del campo de la poética y de aumentar nuestra comprensión de la voz de la poesía en la forma que se expresa en una conversación, de vez en cuando como tema dominante pero nunca sola.

2 Como lo entiendo, el mundo real es un mundo de experiencia en el que el yo y el no-yo se revelan mutuamente en el campo del pensamiento. Sin duda, esta distinción es ambigua e inestable: es difícil (si no imposible) encontrar algo que, en principio, pertenezca exclusivamente a un lado de la dupla. Pero nunca, a pesar de que la incertidumbre está al acecho, dudamos en hacer esta distinción. Siempre un yo se reconoce por oposición a un no-yo actual: el yo y el no-yo se generan entre ellos.

El yo aparece como actividad. No es una 'cosa' o una 'sustancia' capaz de ser activa; es actividad, y esta actividad es primordial; no hay nada que la anteceda. Puede tener diversos grados de fuerza o debilidad; puede estar viva o letárgica, atenta o distraída; puede ser educada o relativamente ingenua; pero no tiene que sobreponerse a una condición de descanso o pasividad antes de empezar. Por lo tanto, es inadecuado pensar en este yo como en una habitación, amoblada o vacía, o en vías de decorarse; en otras palabras, sólo puede pensarse en si es hábil o torpe, activo o perezoso. Además, esta actividad siempre es un modo específico de actividad; ser activo sin una actividad en particular, ser hábil sin una habilidad especial, le es tan imposible al yo como la inactividad total.

Llamaré a esta actividad 'acto de imaginar': la construcción del yo y el reconocimiento de imágenes, sabiendo desenvolverse entre ellas de acuerdo a sus características y con diversos grados de aptitud. Por lo tanto, sentir, percibir, desear, pensar, creer, contemplar, suponer, conocer, preferir, aprobar, reír, llorar, bailar, amar, cantar, cosechar, diseñar demostraciones matemáticas, etc., cada cosa es, o tiene su lugar en, un modo identificable de imaginar y de desenvolverse apropiadamente entre imágenes de cierto tipo. Y aunque no siempre (o incluso, a menudo) estemos conscientes de este universo de expresión al que en cada ocasión pertenece nuestro acto de imaginar, la imaginación nunca es inespecífica (aunque de hecho se le confunda) porque siempre está dominada por las consideraciones que pertenecen a una habilidad particular.

El no-yo, entonces, está compuesto de imágenes, pero éstas no

3 El título de entendidos en poética con el que la reflexión filosófica ha dotado a algunos críticos (Coleridge, por ejemplo, o Geoffrey Scott en *The Architecture of Humanism*), en otros aparece como un hábito irreflexivo (pero, por supuesto adquirido) y una aptitud para pensar y decir lo apropiado sobre las obras de arte. La crítica dramática de Max Beerbohm es un caso.

están 'dadas' o 'representadas' al yo; no son entes independientes cazados en una red de un yo expectante o indiferente. Y no lo son porque de ningún modo están fuera de relación con un yo, y el yo es actividad. Las imágenes se hacen. Sin embargo, yo y no-yo, imaginar e imagen, no son causa y consecuencia ni conciencia y contenidos: el yo está constituido en la actividad del hacer y la forma de desenvolverse entre imágenes. Más aún, estas imágenes no están hechas de otro material, menos definido (impresiones o sensa), ya que no existe tal material. Tampoco son representaciones de otros entes, imágenes de 'cosas', por ejemplo: lo que llamamos 'cosa' es sólo un cierto tipo de imagen reconocida como tal porque se comporta de cierta manera y responde a nuestro cuestionamiento adecuadamente. Nuevamente, aunque las imágenes puedan ser a menudo vagas e indefinidas en apariencia, siempre son específicas en carácter; esto es, corresponden a un modo específico de imaginación que puede ser distinguido (si lo deseamos) averiguando qué tipo de preguntas sobre sus imágenes son pertinentes: no existe una imagen a la que se pueda hacer toda clase de preguntas. Finalmente, una imagen nunca está aislada y sola; pertenece al mundo o al campo de imágenes que en cualquier ocasión constituye el no-yo.

El acto de imaginar, entonces, no es ni la phantasia de Aristóteles, ni la 'fantasia original' de Hobbes, ni lo que Coleridge llamó 'imaginación primaria', ni es el 'vínculo ciego pero indispensable' entre sensación y pensamiento que Kant llamó imaginación. No es una actividad genérica, que precede y provee materiales para actividades especiales; en todas sus apariencias está dominada por consideraciones específicas y determinadas. No es una condición del pensamiento; en una de sus formas, es pensamiento.

3 Lo que he llamado la conversación de la humanidad es, por lo tanto, el lugar común de varios modos de imaginación; consecuentemente, en esta conversación no existe ninguna voz sin una expresión propia: las voces no son divergencias de algún ideal, maneras no idiomáticas de expresarse; solamente son distintas entre ellas. Por lo tanto, especificar la expresión de una voz es saber cómo se distingue de, y como está relacionada con, las otras. Y ya que los pares más cercanos de la voz de la poesía son las voces de la actividad práctica y de la 'ciencia', debo comenzar diciendo algo sobre éstas.

La actividad práctica es la manera más común de imaginación; nos liberamos de ella con dificultad y reincidimos fácilmente. En ella el yo es hacer, reconocer y desenvolverse entre imágenes de cierto tipo en forma adecuada. El aspecto de la imaginación práctica que primero llama nuestra atención es su característica de anhelo y rechazo: el mundo práctico es un mundo sub specie voluntatis, y sus constituyentes son imágenes de placer y dolor.<sup>4</sup> El anhelo, por

4 Mi punto de vista es que la actividad práctica no aparece primero como



supuesto, no es la causa de una actividad en un yo hasta ahora inactivo; no viene primero el deseo que nos hace movernos de una condición de descanso a una de movimiento: desear es sólo una manera particular de estar activo, estirar la mano para recoger una flor, o buscar en nuestro bolsillo una moneda. Tampoco sentimos un deseo primero y luego buscamos la manera de satisfacerlo: nuestros anhelos se hacen presente sólo en el acto de desear y desear es procurar una satisfacción. La mayor parte del tiempo, sin duda, actuamos como autómatas, guiándonos no por elecciones específicas sino por hábito; pero en la actividad práctica estos hábitos son de anhelo y rechazo. Hasta ahora, el quehacer de la actividad práctica es llenar nuestro mundo con imágenes de placer.

Además, lo que se busca en el acto de desear no son sólo imágenes de placer, sino imágenes de placer reconocidas como 'realidades'; y esto presupone una distinción entre 'realidad' e 'irrealidad'. Incluso, un mundo de imágenes de ficción presupone esta distinción, ya que la ficción da el carácter de 'realidad' a lo que, sin embargo, es una 'irrealidad' para poder disfrutar del placer que proporciona esta relación ideal. Las 'irrealidades' tampoco son ilusiones; la ilusión se produce al considerar la 'realidad' como 'irrealidad' o a la 'irrealidad' como 'realidad'.

Tal como lo veo, la distinción entre 'realidad' e 'irrealidad' es una distinción entre diferentes tipos de imágenes y no una distinción entre algo que no es una imagen y algo que lo es. Consecuentemente, a veces nos sentimos inseguros al dar el carácter de 'realidad' a una imagen y cuando dudamos nos hacemos las preguntas acostumbradas para poder llegar a una conclusión. Sin embargo, una decisión reflexiva de este tipo es a menudo innecesaria, y desde luego sería imposible si no estuviéramos familiarizados con un mundo de imágenes en el que 'realidades' e 'irrealidades' no estuvieran ya reconocidas. El yo no se enfrenta a un mundo de imágenes indeterminadas y luego comienza a distinguir algunas como 'realidades'; el reconocimiento de una 'realidad' no es una actividad que, en general, se realice en un estado de actividad más primitivo de creación de imágenes; no tiene un comienzo específico, uno en el que constantemente nos estemos comprometiendo sin mucha reflexión y, aunque aprendamos a hacerlo, nunca carecemos de los medios necesarios para comprometernos. Más aún, las imágenes que se consideran 'realidades' no pertenecen todas al mismo tipo de 'realidad'. Y los determinantes de la 'realidad práctica' son, en general, pragmáticos: la imagen es 'realidad' si al considerarla como 'realidad' (placentera o dolorosa), el yo anhelante se mantiene para una futura actividad. La muerte, el cese del anhelo, es el emblema del rechazo total. En resumen, existe scientia en la actividad práctica, pero es scientia propter potentiam.

anhelo y rechazo o que es inidentificable con el anhelo y el rechazo, sino que éstos están siempre presentes.

En la actividad práctica, entonces, cada imagen es el reflejo de un yo anhelante comprometido en la construcción de su mundo y en la continuación de su reconstrucción de una manera tal que proporcione placer. Nuestro mundo está compuesto de lo que es bueno para comer y lo que es venenoso, de lo que es amistoso y lo que es hostil, de lo que se puede controlar y lo que no. Cada imagen es algo que se puede usar o explotar. 'Hemos pasado tres horas', dice un escritor recordando una visita a las cataratas de Owen en el lago Victoria, 'mirando el agua y discutiendo proyectos para su aprovechamiento y control. Tanta potencia desperdiciada, tanto paisaje inexplorado, una palanca para controlar las fuerzas naturales del Africa indómita desaprovechada, no puede más que ofender y estimular la imaginación'. Esta no es una imagen poética como Keats la imaginó:

The moving waters at their priest-like task  
Of pur ablution round earth's human shores

Las aguas que se mueven en su sacerdotal tarea  
de ablución pura alrededor de las playas humanas de la tierra.

ni tampoco es una imagen 'científica'; es una imagen práctica.

Pero ser activo en forma práctica es vivir como un yo entre otros yo (*Inter nomines esse*). Sin embargo, la relación de los yo con imágenes representadas por otros yo no es, en primer lugar, diferente de su relación con las imágenes representadas por 'cosas' —aunque sea más difícil de entender—. El otro yo es el consumidor de lo que yo produzco, el productor de lo que yo consumo, de una manera u otra es el asesor de mis proyectos, el servidor de mi placer. Esto es, el yo anhelante admite la 'realidad' de otros yo, pero rechaza el reconocerlos como yo, rechaza el reconocer su subjetividad: la actividad se aprehende sólo en relación al provecho que pueda sacársele. Cada yo habita un mundo propio, un mundo de imágenes relacionado con sus propios deseos; la soledad, consecuencia de su inhabilidad en este acto de reconocer a otros yo como tales, es intrínseca, no accidental. Las relaciones entre tales yo es un inevitable *bellum omnium contra omnes*.

La aptitud de anhelar y rechazar se basa en saber cómo preservar el yo práctico de la disolución, la habilidad para reconocer la 'realidad' en el nivel apropiado, escapando a las ilusiones y experimentando placer en vez de dolor. Y pertenece a esta habilidad la búsqueda del logro de los objetivos con el mínimo gasto de energías: ser económico al respecto es en sí establecer una distancia mayor entre el yo anhelante y la muerte y, por lo tanto, conservar energía no es un trabajo de desgaste exagerado. El simple gasto de energías (por el puro placer) es ajeno al yo anhelante, el que conoce sólo la satisfacción del logro o la mortificación del fracaso. Esta economía es siempre adecuada, pero será preeminente cuando el yo anhelante se relacione con otro yo. Ya que, de todas las imágenes

prácticas, el otro yo es el menos dócil y el que exige mayor gasto de energías y ofrece más ocasiones conspicuas para fracasar. Someter a otro yo a nuestros deseos implica una aptitud excepcional. La fuerza o las órdenes perentorias pueden en algunas circunstancias someter a otro yo a mis deseos; pero rara vez ésta será la manera más económica y más segura de lograr mis objetivos. Más fácil será evitar el fracaso reconociendo la subjetividad del otro yo, lo que implica aliarse con alguien que rechaza ser tratado como un esclavo; esto es, ofreciendo un *quid pro quo* que es en sí un reconocimiento de la subjetividad.<sup>5</sup> Esta alianza puede ser de corta duración, o puede tener ese mayor grado de permanencia que pertenece a una forma de conducta establecida o puede ser un procedimiento instituido compatible con una medida común de sobrevivencia en el acto de desear.

Sin embargo, no debieran malinterpretarse los límites de esta alianza, límites fijados, no circunstancialmente, sino por el carácter de los yo anhelantes. Se basan en la mera admisión de facto de la subjetividad de los yo involucrados; no admitir esto es una forma de ilusión que puede impedir el éxito de una actividad. Los yo que desean no se comprometen en ninguna obligación ni reconocen ningún derecho; admiten la subjetividad de otros yo sólo para emplearla en sus propios fines. Por lo tanto, es un reconocimiento poco sincero de la subjetividad; el *bellum omnium contra omnes* realizado por otros medios.

Pero el mundo de la actividad práctica no es únicamente el mundo *sub specie voluntatis*, es también el mundo *sub specie moris*: se compone no sólo de imágenes de anhelo y rechazo, sino que también de imágenes de aprobación y desaprobación.

