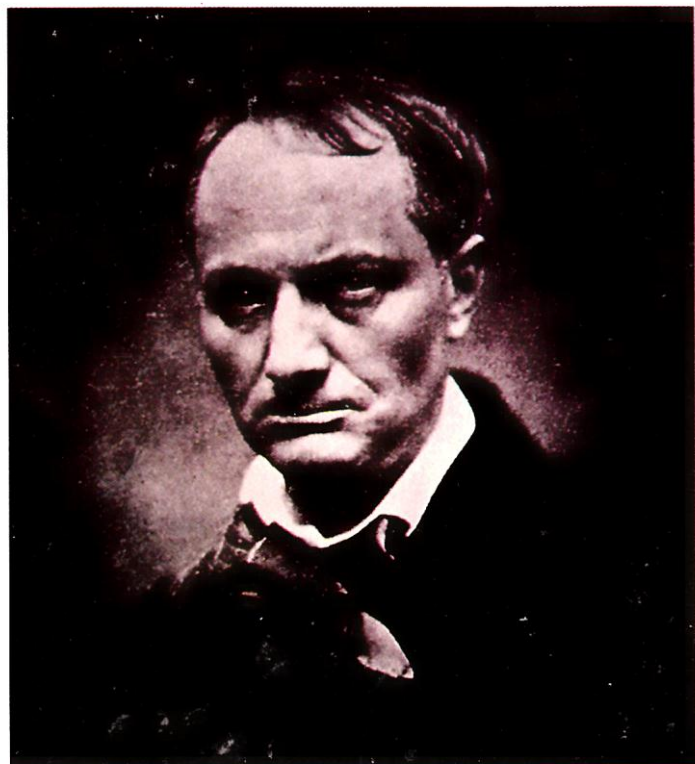


EL ENIGMA DE LO POETICO



SERGIO PEÑA Y LILLO

**EL ENIGMA
DE LO POÉTICO**

**Sergio
Peña y Lillo**

**EL ENIGMA
DE LO POÉTICO**

© 1997 SERGIO PEÑA Y LILLO

Inscripción N° 99.043 Santiago de Chile

ISBN 956-272-600-2

Ninguna parte de este libro, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos, químicos o electrónicos, incluidas las fotocopias, sin permiso escrito del editor.

Texto compuesto con matrices *Garamond 11/14*

Se terminó de imprimir esta
PRIMERA EDICIÓN
de 1.000 ejemplares en los talleres de
Impresos Universitaria, S.A., San Francisco 454
Santiago de Chile, en el mes de enero de 1997

Portada, *Charles Bandelaire*

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

ADVERTENCIA

ESTA ES UNA COPIA PRIVADA PARA FINES EXCLUSIVAMENTE EDUCACIONALES



QUEDA PROHIBIDA LA VENTA, DISTRIBUCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN

- El objeto de la biblioteca es facilitar y fomentar la educación otorgando préstamos gratuitos de libros a personas de los sectores más desposeídos de la sociedad que por motivos económicos, de situación geográfica o discapacidades físicas no tienen posibilidad para acceder a bibliotecas públicas, universitarias o gubernamentales. En consecuencia, una vez leído este libro se considera vencido el préstamo del mismo y deberá ser destruido. No hacerlo, usted, se hace responsable de los perjuicios que deriven de tal incumplimiento.
- Si usted puede financiar el libro, le recomendamos que lo compre en cualquier librería de su país.
- Este proyecto no obtiene ningún tipo de beneficio económico ni directa ni indirectamente.
- Si las leyes de su país no permiten este tipo de préstamo, absténgase de hacer uso de esta biblioteca virtual.

