
Sobre lo irracional

A través de las teorías literarias

Danilo Kiš

Entre la imposibilidad del conocimiento trascendente y la así denominada conciencia cristalina cartesiana existe la mayor parte de las veces un estado intermedio situado entre la realidad fantástica (irracional) y lo fantástico real (racional). En otras palabras: existe de forma paralela una realidad positiva gogoliana y una racionalidad que linda y permea poderosamente lo fantástico y lo irreal –también gogoliano. El manantial de los fenómenos creativos varía entre estos dos polos, alternando su centro de gravedad, ya hacia uno, ya hacia el otro venero, aunque con mayor frecuencia nace de fuentes comunes, emanando el sentimiento del corazón, y la razón del cerebro. «El arte se encuentra en las fronteras oscuras que separan lo real de lo irreal» (Chikamatsu). El origen gnoseológico del arte es esencialmente la proporcionalidad dialéctica, el término medio entre lo racional y lo irracional.

Ese mutuo impregnarse de dos sistemas entendidos individualmente como disociados pone en movimiento toda una serie de fenómenos muy reales que contribuyen a la construcción de un mundo particular (André Breton: *Movimiento perpetuo*).

Los horizontes del espíritu

La función de lo irracional, su *raison d'être*, su valor global, es una función cuasi religiosa, pero al mismo tiempo un pragmatismo casi positivista también: ello establece un vínculo estrecho y un contacto entre el macrocosmos y el microcosmos, amplía los horizontes del espíritu, enciende una luz en las mazmorras oscuras del alma, mazmorras que a modo de cueva guardan abundantes formas y riquezas extrañas y por explorar. La fórmula irracional «ábrete sésamo» mediante la que se descubren con facilidad los tesoros arcanos del alma: una sencilla contraseña, pero la única forma en que se puede llegar al fabuloso tesoro. La misión de este tipo de poesía, según Baudelaire, es la de «abrir una ventana hacia ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, para permitir que el yo salga de sus límites y se extienda al infinito». Con ese movimiento de expansión comienza y acaba el retorno de la unidad espiritual.

Lo irracional es un fenómeno secular del arte. En términos hegelianos, ese elemento se infiltra en las tres fases del arte, a través de la simbólica, clásica y romántica, manifestándose sobre todo en la forma simbólica y romántica. (¿Qué son de hecho el nirvana oriental y el *fatum* griego sino formas de lo irracional?) Pero, mientras que la Antigüedad y la Edad Media tomaron lo irracional en arte como el elemento cosmológico trascendental, que es más categoría espiritual que concepción estética, los siglos XIX y XX entendieron el concepto de lo irracional, contradictoriamente, desde un análisis consciente, o más exactamente: comenzaron a organizar consciente-

mente el caos irracional y con ello modificaron de forma importante el concepto de lo irracional. Pero no es extraño que los teóricos literarios de la nueva época en sus trabajos teóricos se ligen la mayor parte de las veces a la tradición, encontrando sus raíces, casi con regularidad, incluso en los antiguos y en las literaturas orientales y medievales, sin entender ni ellos mismos la diferencia psicológica e ideológica entre el irracionalismo espontáneo de los antiguos y su penetración *consciente* en los territorios de lo irracional¹.

La insistencia en el elemento irracional de las teorías literarias más recientes aparece justo tras un largo periodo racional, tras «el largo reinado de la razón». Pues el clasicismo del siglo XVII y el racionalismo iluminista del siglo XVIII debieron, por un histórico imperativo dialéctico, llevar a su propia negación y desbaratar la prolongada autoridad de Aristóteles, Horacio y Boileau. Este acabamiento, esta transformación se desarrolló en paralelo tanto en filosofía como en literatura: el cartesianismo, como base filosófica del racionalismo clásico, es sustituido por el agnosticismo: *ignoramus et ignorabimus* es el correspondiente cartesiano del racionalista *cogito ergo sum...*

Los movimientos literarios de los siglos XIX y XX (al menos su ala «metafísica») toman ese *ignoramus* como base sobre la que construyen sus teorías de lo irracional. (Si se enfocara este problema de manera negativa, es decir, con la renuncia escéptica hegeliana o la negación vulgar materialista de la significación del elemento irracional en el arte, podría decirse que las teorías literarias en cuestión construyeron su frágil edificio sobre esa base pasada –*ignoramus*.)