La aprobación no constituye la misma actividad que el anhelo, y la desaprobación no puede ser identificada con el rechazo. Por ejemplo, la muerte es el emblema de todo rechazo, pero no de todo lo que desaprobamos: siempre sentiremos rechazo hacia nuestra propia muerte, pero en ocasiones podemos estar de acuerdo con la muerte y actuar consecuentemente. Sin embargo, la actividad práctica sin el reconocimiento de estas dos dimensiones es una abstracción. Seguramente el hombre es capaz de percibir a través de los actos de los demás cómo operan estas categorías morales pero sólo le servirán para ubicarse en cuanto a la ayuda o rechazo que puede esperar de los demás yo al buscar la satisfacción de sus deseos;<sup>6</sup> pero es una imagen que permanece sólo en eso y rechaza el calificativo de 'realidad'. A veces la aprobación parece coincidir con el acto de de-

5 Una imagen representada sólo como una 'cosa' no demanda ni requiere un *quid pro quo* para su uso.

6 El carácter del revolucionario tal como aparece en *The Catechism of a Revolutionary* de Bakunin es un intento de retratar este tipo humano; pero incluso aquí el que aparece no es un hombre despojado de moralidad, sino uno cuyas aceptaciones y rechazos son un tanto excéntricos.

sear: el espectador de las cataratas de Owen (a pesar de que no la menciona) sin duda creía con toda certeza en la propiedad de sus imágenes de deseo. En otras ocasiones, la aprobación y la desaprobación aparecen como críticos del anhelo y el rechazo, operando en un *actus secundus*. De cualquier modo, las imágenes de anhelo o rechazo, aprobadas o desaprobadas, se dan a conocer solamente en los actos de aprobación o desaprobación. Y cuando se perciben las dimensiones de la aprobación o desaprobación, se reconoce la imaginación práctica como una actividad cuyo objetivo es llenar nuestro mundo con imágenes a la vez deseadas y aprobadas.

Esta actitud moral está ligada a las relaciones entre los yo comprometidos en actividades prácticas. El yo que sólo anhela no puede realizar más que un reconocimiento poco sincero de los demás yo; en el mundo *sub specie moris*, además, existe un reconocimiento genuino y no calificado de los demás yo, y éstos se perciben como fines y no meros medios de nuestros propios objetivos: puedo utilizar sus habilidades, pero también hay una aceptación tácita (no sólo necesaria) de que hay que pagar un precio por ello. Según Hobbes, un hombre logra esta actitud moral si al comparar los actos de otros hombres con los propios, le parecen demasiado pesados para ponerlos en la balanza en el lugar de los suyos de modo tal que sus pasiones y amor propio no agreguen nada al peso.<sup>7</sup> En otras palabras, los yo comprometidos en una actividad moral son miembros equivalentes de una comunidad de los yo, y la aprobación y desaprobación son actividades que les pertenecen como miembros de esta comunidad. La aptitud moral en la actividad práctica, el *ars bene beatique vivendi*, es el saber cómo comportarse en relación a los yo ingenuamente reconocidos como tales.

En general, entonces, puede decirse que la actividad moral es la conservación de un equilibrio de acomodación entre las exigencias de los yo anhelantes donde cada uno es reconocido por el otro como un fin y no como un mero esclavo de los deseos ajenos. Pero este carácter general aparece siempre como un equilibrio especial, y una 'moralidad' difiere de otra en cuanto al nivel en el que este equilibrio está establecido y en cuanto a la calidad del equilibrio. En una moralidad 'puritana', por ejemplo, el grado de autonomía de los yo y la calidad del equilibrio están siempre al borde del escándalo; existe un rechazo a desviar un ápice el punto establecido de la balanza y se excluye cualquier disposición que permita extender el grado de comprensión.

Las expresiones del yo en la actividad práctica son, en su mayoría, actos; se revelan en la conducta. Cuando uno se desenvuelve entre las imágenes del mundo práctico también emite palabras, a veces en forma de comentarios sobre lo que estamos haciendo, a veces para añadir fuerza o dar una definición más precisa a lo que estamos haciendo o queriendo que otros hagan. El carácter y el

7 *Leviathan*, Capítulo 15.

significado de esta expresión están de acuerdo con las necesidades del yo práctico. Es el medio por el cual captamos la atención de otros yo; nos permite identificar y describir imágenes de deseo y aprobación, explicar, argumentar, instruir y negociar; aconsejar, exhortar, amenazar y ordenar; pacificar, motivar, aliviar y consolar. Mediante este lenguaje comunicamos nuestros deseos, aversiones, preferencias, elecciones, requerimientos, aprobaciones y desaprobaciones; hacemos promesas y reconocemos deberes; confesamos esperanzas y miedos; expresamos perdón y arrepentimiento.

El lenguaje que se utiliza en el quehacer de la vida práctica es un lenguaje simbólico. Sus palabras y expresiones tienen tantos signos convencionales que, debido a sus usos relativamente fijos y precisos, y debido a que no llaman la atención, sirven como medio de comunicación segura. Es un lenguaje que debe ser aprendido por imitación. Por sí mismos, el sonido (el modo en que se pronuncian) y la forma (la manera en que se escriben) de las palabras no son importantes mientras sean reconocibles. En muchas ocasiones, otros signos, gestos o movimientos pueden sustituir a las palabras y éstas sólo tienen la ventaja de expresar distinciones más precisas. Más aún, los demás signos (mover la cabeza, sonreír, fruncir el ceño, hacer señas, encoger los hombros, etc.) son en sí símbolos; también deben ser aprendidos y pueden tener distintos significados en diversas sociedades. Al usar estas palabras y signos, por lo tanto, no buscamos aumentar su significado o descubrir un proceso de implicancias lingüísticas; por cierto, este lenguaje es como una moneda: entre más fijo e invariable sea el valor de sus componentes, más útil será como medio de intercambio. En resumen, hablar es la expresión o el envío de imágenes y no la creación de imágenes. Si yo digo 'Estoy triste', no busco una nuance nueva a la palabra 'triste'; espero que la palabra sea entendida sin sutilezas o dificultades y que me respondan no con un '¿Qué quieres decir?', sino con un '¿Qué te pasa?' o 'Anímate'. Si yo digo 'Tíralo al canasto', mi frase puede confundir a un niño que no sabe lo que la palabra 'canasto' significa; pero un adulto, que tiene práctica en el lenguaje simbólico, seguramente va a responder, por ejemplo, '¿Dónde está el canasto?' Un conjunto de símbolos no tiene significado cuando representa imágenes incoherentes como 'hielo hirviendo', o 'árboles líquidos': y si quiero engañar a alguien con este lenguaje, lo hago utilizando la palabra equivocada. Los clichés de una carta comercial son inobjektivos; se los prefiere a la elegancia porque son conocidos y más genuinamente simbólicos. En lo que respecta a este tipo de lenguaje, existiría una ventaja incuestionable si se usara en todo el mundo un solo conjunto de símbolos: un lenguaje 'básico' de este tipo, que todos entendieran, es a la vez posible y deseable. Nuevamente, es razonable que los gobernantes ofrezcan su mercadería bien descrita: al menos, desde el punto de vista de la naturaleza del lenguaje, es una tarea posible de llevar a cabo, ya que cada palabra tiene su propia referencia o significado.

Esta es, entonces, la actividad práctica, y ésta es la naturaleza del lenguaje práctico y el idioma de la voz de la práctica. Su hablar no es el de los animales; contiene connotaciones además de información; puede argumentar y al mismo tiempo dar órdenes: y puede desempeñarse de igual forma entre imágenes conceptuales y visuales. Pero la expresión práctica —la que tiene lugar entre los yo en actividad práctica y que la voz de la práctica trae a la conversación— está siempre condicionada por su preocupación con las imágenes de anhelo y rechazo, aprobación y desaprobación, y por el grado especial de 'realidad' e 'irrealidad' que reconoce.

4 En nuestro primer encuentro con la 'ciencia', siendo muchachos de colegio, se nos aparece como una enciclopedia que entrega información sobre un mundo fascinantemente diferente de lo que nosotros suponemos que es. La imagen de una tierra estacionaria es reemplazada por un sol estacionario, el hierro se convierte en aleaciones de electrones y protones, el agua se revela como una combinación de gases y el concepto de las ondas en el aire de varias dimensiones se convierte en imágenes de sonidos. A medida que nos introducimos en otras imágenes que no tienen contrapartida en nuestro mundo familiar, los conceptos (por ejemplo) de velocidad, inercia y calor latente se transforman en 'maravillas de la ciencia'. Con ellas entramos en un mundo cuyas imágenes no son las de anhelo y rechazo y no provocan ni aprobación ni desaprobación; es un mundo en el que se distinguen la 'realidad' y la 'irrealidad', pero bajo otro principio que no es el principio pragmático de la actividad práctica. *Scientia*, el reconocimiento de la 'realidad' y la 'irrealidad' al que estábamos bastante familiarizados, pero que hasta ahora había sido *scientia propter potentiam*: el saber cómo conseguir lo que queremos, cómo crear un mundo de imágenes aprobadas y que proporcionan placer. Esto, asimismo, parecía una clase diferente de *scientia*: el mundo entendido en forma independiente de nuestras esperanzas y deseos, preferencias y ambiciones; un mundo de imágenes que otra criatura, constituida de forma diferente, con deseos distintos, que habita otra parte del universo (un habitante de Marte por ejemplo) podría compartir con nosotros si a su entender se le diera el mismo tipo de giro y se gobernara por las mismas consideraciones; un mundo en donde el ciego pudiera entrar con la misma facilidad y desplazarse tan libremente como el que puede ver. Más aún, el mundo de la 'ciencia' apareció compuesto no sólo de imágenes independientes de nuestras preocupaciones prácticas, sino también como un sistema de imágenes conceptuales relacionadas entre ellas consecuentemente y que claman por la aceptación general como explicación lógica del mundo en que vivimos. Así, la *scientia* se entendió no como una doctrina establecida del mundo, sino como un universo de expresión, una forma de imaginar y desenvolverse entre imágenes, una actividad, una investigación no calificada por sus logros actuales sino por la manera en que se realizaba. Y su voz

se oyó no como la voz didáctica de una enciclopedia (como habíamos supuesto antes), sino como una voz conversable, con expresión propia pero capaz de participar en la conversación.

La investigación científica, la actividad de ser un científico, es la humanidad en busca de la satisfacción intelectual que se logra al construir y explorar un mundo racional de conceptos coherentes, en el cual cada imagen reconocida como 'realidad' pertinente en los términos de esta investigación tiene un lugar y una interpretación. Su impulso no es el hacer un mundo en el que cada una de las imágenes que lo componen se acepta en relación al placer que entrega o la aprobación moral que evoca, sino el hacer un mundo racional de imágenes conceptuales consecuentemente ordenadas. El 'mundo natural' del científico es un artefacto no menor que el mundo de la actividad práctica; pero es un artefacto construido a base de un principio diferente y en respuesta a un impulso diferente. Propiamente dicho, la scientia ocurre cuando nos dejamos llevar por el impulso del entendimiento racional: existe sólo donde este impulso es cultivado en provecho propio sin intromisiones de afán de poder y prosperidad, y sólo vemos la sombra de ella donde los resultados de este compromiso (los descubrimientos sobre el mundo) constituyen lo valorado, y valen sólo por lo que se puede obtener de ellos. Anhe-lo y aprobación, e incluso la expectativa de placer, tienen por supuesto su lugar en la generación de esta actividad, pero no entran en la estructura de este universo de expresión así como lo hacen en la estructura del universo práctico: el placer no es la garantía de un logro válido, no es ni siquiera el ratio cognoscendi de un logro válido; es sólo la satisfacción propia que proviene de la creencia de que uno ha tenido éxito en su quehacer intelectual.

No debe suponerse que el yo en una actividad científica comienza con un propósito preconcebido, un método de investigación ya preparado, o incluso un conjunto preestablecido de problemas. Los llamados 'métodos' de investigación científica surgen en el transcurso de la actividad y nunca toman en cuenta todo lo que pertenece a una investigación científica; y previo al pensamiento científico no existen los problemas científicos. Aún el principio de la 'racionalidad de la naturaleza' no es una presuposición genuina; es simplemente otra manera de describir el impulso de donde surge la scientia. Todo lo anterior a la investigación científica consiste en el ímpetu por alcanzar un mundo de imágenes intelectualmente satisfactorio. El pensamiento se hace científico en un proceso similar al de algunas universidades, que empezaron como seminarios de entrenamiento para futuros profesores de una doctrina ya establecida, y que, dejando de lado su carácter originalmente sectario, se transformaron en sociedades de escolares distinguidos no por una doctrina sostenida en conjunto, sino por su manera de comprometerse en el aprendizaje y la enseñanza. Pero la emancipación que especifica la scientia no es una emancipación de un dogma; es una emancipación del dominio de la imaginación práctica. Es falsa la teoría del cono-

cimiento científico que entiende la scientia como el arreglo de imágenes más económico de la imaginación práctica; no porque la economía de conceptos sea un vicio en la teoría científica, sino porque sus imágenes no son las del mundo práctico. Las características del científico son, entonces, su capacidad de: moverse libremente dentro de una teoría científica actual (ya que aquí es donde comienza); percibir las ambigüedades e incoherencias que revelan su irracionalidad; especular e intuir las direcciones de un progreso beneficioso; distinguir lo que es importante de lo que es trivial y tratar de comprobar sus conjeturas de una manera tal que se llegue a conclusiones importantes y claras. En este aspecto, cada detalle de una investigación científica es un microcosmos del modo de explorar y dilucidar las teorías científicas más importantes y más generales.