"Quién recibe una idea de mí, recibe instrucción sin disminuir la mía; igual que quién enciende su vela con la mía, recibe luz sin que yo quede a oscuras" ,

—Thomas Jefferson



Para otras publicaciones visite
www.lecturasinegoismo.com
Referencia: 4197

*A la memoria de mi hermano:
... que era un artista*

Índice

PREÁMBULO	9
CAPÍTULO I <i>Lenguaje y Pensamiento</i>	11
CAPÍTULO II <i>Las Metáforas</i>	39
CAPÍTULO III <i>Metáforas, Símbolos y Experiencia Onírica</i>	53
CAPÍTULO IV <i>Metáforas y Metonimias</i>	61
CAPÍTULO V <i>Denotación y Connotación</i>	67
CAPÍTULO VI <i>Lo Poético</i>	77
CAPÍTULO VII <i>La "Poesía" de la Esquizofrenia</i>	111
CAPÍTULO VIII <i>Distorsión Metonímica y Poesía Normal</i>	129

CAPÍTULO IX	
<i>El desarrollo del Lenguaje Infantil</i>	145
CAPÍTULO X	
<i>Cerebro Izquierdo y Cerebro Derecho</i>	153
CAPÍTULO XI	
<i>La Reflexología Pavloviana</i>	171
CONCLUSIÓN	181
BIBLIOGRAFÍA	193

P R E Á M B U L O

En este ensayo se intenta una comprensión psicobiológica del fenómeno poético. Para ello se analizan los más relevantes hallazgos de la psicología experimental del lenguaje y de los modernos conocimientos de la neurofisiología del habla. Se describe, además, el curioso y desconcertante síntoma del “hablar poético” de la Esquizofrenia que, aun cuando requiere de un análisis mucho más profundo que el que aquí se realiza, arroja nuevas luces sobre el posible fundamento anímico-cerebral del origen de las metáforas tanto normales como patológicas. Estamos conscientes de que nuestro trabajo, lejos de ser un esclarecimiento suficiente, es más bien “una idea para seguir pensando” y no encontramos mejores palabras para justificar su publicación que las de Kandinsky cuando dice —refiriéndose a la complejidad de la pintura moderna: “...alguien lo hará más a fondo, ya que la empresa lo requiere. Me veo obligado a contentarme con llamar la atención sobre este misterio”¹. Del mismo modo, nos daremos por satisfechos si nuestro estudio estimula nuevas reflexiones y no se desvanece en el vacío.

¹Lo Espiritual en el Arte.



Capítulo I

LENGUAJE Y PENSAMIENTO

En el principio fue el Verbo, dice al alucinante comienzo del Evangelio de San Juan y —en el Antiguo Testamento— Dios da origen al universo y al hombre a través de la palabra¹. Es interesante observar cómo, en el mito cosmogónico de los antiguos hebreos, Dios *habla* para crear el mundo y los seres vivientes. Cabe preguntarse: ¿A quién le hablaba? ¿Quién fue su interlocutor? Es obvio el absurdo de cualquier intento de interpretación literal del símbolo. Para la teología cristiana, en cambio, la respuesta es unívoca: la “palabra originaria” es Cristo en su dimensión de *Verbo creador*; el mismo ser divino que hace dos mil años —ahora como *Verbo redentor*— mostrará el camino de regreso al Paraíso Perdido.

En el principio fue la Acción, será la réplica positivista de Goethe y, en el marco de esta polaridad entre la palabra y el acto, se ha desarrollado toda la psicología moderna, poniendo el acento —alternativamente— en la observación de la conciencia subjetiva y en la descripción del comportamiento.

¹Al comenzar la creación, el Señor dijo: “Hágase la luz”. Los primeros cristianos entendían que esta luz era espiritual y la denominaron *lux*: “el alma del espacio”, diferenciándola de la luz natural, que denominaban *lumen* (76).