Pero no sólo el racionalismo cartesiano, sino tampoco el empirismo de Hume y de Berkeley y la fe ciega en la omnisciencia de los sentidos podían satisfacer los espíritus... Ya Locke en el siglo XVIII le confirió soporte filosófico a las dudas que se reflejaban también en literatura. Mencionemos sólo la obra de Sterne, que se apartó

de lo empírico y racional y se atrevió a seguir los caminos de lo irracional a través de los procederes evidentes pero inexplicables de los hombres. Él, en base al postulado y la definición del tiempo de Locke como «categoría subjetiva», fue el primero que dejó entrever el concepto de la irracionalidad temporal, que en el siglo XX —en Proust, Thomas Mann, Pirandello y otros— sería ulteriormente elaborado en base a nuevos presupuestos filosóficos.

La imaginación y la verdad poética

Una de las piedras angulares del romanticismo (y el romanticismo, el simbolismo y el surrealismo son las tres direcciones modernas fundamentales que en sus teorías y praxis literarias contienen elementos de lo irracional) la puso ya en la primera mitad del siglo XVIII el italiano Giambattista Vico. Su *Scienza Nuova* (1725), tan importante desde el punto de vista de las teorías literarias de lo irracional, asentó con valentía la fantasía como base de todo el arte². Vico asegura que la imaginación «cognitiva», esto es, que la intuición, tiene el mismo, e incluso un mayor valor que el puro juicio racional. «La poesía se afirma frente al intelecto, y el grado de lo fantástico verdaderamente es autónomo e independiente del intelectivo». Éstos son los presupuestos esenciales de Vico. De esta manera, aún antes que los románticos, Vico estableció y desarrolló la teoría del «dominio de la imaginación sobre la razón», dándole un gran valor a la verdad poética. (Encontramos una variación del tema de la verdad poética en estado embrionario ya en Aristóteles, que coloca la poesía por encima de la historia, al igual que en Kant, quien dice en cierto pasaje que al concepto «sol hundido en el mar», en el sentido poético, no puede negársele la veracidad.)

El romanticismo descubrió lo irracional, si podemos servirnos de una metáfora, en la oscuridad nocturna. El confrontamiento

roussonian del hombre con la naturaleza, el aislamiento y la renuncia a la civilización, lleva a la sugestividad –enfrentada consigo misma– a hundirse en el inconsciente, a la autoobservación y el autoanálisis, que tiene necesariamente que conducir al descubrimiento de lo irracional. Schleiermacher le llega incluso a proporcionar a los románticos una base para lo irracional y lo fantástico afirmando que «todos los elementos esenciales del arte se encuentran en el sueño», y Hartmann identifica la categoría estética esencial de lo bello con lo irracional: «*Lo bello tiene su raíz en el inconsciente*». Y de forma similar, Jean Paul Richter, Schelling y otros...