En la actividad práctica cada yo busca su propio placer: chacun est un tout à soi-même, car, lui mort, le tout est mort pour soi.<sup>8</sup> Pero esta búsqueda del placer incluye la adaptación a otros yo y, consecuentemente, la actividad práctica es, por lo menos, una cooperación intermitente y exige un cierto grado de comunicación entre los yo. La scientia, asimismo, es esencialmente un quehacer cooperativo. Todos los que participan en la construcción de este mundo racional de imágenes conceptuales invocando la aceptación universal actúan como un solo hombre y la exactitud de la comunicación entre ellos es una necesidad. Ciertamente, puede decirse que la scientia es en sí el entendimiento mutuo aprovechado por aquellos que saben cómo participar en la construcción de este mundo de imágenes. Los científicos hacen lo mejor por informarnos sobre el mundo, pero la scientia es la actividad, no la información, y el principio de esta actividad es la exclusión de todo lo que es particular, esotérico o ambiguo. En respuesta a este requerimiento de exactitud en la comunicación, las imágenes se transforman en medidas según escalas acordadas, las relaciones son radios matemáticos, y las posiciones se indican por coordenadas numéricas: el mundo de la ciencia se reconoce como el mundo sub specie quantitatis.

La voz de la ciencia, entonces, no es esencialmente didáctica, es una voz conversable, pero el lenguaje que usa es un lenguaje más estrictamente simbólico aun que el de la actividad práctica, y el rango de su expresión es a la vez más estrecho y más preciso. Así como en la actividad práctica las palabras a menudo son sólo levemente más sutiles y son alternativas más fácilmente transmisibles que los gestos (palabras y gestos son igualmente simbólicos), y pueden legítimamente ser usadas tanto para expresar u ocultar pensamientos, las palabras en expresiones científicas son más precisamente simbólicas y cuando ya no pueden refinarse más, dan lugar no a gestos sino a expresiones técnicas, signos y símbolos matemáticos que pueden agruparse y relacionarse con más exactitud entre ellos porque han sido purgados de todo vestigio de ambigüedad. Los símbolos son co-

8 Pascal, *Pensées*, 457.



mo las piezas de ajedrez: simbolizan lo que se puede hacer con ellos de acuerdo a reglas establecidas, y las reglas que rigen el uso de los símbolos matemáticos son más estrictas que las que rigen el uso de las palabras; ciertamente, algunas fórmulas expresadas mediante símbolos matemáticos son imposibles de traducir en palabras. El idioma de una expresión científica tiene similitudes y correspondencias superficiales con el de la expresión práctica: ambos, por ejemplo, reconocen la diferencia entre 'realidad' e 'irrealidad'; en ninguno la creación de imágenes habla por sí misma; mientras uno debe ser argumentador, el otro puede serlo; y en ambos, el conocimiento, la opinión, la conjetura y la suposición se reconocen con exactitud. Pero las similitudes son sólo superficiales. La 'realidad' y la 'irrealidad' están, en cada actividad, determinadas en diferente forma; y la scientia está condicionada enteramente por su impulso para construir un mundo racional de imágenes conceptuales consecuentemente relacionadas, un impulso que constituye un universo de expresión distinto al de la práctica.

5 Entiendo la 'poesía' como la actividad que crea imágenes de cierto tipo entre las que se desenvuelve en una forma adecuada a su carácter. Pintar, esculpir, actuar, danzar, cantar, y la composición literaria y musical, son clases diferentes de actividad poética. No todo el que pinta una tela, esculpe una piedra, mueve sus piernas rítmicamente, o abre su boca para cantar, o escribe en verso o prosa, habla por supuesto el idioma de la poesía, sino únicamente aquellos que se comprometen de alguna manera en éstos u otros quehaceres similares.<sup>9</sup> La voz de la poesía es la que habla en el idioma de esta actividad. ¿Cómo podemos especificarla?

Déjenme recordar una manera de estar activo diferente de la forma práctica o científica, pero que, sin embargo, no es desconocida. La llamaré 'contemplación' o 'deleite'. Esta actividad, como toda otra, se compone de la creación de imágenes de un cierto tipo, entre las que se desenvuelve en forma adecuada. Pero estas imágenes, en primer lugar, son sólo imágenes; es decir, no se les reconoce como 'realidades' o 'irrealidades', como 'acontecimientos' (por ejemplo) existentes o no. Reconocer la 'realidad' de una imagen, o preguntarse uno mismo: ¿Es esto una 'realidad' o una 'irrealidad'? es reconocer otro tipo de actividad que no es la contemplación, sino un tipo práctico, científico o histórico. Tampoco es suficiente decir: 'Esta imagen puede ser 'realidad' o no, sino que, al contemplarla ignoro la posibilidad de su carácter objetivo'. Ya que las imágenes nunca son neutrales, puesto que pueden ser consideradas de una u otra forma, no les es posible despojarse de las consideraciones que determinan su carácter y siempre están asociadas con un tipo específico de imaginación. Cuando ésta se traduce en 'contemplación', la 'realidad' y la 'irrealidad' no aparecen y consecuentemente estas

9 Aristóteles, *Poetics*, i, 7-8; IX, 2.

imágenes no pueden ser reconocidas como 'posibles' o 'probables', como ilusiones o imágenes de ficción, porque todas estas categorías nos conducen nuevamente a la distinción entre 'realidad' e 'irrealidad'.

Más aún, las imágenes en contemplación tienen sólo un presente; no dan lugar ni a la especulación ni a la investigación del momento o las condiciones en que aparecieron, sino sólo al goce de su aparición. No tienen antecedentes o consecuencias; no se les reconocen causas o condiciones, no dan lugar a pensar que les puede seguir otra imagen o que son productos o efectos de una anterior; no son instancias de ningún tipo, ni tampoco son medios para un fin; no son ni 'útiles' ni 'inútiles'. Las imágenes contemplativas pueden conectarse unas con otras, pero no tienen historia: si la tuvieran serían imágenes históricas. En la actividad práctica, una imagen puede no tener permanencia porque siempre es un lugar de descanso temporal en un proceso necesariamente interminable que se concluye sólo con la muerte; es un paso en la ejecución de una política o de un proyecto; es algo que se puede utilizar, para mejorarlo o transformarlo. Lo mismo vale para las imágenes conceptuales de la teoría científica, a las que se les reconoce vínculos y conexiones lógicas, frecuentemente listas para ser usadas como herramientas de investigación cuando la ocasión se presenta, y capaces de ser mejoradas. Además, las imágenes que se asocian a la contemplación tienen la apariencia de ser permanentes y únicas. La contemplación no usa ni desgasta sus imágenes, ni las cambia: se apoya en ellas, sin mirar atrás ni adelante. Pero esta apariencia de permanencia se basa en no aparecer como durable en vez de transitoria; como cualquier otra imagen, la que se asocia a la contemplación puede ser destruida por falta de atención, puede perderse o descomponerse. Es permanente únicamente porque el cambio y la destrucción no son potenciales en ella; y es única porque ninguna otra imagen puede tomar su lugar.

Más aún, la imagen en contemplación no es ni agradable ni dolorosa; no atrae hacia sí ni la aprobación ni la desaprobación moral. El placer y el dolor, la aprobación y la desaprobación son características de las imágenes de anhelo y rechazo, pero lo que se asocia al anhelo y al rechazo es incapaz de asociarse a la contemplación.

Sin embargo, no se puede atribuir correctamente a las imágenes de la imaginación contemplativa una 'verdad' o importancia superior. A este respecto, debo explicar lo que creo que diferencia la contemplación de cualquier otra noción, tal vez más familiar. Algunos escritores (cuya manera de pensar ha influido profundamente en nuestros hábitos intelectuales) entienden por contemplación la experiencia por la cual el ser se asocia, no con un mundo de imágenes únicas pero transitorias, sino con un mundo de esencias permanentes: contemplar es 'ver' las 'generalidades' que las imágenes de los sentidos, la emoción y el pensamiento sólo copian. Consecuentemente, para estos escritores la contemplación es el goce de un acceso especial e inmediato a la 'verdad'. Parece probable que Platón

haya tenido este punto de vista; Spinoza aparentemente le atribuyó esta característica a lo que él llama *scientia intuitiva*;<sup>10</sup> y Schopenhauer encontró en *Kontemplation* una unión del yo con las *species rerum*.<sup>11</sup> No creo que existan dudas bien fundamentadas de cómo Platón, al menos, llegó a esta concepción de la contemplación (*theoría*). La actividad, humana y divina, la entendió como elaboración, actividad de un artesano; y 'hacer' era copiar, reproducir o imitar un modelo ideal en los materiales transitorios del espacio y el tiempo. Consecuentemente, la actividad suponía vincular, como primer paso, una 'visión' del arquetipo que se iba a copiar; y a esta experiencia se le llamó *theoría*. Por lo tanto, la contemplación (esta experiencia inmediata, no de imágenes, sino que de eidos real), surgió de la suposición de que la actividad de un artesano se detenía antes de comenzar el trabajo de copiar. En la concepción de Platón, el término *theoría* era reconocido como supremo en la conversación de la humanidad, debido a los intereses de la artesanía que se consideraban serviles, ya que podían ser repetitivos y, en todo caso, una mera imitación de un creador de imágenes.

Por muchos siglos en la historia intelectual de Europa, la contemplación, entendida como una experiencia puramente receptiva de entes reales, ocupaba el lugar más alto en la jerarquía de las experiencias humanas, considerando la investigación científica a lo más como un acto preparatorio para ella y los quehaceres prácticos como meras distracciones. Sin embargo, recientemente no sólo se ha degradado a la contemplación de este lugar de supremacía (por una preocupación filistea acerca del conocimiento práctico), sino que incluso se le ha puesto en jaque debido a la reaparición de un entendimiento platónico de actividad —copiar modelos ideales (y, por tanto, vincular una 'visión' de los modelos que se debían copiar)— ha sido eclipsado por el concepto de actividad 'creativa'<sup>12</sup> que, al no darle cabida a modelos ideales o a imágenes que son sólo copias de estos modelos, tampoco da lugar a tal tipo de contemplación. Pero existen dificultades intrínsecas a esta noción de *theoría* que esta inversión de los destinos históricos aclara sólo en forma parcial. No se puede dudar que *theoría* refleja alguna condición observada de la experiencia humana, pero se puede cuestionar si la reflexión es tan fiel como debiera ser; yo mismo no sé dónde colocar una experiencia sacada totalmente de una modalidad o un mundo de 'objetos' que no es un mundo de imágenes y que no está sometido a ninguna consideración. Más aún, realizar una experiencia de este tipo aparentemente implica creer en la preeminencia de la investigación y de las categorías de 'verdad' y 'realidad', una creencia que quiero evitar. Pero sea como sea, ésta no es la noción de contemplación que estoy ex-

10 *Ethica*, ii, 40; V, 25-38.

11 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 34.

12 Cf. M. Foster, *Mind*, octubre 1934.

plorando ahora. La contemplación, como yo la entiendo, es actividad y es creación de imágenes; y las imágenes de la imaginación contemplativa se distinguen tanto de la imaginación científica como de la práctica, no por su 'universalidad', sino por el reconocimiento de su individualidad; no son depósitos de cualidades que pueden aparecer en cualquier parte (tanto el carbón como la madera son combustibles y también dos hombres pueden ser comparados en cuanto a su habilidad para un trabajo determinado), ni son signos o símbolos de otra cosa. Me inclino a pensar que esto es todo lo que, en último término, se puede rescatar de la concepción platónica de *theoría*.

Debido a que las imágenes en la contemplación tienen un carácter diferente a las asociadas con la actividad práctica y científica, la organización de estas imágenes también será diferente. La coherencia de las imágenes del mundo práctico (organizadas mediante distinciones tales como agrado y dolor, aprobación y desaprobación, 'realidad' e 'irrealidad', expectación o falta de expectación, elección o rechazo) surge del hecho de que son productos del deseo; y el mundo de las imágenes científicas clasifica como lo más importante la inteligibilidad de su comunicación. ¿De qué modo se organizan las imágenes de la contemplación, y de qué manera se desenvuelve entre ellas el yo contemplativo?