Volviendo al *mito* del Génesis, fue Adán el que puso los primeros nombres, tanto a los animales como a las plantas. La palabra aparece entonces desde el comienzo mítico judío, como un acto capaz de recrear incesantemente el universo, haciendo del primitivo hombre un *demiurgo* llamado —en cierto modo— a completar la obra divina. Pero, cabe preguntarse: ¿En qué lengua habló Dios a Adán para advertirle que no comiera del fruto del árbol prohibido? Del mismo modo, surge la interrogante: ¿En qué idioma dio nombre Adán a los seres vivientes? Sólo se ha dicho que los nombró *nominibus suis*; es decir, “con sus nombres”, como si ya de antemano los tuvieran de acuerdo a su naturaleza.

Umberto Eco, que también se formula estas preguntas, concluye que posiblemente fue una “lengua de iluminación interior”, preverbal y casi atmosférica (14). La Biblia, en realidad, no resuelve el dilema sino sólo plantea la eventual existencia de un habla primordial que se habría perdido en la *confusio linguarum* de la torre de Babel. Es interesante constatar que la primera vez que se citan las palabras de Adán es cuando ve a Eva. Curiosamente, el nombre que le pone es doble: *varona*, que significa lo femenino del hombre y *eva*, que alude a la vida; es decir a la madre de los seres vivientes. Como puede observarse, ambos nombres no son arbitrarios sino denominaciones precisas².

²Para Platón también los nombres no eran arbitrarios y, en cierto modo, constituían una evocación directa de la esencia de las cosas (Cratilo).

En la época medieval, la *Cábala* trató de encontrar una lengua que se aproximara a la de Adán. Esta corriente hermética del misticismo judío intentó una comprensión simbólica de la Torá (Pentateuco), partiendo de la base de que la creación del mundo fue un “fenómeno lingüístico”. Así, para los cabalistas, la Torá —en el momento de la creación— estaba constituida por veintidós letras sin ordenar y todavía no unidas en palabras. De no haber sido por el pecado de Adán, estas letras se habrían podido vincular de modo diferente para “formar otra historia” (14). Como es sabido, según la tradición judía, el hebreo habría sido la lengua originaria de la humanidad y, sólo a partir de la *confusión babilónica*, se fragmentó en la multiplicidad de los idiomas que hablamos hoy día.

La prehistoria del hombre y su lenguaje es, en el fondo, un enigma metafísico. Esa *anamnesis* de Platón; la memoria de un ser que nos precede y que —al mismo tiempo— nos trasciende. En todo caso, parecería que —en el misterio de los orígenes— todos los pueblos poseían algún idioma. Así, los bárbaros para los griegos (persas, caldeos, babilonios, asirios, hindúes, etc.) no tenían un “hablar balbuceante” sino una lengua completa y aun sagrada, ya que estaba plena de revelaciones ocultas (Festugière). Es interesante también el hecho —siempre en el marco del mito adámico— que Dios hablara con Adán antes de que éste diera nombre a las cosas, lo que —según Dante— indicaría que el hombre recibió la facultad del lengua-

je “antes de que él constituyera un idioma” (*De vulgare eloquentia*), y concluye que, al mismo tiempo de la creación del hombre, Dios creó también *certam formam locutionis*; es decir, un lenguaje completo y articulado (14).

Si observamos el aprendizaje lingüístico de los niños, veremos que éstos aprenden a emitir palabras —por imitación— sin necesidad de ninguna regla. Sólo posteriormente se irá adquiriendo la sintaxis gramatical. Pero lo importante es que para aprender a hablar se requiere, además de la disposición genética, *alguien* que enseñe el idioma. Siendo así, en virtud de una analogía, bien podemos suponer que el lenguaje original del hombre primitivo —de algún modo— le fue enseñado.

En la antigua filosofía helénica, tanto Pitágoras como Platón pensaban que en Egipto había brotado la sabiduría originaria, incluyendo la primera escritura —iconográfica— que, a través de sus jeroglíficos, era capaz de expresar la naturaleza insondable de lo divino. Estas primitivas imágenes fueron simultáneamente utilizadas como formas verbales, de tal modo que los *ideogramas* se identificaron con los *fonogramas*, constituyendo un lenguaje.