El poeta inglés Edward Young (1863-1765) escribe sus *Pensamientos nocturnos*, Novalis los *Himnos a la noche*. Young bendice la noche, que lo ha confrontado con su Yo perdido, y exclama: «Todo, todo en la tierra no es más que sombra, todo lo que está del lado de allá de la vida, es la realidad.» Y por eso: «La auténtica poesía contiene algo que no está al alcance de la razón, algo fuera de la razón, algo irracional». En esto se halla la base de casi todas las teorías literarias de lo irracional en tiempos del romanticismo. El mencionado pensamiento de Young sufrirá posteriormente variaciones por parte de Coleridge, Shelley, William Hazlitt, Leigh Hunt y otros, pero ellos ese *algo* incognoscible aún no lo examinarán ni analizarán, sino que apenas se limitarán a constatarlo³. Entre los ingleses, donde el romanticismo dominó más vigorosamente, encontraremos también a un Horace Walpole, que fue de los primeros en escribir textos automáticos, y de esa forma se convirtió en uno de los antecedentes del surrealismo. Pero el romántico alemán Novalis –de nuevo bajo una noche blanca– fue el primero que llevó lo irracional al grado de una verdad cuasi doctrinal, demostrando la importancia de lo irracional con su vida y su obra por igual. «Pues, todo lo visible», dice, «se fundamenta en una base invisible, lo cual quiere decir, en una base que no puede conocerse; lo que es

palpable, en una base impalpable a su vez». Su vida fue en sí misma una apoteosis para las potencias irracionales en el hombre, y él la vivió toda buscando la «flor azul» romántica en los valles oscuros de su conciencia y su corazón. En sus *Himnos a la noche*, él demostró con convicción y entusiasmo infantiles que la noche es la madre de todo, la materia sustancial originaria, que «el sueño dura eternamente», y que podemos buscar y encontrar (o no encontrar, da igual) la rosa azul únicamente en las solipsistas tinieblas nocturnas⁴. Novalis quiso eliminar los correlatos espacio-temporales para que volviese la «edad de oro», la cual, según él, es el imperio de la imaginación y del amor universal. Él buscó el éxtasis, como más tarde Baudelaire y Rimbaud, y construyó su obra *–Heinrich von Ofterdingen–* en esa búsqueda del azul ideal irracional. Pueden nombrarse aún Klopstock y Hölderlin entre los alemanes, y Chateaubriand entre los franceses, por citar sólo a los más relevantes, como creadores de las teorías y la praxis poética de lo inconsciente en el romanticismo.

La sugestión

Cuanto más nos aproximamos al siglo XX, lo irracional se va transformando cada vez más en *la organización consciente de lo inconsciente*. Novalis, E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe fueron los que aportaron la mayor contribución a la teoría de lo irracional. Ellos representan el nexo entre el romanticismo y el simbolismo, pues sus teorías de lo fantástico encontraron un continuador en Baudelaire, a quien de nuevo los simbolistas, y con razón, ven como a su precursor.

E. A. Poe llevó el elemento irracional a su máxima expresión en su poesía y prosa por igual (lo fantástico de la novela «gótica» inglesa influyó decisivamente en su prosa) y contribuyó significa-

tivamente a la teoría del subconsciente. Él renunció al derecho divino del artista para el que imita la simple realidad, entendiendo que el poeta ha de *sugerir* únicamente, envolver en niebla sus pensamientos y nunca hacer uso de la expresión directa. Esta teoría de Poe sobre la sugestión está fundada en base a la sugestión simbolista, además de ser su esencia. Los elementos sugerentes, la música ante todo, han de ser incorporados en el poeta en forma de unidad mística, de armonía que habrá de manifestarse como una niebla, un fluido. Hoffmann (antes que Verlaine y los simbolistas) insistirá en ese elemento musical, y será el primero (antes que Baudelaire) en prestar atención a la relación mística que confunde colores, perfumes y sonidos.

Baudelaire, como sublimación de las teorías poéticas anteriores de lo irracional y como continuador de las ideas de Poe y Hoffmann, se relaciona con lo irracional tanto en la teoría como en la práctica casi como si fuera la realidad única y declara en sus diarios íntimos: «Yo prefiero los monstruos de mi fantasía que la trivialidad positivista». Y: «El arte no debe pintar lo que ve, sino lo que sueña». Con ello se muestra en su plenitud la imagen de la relación de Baudelaire para con lo irracional.