El mundo en el cual el yo despierta a la contemplación puede ser oscuro y sus imágenes difusas, y en tanto que la actividad bordea el letargo, lo que aparece es una mera secuencia de imágenes, con una asociación débil, cada cual valorada según el placer momentáneo que otorgue, pero ninguna será retenida o explorada. Esto, sin embargo, es el punto más bajo de la contemplación y el yo contemplativo sale de él cuando una imagen (debido al placer preeminente que ofrece) se transforma en el foco de atención y en el núcleo de una actividad que le permite desarrollarse, captar otras imágenes, asociarlas y reemplazarlas en una composición más extensa y compleja. Sin embargo, esta composición no es una conclusión; es sólo otra imagen del mismo tipo. En este proceso, las imágenes pueden generar otras, pueden modificarse y fusionarse entre ellas, pero no se persigue ningún fin preconcebido. La actividad aquí definitivamente no es deductiva o argumentadora. Ya que no existe un problema que resolver ni hipótesis que explorar ni inquietud que aclarar ni deseo que satisfacer ni aprobación que ganar, no existe el 'Este antes del Ese', ni el avance de una imagen a otra en el que cada movimiento es un paso hacia la solución o ejecución de un proyecto. Y si lo que se busca no es una salida a este laberinto de imágenes, cualquier orientación estaría fuera de lugar. En cada momento lo que impulsa la actividad y le da cualquier coherencia que pueda poseer, es el deleite que ofrece y otorga en esta asociación perpetuamente extendida entre el yo contemplativo y sus imágenes.

La contemplación, entonces, es un modo específico de imaginar y de desenvolverse entre esas imágenes, diferente de la imaginación práctica y científica. Es una actividad en la que se crean y en-

treten únicamente imágenes. En la práctica y en la ciencia, la 'actividad' es innegable. En una existe una necesidad que satisfacer, una sed que saciar, y la saciedad siempre es seguida por el anhelo; podrá haber cansancio pero no hay descanso. Y en la otra, existe una inquietud correspondiente apropiada a su idioma; cada logro en la exploración de la visión de un mundo de imágenes totalmente inteligibles es sólo el preludio de una nueva actividad. Pero como en la contemplación no existe ni la investigación por lo desconocido ni el deseo por lo que está ausente, muchas veces se le confunde con la inactividad. Es más apropiado llamarla (como lo hizo Aristóteles) una actividad no laboriosa, actividad que, debido a que es lúdica y no comercial, debido a que está libre de cuidados y de las necesidades lógicas y pragmáticas, parece tener el carácter de la inactividad. Sin embargo, esta apariencia de ociosidad (*scholé*) no es símbolo de letargo, surge de la seguridad en sí mismo que se disfruta con cada compromiso en la actividad y de la ausencia de un fin preconcebido. Cualquiera sea el punto en que la contemplación se interrumpa, nunca queda incompleta. Consecuentemente, el 'agrado' que he obtenido en la contemplación no es como una recompensa por la actividad realizada, así como lo es el salario por un trabajo, el conocimiento después de una investigación científica, la relajación después de la muerte o de una inyección de opio; el 'deleite' es sólo otro nombre para la 'contemplación'.

Cada forma de imaginar es una actividad asociada con imágenes de un carácter específico que no pueden aparecer en cualquier otro universo de expresión; esto es, cada forma comienza y termina completamente dentro de sí misma. Consecuentemente, es un error (bastante común) creer que una manera de imaginar es como una 'conversión', una 'transformación' o una 'reconstrucción' ya sea de una imagen supuestamente no especificada o de una imagen perteneciente a un universo de expresión diferente, una imagen no especificada es sólo otro nombre para una nulidad; y las imágenes de un universo de expresión no sirven (aun como materia prima) para un modo de imaginación diferente. Por ejemplo, la palabra 'agua' tiene una imagen práctica; pero un científico no percibe primero el 'agua' y luego la transforma en  $H_2O$ : la *scientia* comienza sólo cuando el 'agua' ha quedado atrás. Hablar de  $H_2O$  como 'la fórmula química del agua' es hablar de una manera confusa:  $H_2O$  es el símbolo cuyas normas de conducta son totalmente diferentes de aquellas que determinan el símbolo 'agua'. De manera similar, la actividad contemplativa nunca es la 'conversión' de una imagen práctica o científica en una imagen contemplada; su apariencia es posible sólo cuando la imaginación práctica y científica ha perdido su poder.

Sin embargo, es claro que un modo de imaginar puede dar lugar y sobrepasar a otro, y la relación entre estos distintos universos de expresión se iluminará cuando comprendamos cómo sucede algo así. De todos los modos de imaginar, la actividad práctica es, sin duda, la más común entre los seres humanos adultos —y se comprende

que sea así, ya que evitar la muerte es la condición de cualquier tipo de actividad—. Las desviaciones de esta actividad siempre toman la forma de una excursión al extranjero; y esto es preeminentemente así en la contemplación, la que sólo puede ser una actividad intermitente. ¿Cómo se pasa de lo práctico a la contemplación? En general, parece que cualquier cosa que interrumpa el flujo de la actividad práctica, cualquier disminución en la urgencia del anhelo, cualquier ablandamiento en la voluntad de las ambiciones, o cualquier cosa que desentone en la apreciación moral, es una invitación para que la actividad contemplativa haga su aparición. La contemplación no es en sí letárgica, pero puede llegar a serlo cuando la actividad práctica afloja. Una imagen que el ser anhelante no ha podido hacer suya (si no se transforma en una imagen de rechazo) está, por decir, lista para ser reemplazada por una imagen de deleite contemplativo. El desengaño, o el alejamiento permanente que pertenece a una actitud práctica de 'fatalismo', normalmente induce (o tal vez son sólo otros nombres que se le dan) al letargo en la práctica, lo que contiene una similitud con la calma que pertenece a la contemplación. Más aún, una imagen práctica que se ha aflojado circunstancialmente de su mundo y se enmarca aparte (como la casa que ya no se puede habitar, o un barco que no puede navegar, o un amor no correspondido), o una imagen que ha tenido un carácter práctico ambiguo (como el pedazo de pan pintado, o un hombre de piedra, un amigo, un amante), constituye una interrupción momentánea de la actividad práctica y puede la contemplación, entonces, asumir su lugar. Ciertamente, cualquier imagen práctica que, debido a las circunstancias desconocidas en que aparece, despierta la curiosidad de una puerta que puede dar al mundo de la contemplación, mientras la curiosidad no se convierta en un afán por saber (*scientia*). Podría ser que la contemplación apareciera más fácilmente cuando la imagen práctica fuera una imagen de la memoria, ya que, al recordar experiencias, el anhelo y el rechazo pueden parecer menos urgentes, la aprobación y desaprobación menos insistentes, e incluso la necesidad de distinguir entre 'realidad' e 'irrealidad' puede disminuir; aunque, por supuesto, la memoria y la memoria contemplada son imágenes que pertenecen a universos de expresión diferentes. En resumen, y en general, a pesar de que ninguna imagen puede sobrevivir fuera de su propio universo de expresión, una actividad disminuida o interrumpida puede generar en cierto modo una oportunidad para que aparezca otra. Aquellos que disfrutaban de los difíciles deleites de la contemplación deben estar preparados para cualquier oportunidad que la suerte o las circunstancias les presenten.

6 He recordado esta manera de estar activo porque, como yo la entiendo, la imaginación poética es una actividad contemplativa. No quiero decir que la imaginación poética sea una especie de imaginación contemplativa entre otras; quiero decir que la voz de la contemplación es la voz de la poesía y que no tiene otra expresión. Y

tal como la actividad en la práctica es desear y obtener y en ciencia es investigar y comprender, en poesía es contemplar y deleitarse.<sup>13</sup>

Creo que existen pocas dudas de que la actividad en poesía sea imaginar, realizar y desenvolverse entre imágenes, y aun aquellos que no aceptan mi punto de vista de que toda actividad (a excepción de la expresión simbólica) es imaginación, no pueden negarlo. Pero mi posición es que la poesía aparece cuando la imaginación es imaginación contemplativa; esto es, cuando las imágenes no se reconocen ni como 'realidad' ni como 'irrealidad',<sup>14</sup> cuando no provocan ni aprobación ni desaprobación moral, cuando no se representan por símbolos, o son causas, efectos o medios para fines ulteriores, sino que se crean, recrean, observan, se miran por todos lados, se juega con ellas, se medita sobre ellas, y en ellas hay deleite, y cuando se integran en estructuras más extensas que son por sí solas imágenes más complejas y no conclusiones. Un poeta arregla sus imágenes tal como una niña arregla un ramo de flores, considerando sólo el aspecto del conjunto. Sólo considera imágenes que le son apropiadas a ese arreglo; el ramo es sólo otra imagen del mismo tipo; y el estilo y la dicción que lo distinguen de otros poetas se basan en el carácter de las imágenes en las que puede deleitarse y en la manera en que está dispuesto a arreglarlas. El 'estilo' en este sentido es lo que le preocupa al crítico (diferente al filósofo).

Por lo tanto, cada escena, forma, diseño, pose o movimiento en el mundo visible y auditivo; cualquier acción, suceso o acontecimiento o concatenación de acontecimientos; cualquier hábito o disposición exhibida en un movimiento o expresión; cualquier pensamiento o recuerdo, en fin, constituyen una imagen poética si la forma en que es imaginada es lo que he llamado 'contemplación'. Pero ciertas imágenes —escenas, formas, poses, movimientos, etc.— se reconocen más rápida y fácilmente como imágenes poéticas por las circunstancias en que aparecen: provocan con toda seguridad una actitud contemplativa en vez de otra, por su resistencia a ser interpretadas simbólicamente. A estas imágenes las llamamos obras de arte: por ejemplo, el David de Donatello, *La Grande Jatte* de Seurat, el Fígaro de Mozart, el aya en *Romeo y Julieta*, Moby Dick

13 He dicho que me inclino a pensar que el significado de 'contemplación' es todo lo que puede sobrevivir de la concepción platónica de teoría. Esta creencia puede ahora volverse a plantear en el sentido de que lo que Platón describió como teoría es, de hecho, una experiencia estética, pero que la describió mal y le atribuyó un carácter y una supremacía imposibles de sustentar. Al entender 'poesía' como un oficio y el oficio como una actividad que imita modelos ideales, siguió una pista que lo llevó a la hipótesis innecesaria de una creación de imágenes vacías, experiencia 'sin palabras', a saber, aquella que 've' modelos ideales que deben ser copiados. Sin embargo, la teoría platónica, si se admite como creación de imágenes, nos lleva a pensar en una actividad de creación de imágenes que no sería 'imitación' y cuyas imágenes no serían 'representaciones'.

14 Y por lo tanto ni como 'ilusiones' ni como imágenes de 'ficción'.

la ballena, Ana Karenina, Lord Randall de la balada, *El Paraíso Perdido*, una pose o una serie de movimientos de Nijinski, una entrada de Raquel, la malicia de Tom Wall, o las siguientes imágenes verbales:

Or sea-starved hungry sea

Earth of the slumbering and liquid trees

And man is such a marigold

Goe, and catche a falling starre,  
Get with child a mandrake roote,  
Tell me, where all past yeares are,  
**Or** who cleft the Divels foot. . .

Oh famélico mar, mar hambriento.

Tierra de árboles somnolientos y líquidos

Y el hombre es como la flor de maravilla.

Anda y alcanza una estrella fugaz,  
ve, cuando estés grávida y coge raíces de mandragora  
y dime dónde están los años idos  
o quién hendió la pata del diablo.

Por supuesto, todas estas formas, sonidos, movimientos, caracteres, construcciones verbales, etc. y similares, tienen la potencialidad de ser imaginados de una manera no poética: una escultura puede considerarse indecente, una pintura puede ser un objeto de adoración divina, el veredicto del tío Mathew sobre el aya *de Romeo y Julieta* ('bruja tenebrosa') pone en evidencia que la estaba imaginando en el idioma de la actividad práctica, y casi todas las construcciones verbales (una metáfora, por ejemplo) pueden ser utilizadas, por su 'adecuación', como un medio retórico para persuadir al oyente de la veracidad de una declaración o para embellecer una frase muy corriente. Una obra de arte es solamente una imagen que está especialmente protegida de ser leída (esto es, imaginada) en forma no poética, una inmunidad derivada de su calidad y del marco circunstancial en el que se presenta.<sup>15</sup> Esta calidad es tal vez más fácil de reconocer en las imágenes de algunas artes que en las de otras. Una imagen musical es más clara que una imagen pictórica; y el carácter poético de una imagen verbal puede ser a veces captado por su inco-

15 El marco que provee, por ejemplo, el teatro, o una galena de pintura, o una sala de conciertos, o la cubierta de un libro.



herencia práctica. Más todavía, una palabra o una construcción verbal puede pertenecer a más de un universo de expresión: 'la revolución francesa', para Blake, era una imagen poética; para De Tocqueville, representaba una imagen histórica; para Napoleón, era una imagen práctica; la palabra 'democracia' para algunas personas representa una imagen cuasicientífica, para muchos significa una imagen práctica (el símbolo de una condición deseada y aprobada), para De Tocqueville era una imagen histórica, pero para Walt Whitman era un imagen poética. En suma, el carácter de una imagen se revela en su realización, en el tipo de comentarios que provoca en especial y en la clase de problemas que se plantean a su propósito.