En Rimbaud el significado poético llega a alzarse hasta una idea que está «muy cerca del sentido místico y profético, que no es ya medio de expresión, sino descubrimiento» y que se convierte en «un mecanismo sutil al modo de la parte más elevada y tenue del alma, y capaz de lanzar su tentáculo hasta el corazón del inconsciente» (Marcel Raymond). Su exigencia de totalidad en el conocimiento poético-espiritual (su cualidad de «vidente» en último término) no está fundada lógica y racionalmente, sino que es la consecuencia y la exigencia de un instinto y una intuición irracional, casi bestial, pero intuición que al mismo tiempo es humana, e incluso sobrehumana. «La alucinación –dice Raymond en relación a Rimbaud– se impone a menudo con una claridad y una libera-

ción que en vano encontraríamos en paisajes que percibiéramos con normalidad». Rimbaud se refiere sarcásticamente al sentido común y a las «escalas angelicales del sentido común», debido a esa sensación intuitiva de la esencia irracional de las cosas y el mundo. «Nuestra pálida razón nos oculta el infinito» —en este aserto rimbaldiano está contenida la esencia y el sentido de todas sus fecundas y clarividentes anticipaciones y búsquedas. En él está contenida también su poética y su vida, y su exigencia, finalmente, de liberarse de la cultura y la civilización. Hasta un barco ebrio, nacido de la mano de la providencia, puede descubrir nuevos mundos. Con ella se entrega a la interpretación y a la puesta en relación de la exigencia de Novalis y Baudelaire de la ebriedad de los sentidos. El trance y el delirio, la ebriedad de la razón y el corazón liberan en el espíritu sensible las potencias de lo irracional que descubren una realidad desconocida para el hombre.

El simbolismo, sin embargo, no aportó mucho nuevo desde el aspecto de las teorías literarias del subconsciente. Tras Novalis, Poe, Baudelaire y Rimbaud, que fijaron teóricamente lo irracional como elemento artístico relevante y mostraron que en lo subconsciente se esconden numerosos mundos por descubrir, aun invisibles e inexpresables, los simbolistas, con Mallarmé a la cabeza, se dedicaron a profundizar en las «maravillas de la fantasía» baudelairianas, insistiendo especialmente en el elemento musical, como forma de sugestión más subliminal. «*Yo pienso que debe existir apenas la sugestión*», dirá Mallarmé, parafraseando principalmente a Poe.

La intelectualización y racionalización de la poesía alcanzó tal vez su grado absoluto en la obra de Paul Valéry. La poesía de Valéry se resiste con todas sus fuerzas a lo irracional, incluso a lo «poético», aunque se percibe un poderoso esfuerzo de la conciencia para pasar por alto los componentes irracionales de la vida y la poesía. Pero Valéry, pese a todos sus esfuerzos, y justo por esos esfuerzos de la conciencia que niega la existencia de todo lo que no

es cognoscible, sólo demuestra la existencia de amplios campos de lo irracional que no pueden ni ser pasados por alto ni negados. Los esfuerzos de Valéry por superar lo irracional no ofrecían más que una nueva muestra de su existencia (y en el núcleo de su propia creación, además). El surrealismo dará comienzo a un camino diametralmente opuesto, mientras que el ejemplo de Valéry lo seguirá más adelante el poeta inglés T. S. Eliot.