Supongamos que la actividad en poesía no sea la 'contemplación', sino otro aspecto de la actividad práctica o científica. Sería pertinente preguntar algunas cosas respecto de una imagen reconocida como imagen poética: podríamos considerar si es 'realidad' o 'irrealidad' y qué tipo de 'realidad' o 'irrealidad' es. Con respecto al David de Donatello, podríamos preguntar: ¿Tenía David (quienquiera que haya sido) esas proporciones? ¿Estaba acostumbrado a usar un sombrero de ese tipo, o se lo ponía sólo para posar ante el escultor? Sobre Ana Karenina, podríamos con propiedad preguntarnos: ¿Será cierto que pronunció esas palabras en tal ocasión, o es que Tolstoi no reprodujo exactamente lo que ella dijo? Sobre Hamlet: ¿A qué horas se acostaba normalmente? Del Tamburlaine de Marlowe dudaríamos al instante: ¿Cómo es que habla inglés o es que Marlowe está traduciendo para nosotros la lengua escita? De *El Paraíso Perdido*, podríamos preguntar refiriéndonos a muchos pasajes: ¿Qué parte del país se nos describe?, o ¿Cuál fue la fecha de la muerte de Adán? De una representación teatral de Fígaro: ¿Qué grado de similitud existe entre la voz de la cantante y la de la Barbarina real? Y así seguir.

Estos ejemplos nos evidencian que las preguntas están mal concebidas. Lo que Ana dice en cualquier parte de la obra no pudo haber sido malinterpretado por Tolstoi, ya que ella es incapaz de emitir una sola palabra sin que el autor la haya puesto en su boca. Hamlet nunca se va a dormir; existe sólo en la obra, es una imagen poética compuesta de palabras y movimientos que Shakespeare le dio y, fuera de esto, no es nada. Raquel no 'imitó' las palabras o movimientos, ni se 'parecía' en carácter o apariencia a una persona viva ahora o en el pasado; se despojó de su propio yo concreto y se transformó (en el escenario) en una imagen poética en la que se combinaban el movimiento y la expresión.<sup>16</sup> No se puede decir que Corot se equivoque al desvirtuar un paisaje porque no está haciendo un informe: está creando una imagen poética. El David de Donatello no es una 'imitación' del rey David cuando era muchacho; no es

16 El teatro no es 'actuación' o 'actuación ficticia', sino una representación a través de la actuación.

ni siquiera una imitación de un modelo: el modelo del escultor no es una persona, sino una pose. Una fotografía (si su propósito es captar un acontecimiento) puede 'mentir', pero una imagen poética nunca 'miente' puesto que no afirma nada. Estas imágenes —formas, escenas, movimientos, caracteres, construcciones verbales— no pertenecen a un universo de expresión en el que se pueda distinguir la 'realidad' y la 'irrealidad'; son ficciones. Las historias y descripciones en pintura, palabras, piedra o movimientos de danza son historias de sucesos y escenas ficticias; son fábulas y por ello tampoco son ilusiones o imágenes de ficción; tampoco son imágenes hechas en una actividad simulada, ya que la ilusión, la ficción y la simulación no son posibles sin referirlas a la 'realidad'. Ana no era una suicida; Otelo no era un asesino; Daisy Miller no era una niña tonta que murió de pernicioso, nunca estuvo viva en este sentido: era un fantasma. Ciertamente, aun hablar de estas imágenes en tiempo pasado es inapropiado; no pertenecen al mundo del tiempo y del espacio físicos. Más todavía: la aprobación y desaprobación moral son inaplicables a estas imágenes; no son personas que habiten o hayan habitado el mundo práctico del anhelo y el rechazo y, consecuentemente, su 'conducta' no puede estar 'bien' o 'mal' ni sus temperamentos ser 'buenos' o 'malos'. Los Cenci, de acuerdo a la crónica, eran una familia desagradable y mal educada, pero la imagen poética de Beatriz en el drama de Shelley es un símbolo pero no de buena o mala conducta; es una ficción trágica, imposible de ser aprobada o desaprobada. El hecho de que nos abstengamos de aprobar o desaprobamos la 'conducta' y el carácter de, por ejemplo, Ana Karenina, Lord Jim o la duquesa Sanseverina, tal como se presentan en las páginas de un libro, evidencia nuestro reconocimiento de su calidad poética indiscutible. Finalmente, las imágenes poéticas tampoco tienen la capacidad de proporcionarnos placer o dolor. El placer y el dolor constituyen los pares del deseo, pero en este caso el deseo y el rechazo están ausentes: lo que en el mundo real constituye una situación agradable o dolorosa, en la poesía es igualmente placentero.

En resumen, pintores, escultores, escritores, compositores, actores, bailarines y cantantes, cuando son poetas, no están haciendo dos cosas —observar, pensar, recordar, oír, sentir, etc., y luego 'expresar' o hacer analogías, imitaciones o reproducciones de lo que han visto, oído, recordado, sentido, etc., en el mundo práctico; lo hagan bien o mal, correcta o incorrectamente—, realizan sólo una cosa, un acto de imaginar poéticamente. Y las imágenes creadas se comportan como imágenes que corresponden a la imaginación contemplativa. Por supuesto, existen muchas preguntas que podríamos hacer respecto de estas imágenes, preguntas dirigidas a esclarecer sus cualidades y en el intertanto educar nuestra capacidad de deleite; pero en este caso, sólo nos interesa hacer hincapié en que las preguntas adecuadas para las imágenes prácticas, científicas o históricas, no son para las imágenes poéticas.

Sin embargo, existen falsas creencias sobre la imaginación y las imágenes poéticas que son difíciles de erradicar. Algunas personas encuentran ininteligibles las imágenes poéticas a menos que se parezcan en algún sentido a la 'verdad' o a las representaciones de la 'verdad', y las dificultades obvias que enfrenta tal requerimiento se superan por medio de un concepto de 'verdad poética', un tipo especial de 'verdad' comúnmente considerada como más profunda que otras manifestaciones de 'verdad'. Además, existe una predisposición a considerar la imaginación poética como una actividad (superior a otras actividades) en la que 'las cosas se ven como realmente son' y a los poetas como seres especialmente dotados en este sentido. Asimismo, existen personas que no entienden que la imaginación poética pueda ser algo más que la 'expresión', el 'traspaso' y la 'representación' de experiencias que el mismo poeta ha tenido y que quiere que otros sientan también; y estas 'experiencias' muchas veces son consideradas como 'emociones' o 'sentimientos'. Finalmente, es común creer que toda imaginación poética es un intento por crear imágenes que tienen una cualidad especial llamada 'belleza'. Pero creo que todas estas teorías y otras similares son erróneas y ninguna puede fundamentarse; estoy seguro de que deben ser erróneas si (como lo creo) la imaginación poética es lo que he llamado 'contemplación'.

La noción de 'verdad poética' tiene esto a su favor: reconoce cualquier 'verdad' que una imagen poética pueda representar; no es una verdad práctica, científica o histórica. Es decir, cargar a una imagen poética con la imposibilidad práctica, el solecismo científico o el anacronismo histórico está tan fuera de la naturaleza de las cosas como acusar de robo a un repollo. Propiamente dicho, la 'verdad' tiene que ver con las afirmaciones y así como las declaraciones prácticas constituyen proposiciones y las afirmaciones científicas e históricas también, las imágenes poéticas nunca tienen esta característica. Yo mismo no entiendo cómo el concepto de 'verdad' se puede aplicar a imágenes poéticas tales como:

O sea-starved hungry sea

Fair maid, white and red,  
Comb me smoothe, and stroke my head;  
And every hair a sheave shall be,  
And every sheave a golden tree.

Oh famélico mar, mar hambriento

Doncella hermosa, blanca y roja,  
péiname suavemente y acaricia mi cabeza  
y cada cabello será como gavilla  
y cada gavilla como un dorado árbol

o a Ana Karenina, o a un movimiento de Nijinski en el escenario, o a una melodía de Rossini o al San Francisco de Bellini. Ninguna de éstas tiene la intención de ser una afirmación de 'realidad'; y, ciertamente, un mundo de imágenes en el que la 'realidad' y la 'irrealidad' están ausentes no es un mundo cuyos componentes estén adecuadamente calificados por epítetos tales como 'verdadero' y 'falso', 'veraces' o 'erróneos' o 'equivocados'.

Además, cuando se dice que la imaginación poética es 'ver las cosas como realmente son', que lo que distingue a un poeta es la 'precisión' de su observación, se cae en la inducción errónea de que el mundo está compuesto no de imágenes sino de vacas y maizales, tenderas y amaneceres primaverales, cementerios y urnas griegas, que pueden ser aprehendidas con distintos grados de exactitud pero que no le deben nada más a la imaginación. Asimismo, si no es esto lo que se pretende; entonces parecerá que la imaginación poética se presenta ante nosotros (de acuerdo a Platón y a sus seguidores) como una introspección en las 'esencias permanentes' de las cosas de un mundo fenoménico y, teniendo esto en cuenta, será un 'ver las cosas como realmente son'. De una u otra manera, lo que se dice en estas invocaciones de la 'verdad' y la 'realidad' puede considerarse tal vez como una negación de la interdependencia entre el yo y sus imágenes, o como una representación algo confusa de la teoría errada que establece que todos los modos de imaginación y de desenvolvimiento entre las imágenes deben ser entendidos como contribuciones a una investigación sobre la naturaleza del mundo real. Estas dificultades tampoco se evitan con la teoría más modesta de que la imaginación ve las 'cosas' como son cuando la percepción se nubla por preocupaciones de anhelo, aprobación, curiosidad o investigación. Como lo entiendo, el poeta no dice nada sobre las 'cosas'<sup>17</sup> (esto es, sobre las imágenes que pertenecen a un mundo de expresión diferente del mundo de la poesía). No dice: 'Esto es lo que estas personas, objetos y acontecimientos (el retorno de Ulises, Don Juan, el atardecer en el Nilo, el nacimiento de Venus, la muerte de Mimi, el amor moderno, un maizal (Traherne), la revolución francesa) realmente son o fueron', sino que 'en estado de contemplación he creado estas imágenes, las he interpretado de acuerdo a su propio carácter y busco en ellas sólo el deleite'. Resumiendo, cuando se sabe realmente cómo son las cosas, no se logran poemas.

Sin embargo, seguramente hay dudas que aclarar aún. Incluso cuando estemos de acuerdo con que la imaginación poética no se describe en propiedad cuando se dice que ve las 'cosas como realmente son' (mañanas primaverales o cementerios), hay versiones aun más improbables de esta teoría que deben considerarse. Me van a preguntar: ¿Está Ud. proponiendo tirar por la borda también la teoría de la imaginación poética en la que se supone que el poeta está experimentando sentimientos y emociones y las imágenes poé-

17 Ni sobre el 'aspecto' de las 'cosas'.

ticas son, por lo tanto, 'expresiones' de tal experiencia? Debo confesar que mi respuesta sería: 'Sí, esto es exactamente lo que me propongo hacer, pero no sin un examen'.

Desde luego se comprenderá rápidamente que no puedo considerar una imaginación poética como 'comunicación' de una experiencia emocional creada para evocar esta experiencia en otros, porque ello le daría un carácter indudablemente práctico. Una Oda a la Depresión no es un intento por desanimar al lector; una Oda al Deber no pretende hacernos más responsables, ni una situación trágica en una obra se crea para ocasionarnos dolor. Tampoco se puede aceptar la teoría que dice que en la imagen poética la experiencia emocional simplemente se 'expresa',<sup>18</sup> porque entonces la actividad también sería eminentemente práctica y no contemplativa y la imagen sería un símbolo; gran parte de nuestra actividad práctica consiste en expresar nuestras emociones en conductas y palabras. Pero además existe otra teoría, tal vez más plausible.<sup>19</sup> Se puede encontrar explícitamente en las obras de Wordsworth,<sup>19</sup> pero otros escritores (Sir Philip Sidney y Shelley) también parecen sostenerla y es una de las teorías más comunes y corrientes. Dice lo siguiente: la poesía comienza con una experiencia emocional experimentada por el propio poeta (por ejemplo, rabia, amor, desánimo o pérdida de la fe); esta experiencia emocional es luego contemplada y esta actividad de contemplación genera una imagen poética que es una 'expresión' de una análoga a la experiencia emocional original y, consecuentemente, puede entregarnos lo que Sidney<sup>20</sup> llama 'una introspección más familiar' de la experiencia.

Existen varias objeciones a esta teoría; creo que la principal es la que supone que la poesía debe proveer información o cierto tipo de instrucción. Requiere que el mismo poeta haya tenido la experiencia emocional que da comienzo a la imaginación poética, según se dice. Como consecuencia natural, el poeta se nos presenta en esta teoría como un hombre preeminentemente sentimental y emotivo.<sup>21</sup> Pero para poder contemplar una emoción (si la expresión se me permite) desde luego no es necesario haberla experimentado; con seguridad un estado de ánimo expectante es más posible de conseguir justamente si la emoción no se ha experimentado. En este as-

18 Las otras palabras usadas para expresar esto mismo tienen cada cual una nuance diferente, pero todas son igualmente insatisfactorias: enviar, comunicar, representar, exhibir, exponer, agrupar, perpetuar, describir, encontrar un objetivo correlativo para encarnar, inmortalizar, etc. La menos objetable tal vez es la más desgastada por el tiempo: imitar. Esta reconoce el carácter ficticio de la imagen poética, pero se equivoca cuando sugiere una actividad mimética y presupone algo que debe ser copiado.

19 'Observaciones prologales de la segunda edición de *Lyrical Ballads*'.