Lo irracional en la obra de Ibsen, Maeterlinck y Hamsun seguirá siendo de una ubicuidad trascendente que corroborarán en la teoría, pero también encarnarán en la práctica poética en forma de locura, *fatum*, muerte, como relación necesaria entre la existencia y el vacío, el ser y el no ser, y como tal no la someterán al análisis de la conciencia y a los marcos racionales. En Ibsen lo irracional se expresa en forma de *fatum*, de un pecado capital parental (adscribiéndose con ello al legado sofocleo-eurípideo), mientras que en Maeterlinck lo hace en el *fatum* de la muerte y en un dualismo que se basa en la aserción de que las cosas no son tales (o sólo tales) como se manifiestan en su objetividad, sino que todo el mundo es un «bosque de símbolos», donde detrás de cada árbol acecha la muerte. Para Hamsun la realidad es el deambular de Novalis hacia el ideal, deambular condenado de antemano al fracaso, pues al hombre lo dirigen las fuerzas ciegas de lo irracional que convierten a un abrazo deliberado en un golpe, a un acto bueno en un crimen, y el amor es justo el que lleva el absurdo a su máxima expresión. Oscar Wilde negará por completo la existencia de una realidad cierta, positiva, reduciéndola únicamente a la realidad del arte. Para él el arte no es la expresión de los siglos, sino que son los siglos la expresión del arte. *El retrato de Dorian Gray* wildeano está construido exclusivamente sobre la «realidad» estética: el mundo irracional del arte es la realidad única.

El caos irracional

El surrealismo, a diferencia del romanticismo, descubre nuevos mundos no sólo en la lobreguez de la noche, sino también en la lobreguez aún más profunda del sueño, en los delirios inconscientes (Dadá), en el eclipse clínico y patológico de la consciencia. El pensamiento de William Blake y Gérard de Nerval –«el sueño es una segunda vida en nosotros»– se convierte, en la interpretación bretoniana, en la única vida en nosotros. Paul Éluard, André Breton, René Char, Apollinaire y otros se embarcan en «la gran aventura del siglo XX, en la formulación del subconsciente y del sueño, del arrebató mediante el sueño, la descripción del sueño y la transformación del sueño en realidad». Apollinaire proclama:

Queremos dotarnos de espacios amplios y extraordinarios
Donde se ofrezca el misterio en flor a aquél que lo recoja
Existe ahí un nuevo hogar de colores no vistos
Mil quimeras inconmensurables
A las que hay que darle la forma de la realidad.

El surrealismo predicó que no hacía falta pintar lo que se ve, sino lo que no había sido visto y jamás se vería, pero eso no era una relación espontánea para con las fuerzas ciegas de lo irracional, sino dicho con exactitud, una investigación científica y un experimento en base a los hallazgos científicos contemporáneos más novedosos, con Freud y el psicoanálisis en primer lugar. El surrealismo de esta manera jugó un papel pionero únicamente en el tratamiento científico de lo irracional, pero a pesar de los muchos nombres y manifiestos, no dejó un recuerdo poético duradero⁵.

Léon-Paul Fargue elevará a una envidiable altura la confianza de los surrealistas en los hallazgos de la ciencia y el psicoanálisis fundamentalmente. Aunque él también surrealista, Fargue siempre buscó el orden en el caos, sin separarse jamás por completo

del eterno romanticismo de Blake, Novalis y Lautréamont. «Basta del lenguaje cartesiano», dice él, «del lenguaje con censuras... Nosotros queremos signos ideográficos, escritura figurativa. Es grande la necesidad de registrar con rapidez los eventos subconscientes, de un lenguaje que llegue de una interioridad fresca y jugosa».

No puede seguirse aquí y desarrollarse la relación teórico-causal entre el surrealismo y la poesía irracional en general (desde Blake y Gérard de Nerval hasta Rimbaud, Lautréamont y Breton), como tampoco la relación entre el surrealismo y las teorías literarias contemporáneas occidentales. Es suficiente constatar que esa relación existe y que en Occidente en buena medida todavía se sigue heredando el legado de Rimbaud, la poesía basada en elementos irracionales, al igual que en base a logros psicoanalíticos, que el surrealismo introdujo en el surrealismo.