20 Sidney, *Apologie for Poetrie*.

21 Shelley, *A Defense of Poetry*; o Wordsworth: 'la poesía es el rebalse espontáneo de las emociones fuertes'.

pecto, entonces, la teoría crea la necesidad de algo que no es más que una posibilidad improbable. Además, la teoría atribuye al poeta la actividad de contemplar una emoción ya experimentada, y esto es imposible. Una emoción es una imagen práctica y como tal no puede pertenecer al mundo contemplativo de la expresión. Sólo cuando los sentimientos son 'imaginarios' (es decir, no experimentados) pueden transformarse en material para una imagen poética.<sup>22</sup> Es justo decir que algunos exponentes de esta teoría han tenido vacilaciones respecto de ella. Según Wordsworth, lo que se contempla es una 'emoción rememorada',<sup>23</sup> y Sidney habla de unas pasiones que no parecen ser pasiones de ningún tipo; es decir, no experimentadas sino 'vistas a través'. Pero las dudas no son suficientes y las de Wordsworth no lo ayudan, ya que insiste en que la imagen poética aparece sólo cuando la tranquilidad contemplativa ha sido reemplazada por otra emoción 'análoga a la que fue el sujeto en contemplación' y que es en sí la expresión de una emoción que 'realmente existe en la mente'. Más aún, en esta teoría se hace una distinción entre la imagen generada y la experiencia contemplada; la primera, se dice, 'expresa' a la segunda. Pero, como yo lo entiendo, una expresión poética (una obra de arte) no es la 'expresión' de una experiencia: es la experiencia y no hay nada más. El poeta no realiza tres cosas: primero experimentar, observar o recordar una emoción, luego contemplarla y finalmente buscar los medios de expresar los resultados de su contemplación; sólo hace una cosa: imagina poéticamente. Pintar un cuadro, crear una imagen verbal, componer una melodía son en sí actividades de contemplación que constituyen un imaginar poético.<sup>24</sup> La idea de que existen poetas que desafortunadamente, por afán de logros técnicos, son incapaces de 'expresarse', es decir, de escribir poemas, pintar o danzar, es una idea falsa: no

- 22 Existe una frase sabia que dice que 'todas las penas se pueden soportar si se logra insertarlas en una historia', pero lo que quiere decir es que todas las penas se pueden soportar si logramos sustituirlas por imágenes poéticas.
- 23 Los recuerdos parecen ser una fuente útil de imágenes poéticas, porque al recordar (si logramos escapar del estado de ánimo de nostalgia) ya estamos semiliberados del mundo práctico del anhelo y el rechazo. Pero aun entonces, lo que se puede contemplar no es un recuerdo real y reconocido, sino una abstracción: un recuerdo no identificado como 'realidad' y ajeno al espacio y al tiempo. La poesía no es hija de la memoria sino su hijastra. Cf. Eckermann, *Gesprache mit Goethe*, 28 marzo 1831.
- 24 Los cambios que un poeta puede realizar en su obra no son, estrictamente hablando, 'correcciones'; es decir, intentos por mejorar la 'expresión' de una imagen mental ya clarificada; son intentos por imaginar más claramente y deleitar más profundamente. Los 'estudios' que los pintores a menudo hacen y que luego son los componentes de una composición más extensa y compleja (e. g., los estudios de Seurat para *La Grande Jatte*) no son hipótesis intentadas; cada una en sí es un trocito de poesía, una imagen que puede o no transformarse en parte de una imagen más compleja.

existen esas personas. Existen los artistas (esto es, personas capaces de crear y desenvolverse entre imágenes poéticas), y existen personas capaces de reconocer una obra de arte como tal.

En realidad, la teoría evidentemente se quiebra cuando se la enfrenta incluso con el ejemplo más plausible. Si la teoría precedente pudiera explicar satisfactoriamente la creación de cualquier imagen poética, tendría que valer para la *Ode to Melancholy* de Keats. Sin embargo, es obvio que este poema pudo haber sido creado por un hombre de temperamento optimista que nunca sintió melancolía; también es obvio que no está creado para despertar melancolía en el lector (o, si ésa fue su intención, definitivamente no lo logró); tampoco se puede decir que nos explica lo que 'realmente es' la melancolía. En efecto, el título de una obra de arte nunca tiene importancia;<sup>26</sup> los poetas siempre conocen los poemas por las primeras líneas, y al componerlos nunca comienzan con un 'sujeto', sino que siempre lo hacen con una imagen poética, y solamente cuando un título como el del ejemplo anterior nos despista, nos quedamos con la idea errónea de que este poema es 'sobre la melancolía' del mismo modo como si dijéramos que este ensayo es 'sobre poesía'. De hecho, este poema es un complejo de imágenes creadas en un acto de contemplación (pero no la contemplación de la emoción simbolizada en la palabra 'melancolía'), que ni 'expresa' melancolía ni nos da 'una visión más corriente' de lo que es la melancolía, sino que nos da la oportunidad de disfrutar de un deleite contemplativo.

- 25 Si estas objeciones no son concluyentes para refutar esta teoría, existe otra que tal vez sea pertinente mencionar. Es curioso que nadie haya podido adivinar cuál era la emoción que el poeta buscaba 'expresar' en las obras de arte reconocidas como las más importantes. ¿Qué emoción expresa Ana Karenina?, ¿o el Nacimiento de Venus de Botticelli?, ¿o el Fígaro?, ¿o la Catedral de San Pablo?, ¿o

Ah sunflower, weary of time,  
That countest the steps of the sun?

¡Ah girasol, fatigado del tiempo  
que cuentas los pasos que da el sol!

Según esta teoría, ¿será posible que estos artistas, en cada ocasión, hayan sido tan incompetentes como para dejarnos con la duda respecto de su principal preocupación?

- 26 Sin embargo, se debe hacer notar que el 'título' que un poeta (o su editor) da a un poema generalmente tiene como objetivo ser sólo un medio de identificación, y podría estar (como a veces sucede) ausente o podría ser reemplazado por un número, sin perder nada; pero algunos títulos de poemas no son ni identificaciones ni indicaciones (inevitadamente irrelevantes) de lo que 'trata' el poema, sino que son en sí imágenes poéticas y, por lo tanto, un componente del poema mismo, e. g. '*Sweeney among the Nightingales*'. El índice de un libro de composiciones musicales a menudo (y apropiadamente) lleva los primeros acordes de esas composiciones.

La actividad en la imaginación poética, entonces, no es una actividad en la que algo sea 'expresado' o 'comunicado' o 'simbolizado' o 'copiado' o 'reproducido' o 'exhibido'; no existe la 'imaginación primaria' indiferenciada<sup>27</sup> que provea los materiales, ni nada tienen otros modos de imaginación que le puedan ser de utilidad. Es una actividad que permite deleitarse con el espectáculo de sus propias imágenes contemplativas. Las composiciones que puedan conformar estas imágenes juntas, la posibilidad de llegar a ser componentes de una imagen más compleja, no se determina de antemano. Las secuencias, las composiciones y las correspondencias son capaces de producir deleite cuando responden a expectativas, pero sólo cuando son expectativas poéticas; y pueden deleitar cuando nos sorprenden sobrepasando nuestras expectativas, pero sólo si es una sorpresa poética. Tampoco se puede decir, con algún fundamento, que la imaginación poética sea la búsqueda de un deleite absoluto, potencial en estas imágenes. No existe el orden o acumulación de imágenes 'verdaderas', 'apropiadas' o 'necesarias' al que se quiere llegar por aproximación. Todo poeta es como el pintor español Orbaneja, al que hace referencia Cervantes: cuando un curioso le preguntó qué es lo que estaba pintando, contestó: 'Lo que salga'. Consecuentemente, la 'belleza' (en el vocabulario de la teoría estética, donde creo que pertenece ahora propiamente) no es una palabra como 'verdad'; se comporta de modo diferente. Es una palabra que se usa para describir una imagen poética que estamos obligados a admirar, no como admiramos (con aprobación) una acción noble, o como admiramos algo bien hecho (una fórmula matemática), sino debido al deleite supremo que deja en el espectador contemplativo.

La poesía, entonces, comienza y termina como un lenguaje. Pero en el lenguaje de la poesía, las palabras, formas, sonidos y movimientos no son signos con significados predeterminados; no se parecen a las piezas de ajedrez que se comportan de acuerdo a normas establecidas o como las monedas que tienen un valor determinado; no son herramientas con aptitudes y usos específicos; no son 'transmisiones' de lo que ya existe como pensamiento o emoción. Ni tampoco es un lenguaje lleno de sinónimos donde un signo puede ser reemplazado por otro si transmite el mismo significado, o donde otro tipo de signo (un gesto en vez de una palabra) pudiera tal vez ser equivalente. En resumen, no es un lenguaje simbólico. En poesía, las palabras son en sí imágenes y no signos para otras imágenes; la imaginación es por sí misma expresión, y sin expresión no hay imagen. Es un lenguaje sin vocabulario y que, consecuentemente, no

27 Coleridge, *Biographia Literaria* (Everyman ed.). p. 159. Coleridge (siguiendo a Kant) estaba inclinado a creer que toda experiencia es un 'acto de imaginación', pero lo que llama 'imaginación primaria' es, de hecho, 'primaria' sólo en el sentido de que es el modo de imaginar al que estamos más proclives; a saber, el imaginar práctico.



puede ser aprendido por imitación. Pero si quisiéramos llamarlo (como creo que se debe llamar) un lenguaje metafórico, inmediatamente trataríamos de reconocer la diferencia entre la metáfora de la poesía y la metáfora del lenguaje simbólico. En un lenguaje simbólico, la metáfora es y sigue siendo un símbolo. Podría ser una expresión retórica creada para captar la atención o para aflojar (o aumentar) la tensión de una discusión, o incluso puede ser usada para enfatizar la precisión; pero siempre reconoce y hace uso solamente de correspondencias naturales o convencionales, y la exactitud de la equivalencia invocada es la condición de su efectividad. Las metáforas entonces son como fichas marcadas con un diseño atractivo, pero es un diseño que sólo indica (o constituye) su valor: 'hijo de Adán' significa 'hombre', 'campo dorado' significa 'prado iluminado por el sol', 'brotes de ciruelo' significa 'castidad'.<sup>28</sup> Además, en el lenguaje de la poesía, las metáforas son imágenes poéticas en sí y, consecuentemente, son ficciones. El poeta no reconoce ni registra correspondencias naturales o convencionales, ni las usa para 'explorar la realidad'; no invoca equivalencias, crea imágenes. Sus metáforas no tienen un valor establecido; sólo tienen el valor que logra imprimirles. Por supuesto, como expresiones verbales no están inmunes a la influencia del simbolismo; cualquiera de ellas (y particularmente las llamadas imágenes 'consagradas' o 'arquetipos') pueden tener el valor fijo de las monedas, pero cuando esto sucede simplemente dejan de ser imágenes poéticas.<sup>29</sup> Barajar las metáforas simbólicas entre ellas, arreglándolas en diseños diferentes, es la actividad que Coleridge contrastó con la imaginación poética y que llamó 'fantasía'.<sup>30</sup> Así como en ciencia no puede haber ambigüedad, en poesía no puede haber imágenes estereotipadas. Por lo tanto, para que emerja la poesía lo que tiene que 'desaparecer' no son las imágenes de un modo de imaginar 'primario' y no característico, sino que el dominio del lenguaje simbólico de la actividad práctica y el del lenguaje simbólico de la ciencia, más preciso aún. Los enemigos de la imaginación poética en la música y en el baile son los sonidos y los movimientos simbólicos: las artes plásticas emergen sólo cuando se olvida el simbolismo de las formas; y el lenguaje simbólico de la actividad práctica opone una resistencia fuerte y continua al surgimiento de la poesía. Hay períodos en la historia de cada lenguaje simbólico en que el simbolismo es aún rudimentario y, consecuentemente, menos hostil para con la poesía; parece ser que esto fue lo que sucedió en Inglaterra en el siglo XVI. Pero, aunque nunca un

28 El llamado 'lenguaje de las flores' es un lenguaje simbólico-metafórico de este tipo.

29 Como lo fue la arquitectura, la actuación y gran parte de la poesía prerrafaeliana, en el período de la imitación.

30 Coleridge, *Biographia Literaria* (Everyman ed.), p. 160.

31 Macaulay ha escrito páginas incomparables sobre este tema al comienzo de su ensayo sobre Milton.

lenguaje práctico llega a ser perfectamente simbólico, el lenguaje del siglo XX es más simbólico que el del siglo XVI y, por lo tanto, constituye una dificultad mayor para la imaginación poética. Sin embargo, todavía existen pueblos privilegiados por su situación, como los irlandeses, que tienen un lenguaje cuyo simbolismo es arcaico y, por lo tanto, menos apto para imponerse; de ahí que sea más fácil transformarlo en poesía.

Los que entienden que la imaginación poética es una actividad ingenua y primordial, no se extrañan del ancestro histórico del poeta. Reconocen que una manera vulgar de pensar y hablar, adecuada para la comunicación del conocimiento 'científico', fue un logro histórico, tal vez (en lo que concierne a Europa) un invento de los griegos de la era clásica. Creen haber recibido una manera de pensar mitológica primordial, la que identifican con la poética, y aplauden o rechazan el invento según la inclinación de cada cual. Sin embargo, creo que ésta es una teoría errónea y que ha tenido consecuencias desafortunadas en estética: ha adquirido una contrapartida confusa en las interpretaciones psicológicas de moda en cuanto a la imaginación poética. Sin duda que un modo de pensar mitológico precedió lo que reconocemos hoy como un modo de pensar 'científico', pero su expresión era práctica y religiosa en vez de poética, y al igual que el científico, el poeta debía emanciparse de la expresión mitológica. Mucho tiempo después, en la historia de Europa, se descubre la importancia del esfuerzo que debe hacer la imaginación poética para liberarse del dominio del pensamiento 'científico'.

En la antigüedad existían dos personajes reconocidos por todos, cada uno de los cuales tiene su contrapartida en el mundo moderno. Existía el profeta, el maestro, quien muchas veces hablaba en claves misteriosas; podía ser un personaje de relevancia religiosa, un sacerdote, un juez, tal vez un mago, cuya figura era venerada y se distinguía por su sabiduría. El segundo era el animador, el hombre alegre, el cantante, que interpretaba historias conocidas con palabras conocidas, de las que el público no aceptaba innovación alguna. El progenitor histórico del poeta ha sido hallado en cada una de estas figuras, y la actividad poética se ha interpretado en concordancia con ellas; se le ha confundido tanto con la sabiduría como con la diversión. Pero el poeta cuya actividad he estado considerando, es una tercera persona, que no tiene la sabiduría del profeta ni las obligaciones del juglar. Es difícil distinguir su contrapartida en aquellos antiguos tiempos: el hombre para quien el tótem no era un objeto ni de temor ni de autoridad o reverencia, sino un objeto de contemplación; el hombre para quien el mito, el hechizo mágico y las expresiones misteriosas del profeta no eran imágenes de poder o de sabiduría, sino de deleite. Pero quienquiera que fuese (tal vez el hombre que construía el palo del tótem, el que inventaba la imagen verbal del hechizo o el que traducía el acontecimiento histórico en mito), es posible suponer que su actividad fuera tan desconocida como la de los primeros pensadores, aquellos que comenzaron a explorar

los vínculos de un mundo reconocido como 'natural' y no como el artificio o el avatar de un dios; y, ciertamente, las circunstancias en las que esta actividad específicamente 'poética' surgió de las actividades conocidas de estas sociedades antiguas, se pierden en la oscuridad.

Que siempre han existido poetas y que siempre ha habido 'obras de arte' en el sentido en que hemos usado esta expresión, es un hecho indudable; pero la actividad de las personas no siempre ha sido reconocida, y el carácter de las imágenes como imágenes poéticas ha sido oscurecido muchas veces. Aunque se puedan distinguir las condiciones generales de la imaginación poética en las que se desarrolló esta emancipación del dominio de la imaginación práctica (en especial, religiosa), la circunstancia es difícil de detectar. De manera más concreta, nunca tuvo lugar en la Grecia antigua; sólo se encuentra un atisbo de ella en los tiempos romanos; y, desde luego, en Europa se ha logrado lenta e inciertamente.<sup>32</sup> No hace muchos siglos, en nuestra sociedad, lo que se reconocía como 'obra de arte' consistía en objetos primordialmente útiles para la actividad práctica. Su función era decorativa e ilustrativa: el embellecimiento de la majestad real, del culto religioso y de la forma de vida de los mercaderes. Se les reconocía su capacidad de expresar o evocar la piedad, el orgullo y afecto familiar, el respeto por la justicia y por la autoridad; eran medios para preservar la memoria de personas y eventos importantes, un modo de dar a conocer los rostros extranjeros, de exhibir el credo verdadero y de enseñar buenas normas de educación. Pero la emancipación, el reconocimiento de estos objetos como imágenes diseñadas y apropiadas para la atención contemplativa, no surgió del deseo vehemente y nuevo de independizarse del dominio de la imaginación práctica y, por supuesto, no produjo resultados inmediatos en la producción de obras totalmente diferentes en su tipo; surgió de cambios circunstanciales que (al dar un nuevo contexto a lo que ya existía) transformó e incluso provocó una disposición a crear cosas apropiadas para este contexto. Por cierto, el paso del tiempo y el olvido natural tuvieron mucho que ver en tal emancipación: han sobrevivido historias cuyos mensajes se han perdido e imágenes cuyo 'significado' se ha olvidado y se han descubierto imágenes (tanto verbales como plásticas) extrañas, cuyo simbolismo se desconoce. En *Midsummer Night's Dream* y en *Tempest*, por ejemplo, un mundo completo de imágenes se ha emancipado de su significado religioso y práctico y se ha transformado en poesía: nos encontramos con palabras mágicas que no tienen y? hechizo, imágenes que han perdido su poder emotivo y figuras que, perdido su lugar en la historia y en el mito, adquieren carácter poético. En

32 Del Oriente no quiero hablar, pero existe una anécdota notable de Chuang Tzu sobre Ch'ing, el carpintero jefe del príncipe de Lu, cuya descripción de la actividad del artista se basa casi completamente en términos de lo que debía olvidarse.

cuanto a la invención plástica, tal vez la circunstancia más importante que permitió este cambio fue la superabundancia de obras reconocibles como obras de arte. Estas, acumuladas y depositadas en las arcas de príncipes nobles, eclesiásticos, mercaderes, municipalidades y corporaciones, cuyo origen práctico y circunstancial se desconoce o se ha olvidado, se alejaron de cualquier uso o significado práctico que pudieron haber tenido y, de esta forma, enmarcadas en un contexto nuevo, consiguieron provocar la atención contemplativa —como sucedió también siglos antes cuando los invasores romanos se maravillaron en el deleite contemplativo de templos y estatuas griegas, ya que para ellos no tenían ningún significado religioso-simbólico. En circunstancias similares, las cualidades poéticas de iconos, tapices, ídolos, edificios y utensilios vistos por aquellos para quienes no fueron hechos o arrancados de su contexto original, han recibido ahora el debido reconocimiento. La historia del arte moderno, desde un punto de vista, es la historia de la forma en que la imaginación humana ha llenado este contexto (en sí la herencia no planificada de las circunstancias históricas) con imágenes adecuadas. Esto no sólo es propio de las artes plásticas: la historia del teatro y la música europeos es igual y despliega la misma combinación de contingencia e invención interdependientes. Cualquier cosa que en nuestra actitud normal vaya contra esto —nuestra atención al 'tema' de un poema o de una pintura; nuestro afán por buscar en la poesía una guía de conducta; nuestra confusión entre poesía y sabiduría o entretenimiento; nuestro interés en la 'psicología' del poeta; nuestra dificultad para aceptar la ficción como tal, estando dispuestos, en cambio, a interpretarla como simbólica, o irreal, o como ilusión— debe entenderse como una sobrevivencia de los tiempos anteriores al surgimiento o reconocimiento de la poesía, o como un rechazo a lo que para nosotros es, históricamente, una experiencia comparativamente nueva y aún imperfectamente asimilada.

7 Cada apología de la poesía es un intento por ubicar el lugar que le corresponde en el mapa de la actividad humana; cada defensor le atribuye a la imaginación poética un carácter específico y, en virtud de este carácter, la ubica en el mapa. Se supone que cualquiera que crea en la preeminencia de un modo de actividad particular se preocupará por describir la función de la poesía en relación con ese modo. Por lo tanto, ya que ahora es común creer que el quehacer práctico y la preocupación moral son las ocupaciones preeminentemente adecuadas de la humanidad, no nos sorprende encontrar que la apología más común de la poesía es la reivindicación de ella en relación con estas ocupaciones. Un estudio del vínculo entre arte y sociedad se entiende como un estudio de su relación con una sociedad de hombres comprometidos en una actividad práctica: ¿cuál es la 'función' de la poesía en el orden social? Algunos escritores, que van a la vanguardia en esto y que no tienen muy buena opinión de la imaginación poética, la entienden como una distrac-

ción lamentable del quehacer propio de la vida; a lo más la consideran como algo útil para una excursión de fin de semana, de la cual el hombre tiene la posibilidad de volver descansado a trabajar y tal vez con energías renovadas. Sin embargo, otros reconocen que la poesía es un útil servidor para el quehacer práctico, capaz de llevar a cabo una variedad de tareas útiles. La función de la poesía, según nos informan estos escritores, tiene como objeto decirnos cómo deberíamos vivir o proveernos de un tipo especial de crítica sobre nuestra conducta; registrar y difundir una escala de valores morales; darnos un tipo especial de educación moral en la que no sólo se describan y recomienden las buenas emociones, sino que, efectivamente, las despierten en nosotros; promover la salud emocional; curar una conciencia corrupta y 'ponernos a tono con la existencia'; reflejar la estructura y organización de la 'sociedad' en que aparece;<sup>33</sup> confortar al desgraciado, aterrar al pecador o simplemente 'suministrar música mientras trabajamos'. En una visión más profunda (la de Schiller), el 'valor social' del arte se basa en la posibilidad que tiene para romper la monotonía y las rigideces de una vida estrechamente concentrada en el quehacer práctico. En una notable obra de autores hiperbólicos, a los poetas se les llamó 'los legisladores desconocidos del mundo'.<sup>34</sup>

Asimismo, aquellos escritores que creen que el estudio sobre nosotros mismos y el mundo que nos rodea debe ser la inquietud preeminente de la humanidad, están en consecuencia preocupados por interpretar la función de la poesía en relación con la scientia. El problema del arte y la sociedad es el problema del lugar que éste ocupa en una sociedad de hombres comprometidos con la investigación científica. Los apologistas de este tipo tienen, tal vez, la tarea más dura; pero no han tardado en enfrentarla. De nuevo, en esta ocasión, existen escritores que encuentran en la imaginación poética una simple distracción de los compromisos con la scientia y que hallan en el lenguaje no simbólico de la poesía sólo un instrumento inútil de la comunicación científica. Estos son los abolicionistas: tienen un linaje importante y han ido aumentando desde el siglo XVII. Pero están acompañados por escritores que reclaman que la imaginación poética tiene el poder de 'ver las cosas como realmente son', que reconocen a la poesía como el registro y depósito del conocimiento del mundo, y que la entienden de tal modo que le atribuyen el poder y la función de suministrar 'una conciencia clara e

33 Los escritores que tienen esta visión reconocen que la poesía amorosa provenzal del siglo XII no es una nueva dirección de la atención contemplativa sino una reflexión sobre un cambio en el sentimiento humano; no es un acontecimiento en la historia de la poesía sino un acontecimiento en la historia de la moral.

34 A lo mejor en vez de hiperbólica deberíamos reconocer esto como una simple reflexión del carácter múltiple de Apolo. Cf. Bacon, *Advancement of Learning*, I; Vico, *Scienza Nuova*, II, p. 615.

imparcial de la naturaleza del mundo'. Incluso hay personas que distinguen en el mismo proceso de la investigación y del descubrimiento científicos un componente que identifican como imaginación poética.

En lo que a mí concierne, una apología de la poesía de cualquier tipo está mal concebida, a pesar de que algunas de las cosas expresadas pueden estar bien enfocadas o ser auténticas.<sup>35</sup> Habiendo elegido su camino, los que piensan de este modo entienden todo en relación con la ayuda o dificultad que la poesía les ofrece para alcanzar su objetivo. Su trabajo no consiste en ubicar la poesía en el mapa de la actividad humana; se preocupan sólo de la subordinada relación de la poesía respecto de la característica del mapa que más le interesa. Pero, como yo lo entiendo, la única apología poética que merece considerarse es la que busca descubrir el lugar y la calidad de la voz de la poesía en la conversación de la humanidad: una conversación donde cada voz hable en su propio idioma, donde de vez en cuando una voz pueda hablar más fuerte que otras, pero donde ninguna tenga una superioridad natural, y menos aún la primacía. El contexto apropiado para considerar la expresión poética y, en efecto, cualquier otro modo de expresión, no es la 'sociedad' comprometida en el quehacer práctico, ni la dedicada a la investigación científica; es la sociedad de los que conversan.

Cada voz en esta conversación, desde su punto de vista, representa una emancipación de las condiciones que determinan la expresión de cada una de las otras. La scientia es una 'escapada' de la scientia propter potentiam de la práctica, y la actividad práctica es una 'escapada' de la 'realidad' científica. Consecuentemente, si hablamos de imaginación poética como una forma de 'escape' (reconociendo en la contemplación un 'escape' al deseo, la aprobación, el ingenio y la investigación), sólo decimos que se mueve en un universo de expresión constituido en forma diferente de cualquier otro modo de imaginación; decimos sólo lo que propiamente puede ser dicho tanto de la práctica como de la ciencia. Y la nota de desaprobación que se filtra cuando se dice que la imaginación poética es un 'escape', solamente advierte una imperfecta comprensión de lo que es la conversación. Por supuesto que es posible considerar la poesía como un 'escape'; no tanto (como a veces se supone) de la quizás inmanejable o frustrada vida práctica de un poeta, sino de las consideraciones de la actividad práctica. Pero el 'escape' del quehacer práctico, del desempeño moral o de la investigación científica no es deplorable porque no son actividades sacrosantas. En realidad, existen actividades inherentemente engorrosas de las cuales es lícito buscar alivio; éstas dan lugar a conversaciones cansadoras en las que sólo se escuchan tales voces. En poesía, entonces, un yo que anhela y sufre, que conoce y crea, es sustituido por un yo que contempla, y cada

35 Por ejemplo, los pensamientos de Schiller en relación a la utilidad de la actividad inútil.

mirada retrospectiva es una infidelidad a la vez difícil de evitar y fatal en sus consecuencias. Sin embargo, para poder participar en la conversación, una voz no sólo debe hablar en su propia lengua, sino que debe tener la propiedad de ser entendida; y debemos considerar la posibilidad que tiene la voz de la poesía de ser escuchada y entendida en una conversación donde los participantes son tan diferentes en sus características.