Como ha sido dicho, T. S. Eliot redundará en los esfuerzos valterianos para ordenar el caos irracional y acabará convirtiéndose en el representante más típico del *caos organizado*, de la irracionalidad racional, tal como denominamos la relación de los poetas y teóricos contemporáneos *à la Eliot*. Su *Tierra baldía*, desde este aspecto, es el *correlato poético* del *Ulises* de Joyce, pues la poesía de T. S. Eliot, y su poema *Tierra baldía* ante todo, es la suma y la máxima expresión del caos irracional, como el *Ulises* de Joyce, de aquel caos en el que se siente la presencia de una conciencia lúcida, la presencia de componentes racionales que ordenan ese tejido de construcciones de pensamientos. «Sólo podemos decir», escribe Eliot en un ensayo sobre los poetas metafísicos, «que los poetas de nuestra civilización tal como es ahora probablemente deben ser difíciles y complejos. Nuestra civilización alberga en sí una gran diversidad y complejidad. Y esa diversidad y complejidad, cuando actúa sobre una sensibilidad refinada, ha de producir resultados diversos y complejos. El poeta tiene que hacerse cada vez

más y más extenso, *para sugerir más, para ser más necesario, para violar, o al menos deformar, el lenguaje, de manera que éste responda a su sentido...* «A veces nos dicen», continúa afirmando en cierto lugar, «que miremos a nuestro corazón y que entonces escribamos. Sin embargo, mirar sólo al corazón no significa mirar lo suficientemente profundo... Hay que mirar al córtex cerebral, al sistema nervioso y a los órganos digestivos». Esto no es ya el delirio de la médula irri-tada de Blake y Nerval, ni el balbuceo infantil y el palpar ciego de las paredes de la oscuridad, sino un vuelo cósmico, ciego, en alas de la civilización, la erudición y la tradición, un vuelo seguro del piloto ante el cual brillan bajo una iluminación de neón la complejidad de agujas que indican todas las coordenadas –velocidad, altura, posición, carga–, vuelo en el que el radar sustituye al poder de índole divina de la lentilla ocular, vuelo en el que el sueño de Leonardo de volar y la aventura de Lilienthal han sido sustituidos por certeza, seguridad y confort. Duraluminio en vez de seda, radar en vez de ojo, confort en vez de aventura. ¿Es eso la poesía del futuro? ¿Es eso la poesía de la nueva razón con la que Apollinaire soñó?

Oh Sol, ha llegado la hora de la Razón ardiente (*Belleza pelirroja*).

Lo irracional en la novela

Relacionados con los trastornos y el desplazamiento de fronteras entre los géneros y modalidades literarias, los hallazgos de las nuevas teorías literarias (y prácticas sobre todo) de lo irracional han supuesto un aporte significativo tanto en prosa como, sobre todo, en novela. Mencionaremos apenas los embriones y los elementos teóricos insuficientemente desarrollados de lo irracional en la ya comentada novela «gótica» inglesa, y, en un tiempo «psicoa-

nalíticamente» más reciente, la esencia irracional de la novela de Dostoyevsky. Dostoyevsky merece atención como inspirador de un nuevo tipo moderno de novela que sobre la base de la «realidad psicológica» y lo irracional hará época en el desarrollo de la novela moderna. (Franz Kafka, William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann y los escritores del existencialismo –todos aquellos que hunden sus raíces en Dostoyevski.)

Virginia Woolf, en un ensayo que recapitula «el sentido del sinsentido», esto es, de lo irracional tal como lo entiende la literatura occidental contemporánea, propuso las interpretaciones más completas de ese concepto en su sentido contemporáneo. «En la conciencia penetran miríadas de impresiones –triviales, fantásticas, pasajeras. Se graban como cuchillas afiladas. Llegan de todas partes– un chaparrón sin pausa de infinitos átomos... Si el escritor fuera un hombre libre, y no un esclavo, si pudiera escribir aquello que quiere, y no aquello que debe, si pudiera basar su obra en los sentimientos propios, y no en las convenciones, no habría ni fábula, ni comedia, ni tragedia, ni enredo amoroso, ni catástrofe según el estilo adoptado... ¿Acaso no es la labor del novelista mostrar un alma diversa, desconocida e ilimitada, pese a los enigmas y complejidades que pueda contener, con lo menos posible de ajeno y externo? –«Registramos los átomos en el orden en que llegan a nuestra conciencia, seguimos las impresiones, sin importar lo inconexas y distantes que puedan parecer, que cada visión o acontecimiento graba en nuestra conciencia». –¿No es un examen tan minucioso y un análisis microscópico de la conciencia, de hecho, un alegato por un nuevo racionalismo, por lo «fantástico» real de la conciencia? Con ello, antes que nada, los novelistas modernos basan sus postulados en un experimentalismo filosófico y científico, en los hallazgos de la ciencia contemporánea, en los principios del psicoanálisis de Freud, de Jung, de la teoría particular y general de la relatividad de Einstein (de la que