Creo que no existen enigmas en la comprensión usual inherente a las voces de la actividad científica y práctica. A pesar de que las lenguas en que se expresan son diferentes, en lo práctico existe una equivalencia con muchas de las características del universo de expresión científica: las imágenes de la práctica y de la ciencia son posibles de organizar consecuentemente; en ambas actividades existe un reconocimiento de la 'realidad' y de la 'irrealidad' y el lenguaje de ambas es un lenguaje simbólico. Sin embargo, como lo he descrito, aparentemente existen pocas o ninguna posibilidad de llegar a un entendimiento unívoco entre la voz de la poesía y las otras voces en la conversación: a la voz de la poesía no le interesa llegar a una conclusión, no reconoce ni la 'realidad' ni la 'irrealidad' y su lenguaje no es un lenguaje de signos. Esta diferencia de la expresión poética, sin duda, explica la tendencia a asimilarla de alguna manera a los idiomas de la ciencia y de la práctica. La mayoría de los poetas (aunque no cometamos el error de atribuirles las opiniones que ponen en boca de sus personajes) tienen ideas sobre el mundo en general y sobre la conducción de la vida, y cuando escuchamos estas ideas, la voz de la poesía parece adquirir una inteligibilidad que de otro modo no tiene. La 'visión de la vida' de Shakespeare puede parecerse profunda o puede parecerse insuficiente como le pareció a Johnson,<sup>36</sup> pero cualquiera sea nuestra conclusión, al considerarla, pareciera que hemos atraído la voz de la poesía hacia la conversación y le hemos dado un lugar que de otro modo no tendría. Pero esto es una ilusión; sólo hemos captado lo que no es poético —la teología de Dante, las convicciones religiosas perecibles de Bunyan, la verosimilitud de Ingres, el 'pesimismo' anticuado de Hardy, las especulaciones pseudocientíficas de Goethe, el patriotismo de Chopin— y la imagen poética misma se ha deslizado a través de nuestra red y se ha escapado hacia su elemento propio. Una vez más, se puede conjeturar que la educación basada en las ideas de Racine (la de los niños y niñas franceses) es una educación basada en el anhelo y el rechazo, totalmente diferente a la educación que recibieron los niños ingleses y que estaba basada en las ideas de Shakespeare; pero, aunque la diferencia sea profunda o superficial, no surge de la diferencia en las cualidades poéticas de estos escritores. Sin embargo, así como Platón encontró una leve equivalencia entre el alma anhelante y la razón (que él llamó 'templanza'), que lo capacitaba no para conducirse racionalmente sino para oír la voz de la razón y so-

meterse a su norma, nosotros podemos, creo, encontrar en la actividad práctica misma las indicaciones de la imaginación contemplativa correspondientes a la voz de la poesía.

En las relaciones comunes de la actividad práctica —las del consumidor y productor, patrón y servidor, jefe y asistente—, cada participante busca algún servicio o recompensa por su quehacer y, de no conseguirlo, la relación se distiende o se termina. Este es también el caso de la relación de los socios en una empresa e, incluso, la de los camaradas, donde la asociación es circunstancial y surge de una común ocupación, interés, creencia o inquietud. En el mundo sub specie voluntatis normalmente rechazamos lo que no nos satisface; en el mundo sub specie morum normalmente rechazamos lo que aparece como irracional o imperfecto; pero existen relaciones, sin duda prácticas, donde esto no ocurre. No ocurre, por ejemplo, en el amor y en la amistad. Los amigos y amantes no se preocupan de lo que puedan conseguir del otro, sino sólo del deleite mutuo. Un amigo no es alguien que deba comportarse de acuerdo a nuestras expectativas, que deba tener ciertas cualidades útiles, que deba expresar opiniones aceptables; es alguien que evoca interés, deleite, una lealtad no sujeta al razonamiento y que (casi) compromete la imaginación contemplativa. Las relaciones entre amigos son dramáticas, no utilitarias. También el amor no significa 'obrar bien'; no es un deber; se ha emancipado de la aprobación o la desaprobación. Su objeto es individual y no una suma de cualidades: Venus dejó el paraíso por Adonis. Lo que se comunica y disfruta no es un conjunto de emociones —afecto, ternura, preocupación, miedo, alegría, etc.— sino lo singular de un yo. Así como no hay nadie incapaz de ser amado, no hay nadie que se autodistinga en ser preeminentemente idóneo para ser amado. Ni el mérito ni la necesidad tiene cabida en la generación del amor; sus progenitores son el destino y la elección: el destino, porque lo que no puede ser identificado de antemano no puede buscarse; y porque en la elección se hace sentir el componente práctico ineludible del deseo.<sup>37</sup> En resumen, el mundo sub specie amoris es indiscutiblemente el mundo de la actividad práctica; hay deseo y frustración, logro moral y fracaso, placer y dolor; y la muerte (de cualquier tipo) es a la vez una posibilidad y se reconoce como el summum malum. Sin embargo, la imagen en el amor y la amistad (lo que se produce en estas formas de imaginar) es, más que en cualquier otro compromiso de la imaginación práctica, 'lo que resulta ser'. Si éstas no son, propiamente hablando, actividades contemplativas, por lo menos son actividades prácticas ambiguas que implican contemplación y se puede decir que constituyen una conexión entre las voces de la poesía y la práctica, un canal de entendimiento común. Sin duda, esta es la explicación de que los perso-

37 De ahí la dificultad de San Agustín por entender cómo Dios puede considerarse un hombre de 'amor'. *De Doct. Christ*, i, 34.



najes ficticios en el amor de ficción constituyan las imágenes poéticas más conocidas.

Más aún, existe tal vez en la 'bondad moral' (a diferencia de la 'conducta virtuosa', la 'perfección de carácter' o el compromiso en 'obras de caridad'), una liberación de las limitaciones del quehacer y una posibilidad de perfección, que tiene que ver con la poesía. Ya que en este caso existe una actividad privada y autosuficiente, no acomodada al mundo, emancipada de ubicación o condición, en la cual cada compromiso es independiente de lo anterior o lo futuro, en la que nadie queda excluido por ignorancia o falta de aptitudes al juzgar las consecuencias probables de los actos, o (como dijo Kant) por algún contratiempo especial del destino o por la herencia miserable de la madrastra Naturaleza,<sup>38</sup> y en la que el éxito es completamente independiente de la 'utilidad' o logro externo.

Todavía más: una expresión poética (una obra de arte) es en sí a menudo una imagen ambigua. Su ubicación en el mundo práctico —en relación con la posibilidad de ocupar espacio, ser deseable, tener un precio, etc.— puede inducir a una falsa lectura. Existen algunas obras de arte —los edificios, por ejemplo— que pueden calificarse como intrínsecamente ambiguas porque requieren ser consideradas no sólo como imágenes poéticas, sino que también se toma en cuenta el punto de vista de su duración y de la forma en que satisfacen una necesidad práctica. Pero las coyunturas que hacen olvidar el carácter poético de las obras de arte (algunas más que otras) también pueden constituir medios oblicuos para reconocer su carácter poético. Nuestra atención puede ser atraída hacia una obra de arte, en primer lugar, por alguna razón completamente ajena: porque representa algo en el mundo práctico que nos es familiar o tiene un interés especial, porque nos provee de alguna información histórica que hemos estado buscando, porque algún detalle despierta nuestra curiosidad, o simplemente porque es la obra de un amigo o un conocido; pero, aunque ésta sea la manera de atraer nuestra atención, la disposición hacia la contemplación y su carácter propio de imagen poética puede, de repente o gradualmente, imponerse en nosotros. Y ni aun esta entrada al mundo de la poesía puede ser despreciada.

Además, los recuerdos infantiles pueden constituir la conexión buscada. Para todos, los días de infancia son un sueño, una locura deliciosa, una confusión milagrosa de poesía y actividad práctica en los que nada tiene una forma fija y nada tiene un precio establecido. La 'realidad' y la 'irrealidad' son aún indefinidas. Actuar es hacer un pacto con los acontecimientos; existen deseos indefinidos, anhelos y elecciones, cuyos objetos están confusamente delineados; todo es 'lo que resulta ser'. Hablar es crear imágenes, ya que a pesar de que pasamos nuestros primeros años aprendiendo el lenguaje simbólico de las relaciones prácticas (y cuando aprendemos una lengua extranjera lo hacemos siempre en un lenguaje simbólico), este es el lengua-

je que tenemos cuando niños. Las palabras de la vida diaria no son signos con un uso fijo e invariable; son imágenes poéticas. Hablamos un lenguaje de héroes inventado por nosotros mismos, no sólo porque aún no estamos preparados para manejar símbolos, sino porque nos mueve no el deseo de comunicarnos sino el deleite de la expresión. Por muy comprometidos que estemos con el quehacer práctico o científico, cualquiera que recuerde la confusión que significa ser joven podrá oír la voz de la poesía.

Por lo tanto, no es imposible comprender cómo la voz de la poesía puede llegar a ser escuchada en una conversación expuesta (como ahora está) a ser dominada por las voces prácticas y científicas. Sin embargo, como yo lo entiendo, la imaginación poética introduce en la conversación una expresión única que no puede ser asimilada por ninguna otra. Su voz es pre eminentemente conversable. Tanto en la imaginación práctica como científica, la expresión y la voz, lo que se dice y cómo se dice, doctrina y actividad, pueden distinguirse y separarse una de la otra; en poesía esto es imposible. Una imagen poética no es un símbolo; como no 'expresa' nada, no puede existir tensión entre imaginación y expresión. Más aun, la relación entre imágenes poéticas es en sí una relación conversacional; ni se confirman ni se refutan, sólo evocan y se unen entre ellas, no para conformar una conclusión premeditada sino para conformar otra imagen del mismo tipo aun más compleja. Además, la poesía no nos enseña nada sobre la forma en que debemos vivir o lo que debemos aprobar. La actividad práctica es una batalla eterna por conseguir fines nobles o miserables pero ilusorios siempre, una batalla de la que el yo práctico no puede escapar y en la cual la victoria es imposible porque el deseo nunca puede ser satisfecho: cada logro es imperfecto y cada imperfección tiene valor sólo como una incipiente perfección que es a su vez una ilusión. Inclusive el 'perdón' es sólo un quiebre simbólico en la cadena de la fatalidad del hacer; cada acto, hasta aquellos que se olvidan, es irreparable. La actividad poética no tiene lugar en esta lucha y no tiene poder para controlarla, modificarla o finalizarla. Si imita la voz práctica, su expresión es falsa. Escuchar la voz de la poesía es disfrutar no de una victoria, sino de un descanso momentáneo, un breve encantamiento. Tal vez, oblicuamente, se disfrute algo más. Tener oído para la voz de la poesía es estar dispuesto a elegir la satisfacción en vez del placer, la virtud o el conocimiento; una disposición que se reflejará en la vida práctica en un afecto por las sugerencias de la poesía.

Sin embargo, debemos tratar de escuchar esta voz más a menudo. La imaginación poética frecuentemente ha sido reconocida como una 'visitación'; sin embargo, esto se ha tomado como símbolo de un status superior, hasta de divina inspiración; pero si se comprende adecuadamente, es sólo el testimonio de la transitoriedad inevitable de la actividad contemplativa:

All things can tempt me from this craft of verse:  
One time it was a woman's face, or worse -  
The seeming needs of my fool-driven land;  
Now nothing but comes readier to the hand  
Than this accustomed toil. When I was young,  
I had not given a penny for a song  
Did not the poet sing it with such airs  
That one believed he had a sword upstairs;  
Yet would be now, could I but have my wish,  
Colder and dumber and deafer than a fish.

Todo puede alejarme de este juicio poético:  
una vez fue el rostro de una mujer, o aún peor  
la aparente penuria de mi país locamente guiado.  
Ahora, ya nada me resulta tan cercano  
como este esfuerzo habitual. Cuando era joven  
no hubiera dado ni siquiera un penique por una canción,  
ya que el poeta la cantaba con tal tono  
que parecía que una espada colgara sobre él;  
pero ahora tan sólo desearía si pudiese ser más frío, más mudo y  
más sordo que un pescado.

Sin embargo, es un deseo que sólo puede tener una satisfacción intermitente. En síntesis, no existe la vida contemplativa; sólo hay momentos de actividad contemplativa abstraída y rescatada del flujo de la curiosidad y la invención. La poesía es una especie de ausencia sin permiso, un sueño dentro del sueño de la vida, una flor silvestre plantada en medio de un trigal.