ha sido tomado el concepto de tiempo, como complemento a la teoría del tiempo de Bergson, como de un tamaño relativo, subjetivo), al igual que en las teorías similares de Planck y De Broglie. Con esa introducción de luz en la oscuridad de la conciencia, subconsciencia y sueño, la esencia de lo irracional se verá sensiblemente alterada.

La obra de Marcel Proust se queda de alguna manera a un lado, aunque ésta refleje en gran medida las tendencias de la novela moderna de las que habla Virginia Woolf: el análisis microscópico de la corteza cerebral (que Pierre de Boisdeffre ha llamado «naturalismo metafísico»), el tratamiento psicoanalítico del sueño, al igual que la aplicación de ese tipo de hallazgos científicos (la teoría bergsoniana del tiempo). «Proust trata el tiempo», dice Boisdeffre, «no ya en su devenir, sino en su misma estructura, como dimensión ontológica. El análisis proustiano del tiempo significa para el arte lo que para la ciencia el *continuum* einsteniano Espacio-Tiempo... Él utiliza dos tiempos de una vez, alternando sucesivamente la síntesis (intelectual) con el análisis (sensible) *durante una misma frase*, tal como hacen con la luz Max Planck y Louis De Broglie».

Hermann Broch –además de los ya mencionados: Dos Passos, Gide, Huxley, Sartre–, él mismo alumno y admirador de Joyce, relaciona también esta «experiencia ontológica» y las novedades en la técnica de la novela moderna con los hallazgos de la ciencia contemporánea: «... entonces estaría de todas formas permitido poner estas aspiraciones en relación al principio de teoría física de la relatividad que, contrariamente a la física clásica, no se satisface más con registrar simplemente y con la mayor precisión posible los eventos físicos del mundo exterior, sino que proyecta al terreno físico las percepciones y la personalidad del observador en sí mismo, como factor integrante, concomitante: la idea platónica del observador en cierta medida»...

Pero volvamos a la tesis de la negación propia de lo irracional. Nos serviremos de la obra capital de Joyce, *Ulyses*, como ilustración, ese «significativo desastre, de enorme audacia y estrepitoso fracaso» (Virginia Woolf). Joyce, como Virginia Woolf por lo demás, conforma con una portentosa coherencia la organización consciente de lo inconsciente (incluso cuando crea monstruos de apariencia caótica como el *Finnegans wake*), lo cual básicamente se reduce a «una edificación intelectual realizada con prolijidad y lógica». Él quiere a toda costa, como dice Virginia Woolf, «descubrir el llamear del fuego más oculto que envía con su destello mensajes al cerebro», y crea un hermetismo que con su coherencia racional se queda en la frontera de un nuevo, pero al menos por ahora incomprendible, y paradójico «irracionalismo de lo racional».

El sentido de este caos organizado es en esencia la relación platónica entre el individuo y el mundo, al igual que entre el individuo y su propia conciencia (compárense tendencias similares en las bellas artes: el cubismo). Expresar la propia esencia, la categoría eterna, el símbolo de las cosas y la cosa en sí al mismo tiempo, la sustancia y lo elemental, lo general y lo particular a la vez. En una palabra: acercarse a la fuente absoluta del ser.

¿Lo acabará consiguiendo el neorracionalismo moderno?

¿O acabará expresando esa aspiración a lo universal de manera más completa algún arte radicalmente nuevo?

(1959)

D. K.

Traducción: *Juan Cristóbal Díaz Beltrán*

NOTAS

¹ La primera definición conocida del subtexto la dio el escritor griego Teofrasto en el siglo III a.C.: «El segundo medio para la persuasión es esto: no contarle todo hasta los detalles más nimios, sino dejarle al oyente adivinar ciertas cosas y dar con ellas. En efecto, el oyente que «ha intuido» lo que no le has contado se convierte en algo más que un oyente, en un ayudante, un amigo... Contarle todo como a un bobo significa evidentemente burlarse de su inteligencia». —«La mejor es aquella figura que se oculta, cuya existencia se olvida» (escrito *Sobre lo sublime*, I).— De manera similar a Teofrasto habló también Ananda Bardhana, de Cachemira, en el siglo IX: «En lo no dicho se encuentra el alma auténtica de la poesía». De manera similar, Píndaro: «El engaño y ciertos ocultamientos tienen su sentido: ellos ayudan a llegar a la verdad». Séneca también aconseja que se sugiera más que se diga todo abiertamente y hasta el final. Boccaccio dice que «la poesía tiene que cubrir la verdad con una armadura especial» de palabra y con el velo de la mística. Pietro Aretino (siglo XVI): «El talento poético no se encuentra siempre en la esfera de la existencia consciente». De forma semejante Cervantes y otros.

(Buena parte de los datos en este ensayo, especialmente en relación con las teorías literarias más antiguas, está tomada de las clases sobre la evolución de las teorías literarias que el profesor Bojislav Djurić dio en la Cátedra de literatura universal de 1954 a 1958).

² Antes de Vico, Filóstrato (siglo III) mantuvo la misma relación con lo irracional: «La fantasía —dice— es más sabia y capaz que la simple imitación. Aquella (la fantasía) no figura como esta otra sólo lo que se ha visto, sino también aquello que jamás se ha visto...»

³ «La poesía se muestra de una forma divina e incomprensible, a través y *por encima de la conciencia*» (Shelley). «El solo pensamiento en absoluto conforma al poeta. El sentimiento, hasta liberado del pensamiento consciente, tiene muchas más posibilidades poéticas. Ya que el sentimiento es un tipo de pensamiento eximido del proceso de pensar... El sentimiento raramente comete aquellos errores que el pensamiento hace» (Leigh Hunt, al igual que Vico).

⁴ Éste es uno de los aspectos desde los que puede observarse el origen de lo irracional. La explicación social-histórica es igual de exacta, debido a que «todas las revoluciones son a la fuerza también metafísicas», como dice Camus. Los pensamientos solipsistas y nocturnos de Novalis pueden interpretarse marxistamente como el enfrentamiento de la conciencia de clase (desclasada) consigo misma.

⁵ «En pocas palabras, si analizamos los textos surrealistas desde el punto de vista de la literatura o la psicología, estamos obligados a contemplarlos como productos culturales, de una cultura muy avanzada, además, algo totalmente distinto

al resultado de la capacidad libremente manifestada de invención verbal, la cual está más o menos generosamente repartida entre la gente. La creación tal vez sea muy poco consciente, pero el sentimiento profundo de Aragon, Breton, Soupault, Éluard, está lleno de recuerdos de poesía romántica y posromántica. No está nada claro que los surrealistas hayan logrado ofrecer una auténtica imagen del pensamiento espontáneo, de la naturaleza onírica, a ellos revelada. Por el contrario, parece que a menudo apenas provocaron la puesta en movimiento de numerosos mecanismos superficiales, la expansión de una corriente de pensamientos literarios y casi siempre "dictados", a despecho del autor» (Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*).