Los rosacruces del siglo xvii volvieron a hablar de una “lengua mágica”, que en gran medida reflejaba las ideas de Jacobo Boehme, para quien existía —transhistóricamente— un “lenguaje de la naturaleza”, en que cada vocablo contenía en su forma una referencia

a las cualidades ocultas del elemento que designaba. Para Boehme —sumido en la percepción mística del mundo—, éste habría sido el lenguaje con que Adán puso los primeros nombres y que existió mientras la humanidad hablaba una sola lengua, pero que hoy día “...ningún hombre comprende y sólo los pájaros del aire y los animales de los bosques pueden entender”. Esta concepción “sensual” del lenguaje puede ser muy sugestiva y poética —verdadera epifanía de lo invisible—, pero no da ninguna explicación del origen del protolenguaje humano, que es precisamente el misterio del habla.

Ya en los tiempos modernos, la culminación del deseo de crear una lengua universal fue el *esperanto*, propuesto en 1887 por el doctor Zamenhof —judío ruso— en su libro *Lengua internacional*³. Pero esta lengua artificial —de una sorprendente simplicidad de estructura— sólo entusiasmó a comienzos de siglo a un grupo de científicos, filósofos y lingüistas.

Desde otra perspectiva, la mística de todos los tiempos ha enseñado que este mundo es un mundo de signos y de símbolos y que debemos ser capaces de descifrar su *secreto*, si queremos percibir las últimas profundidades de la creación. En este contexto, el lenguaje es el gran develador de los enigmas de la

³El nombre *esperanto*, que fue adoptado universalmente, proviene del seudónimo del autor que firmó su libro con el nombre de Doktor Esperanto (doctor esperanzado).

naturaleza, ya que las palabras tienen la capacidad de “sacar a luz” la verdad; esa *aletheia* helénica que significaba —precisamente— *des-cubrir* los velos que ocultan la realidad. Pero el lenguaje, además, ordena y *vertebra* el flujo de los estímulos de la conciencia y —tal como señala Mircea Eliade— en virtud de la palabra: “el mundo ya no es esa masa opaca de objetos amontonados en forma arbitraria, sino un cosmos viviente, articulado y significativo (15). Ahora, este carácter ordenador del universo y el poder casi mágico del lenguaje no se limita a la palabra oral sino que también trasciende a la escrita, y así los primitivos “signos gráficos” configuraron una suerte de *conjuro* que —en los pueblos primitivos— permitía dominar a los demonios y a las potencias oscuras de la naturaleza.

En efecto, denominar —de algún modo— es poseer; y el hombre, en el estado actual de su conciencia, sólo puede conocer a través de las palabras. “Yo te conozco al conocer tu nombre”, dice un antiguo aforismo egipcio. Y Moisés, frente a Dios en la *zarza ardiente*, antes de iniciar su misión, le formula la gran pregunta: ¿Cuál es tu nombre?

Para la moderna ciencia antropológica, también el lenguaje es connatural a la existencia humana, siendo ésta impensable sin su “vocación hablante”. En efecto, el hombre —a diferencia de los animales— no *habita* en los estímulos ni en las respuestas reflejas del instinto, sino en los propósitos de su reflexión autoconsciente; es decir, en los símbolos y en los concep-

tos que darán sentido a su comprensión del mundo y de sí mismo. Lo propio y característico del hombre, entonces, aquello que lo diferencia de todas las especies vivientes, es su lenguaje, sin el cual no es posible el proceso de *hominización*. El habla —ha dicho George Steiner— es lo que marca el límite tajante entre el hombre y el resto de la vida planetaria; “con el silencio de las plantas y el gruñido de los animales” (68).

Del mismo modo, para Aristóteles el hombre era un animal dotado de palabras (el *zoom phonanta*), y ya sea poseedor del habla o poseído por él, el lenguaje lo liberó “del gran silencio de la creación”. Ahora, cómo logró el hombre el lenguaje es un enigma y, al decir de Sócrates, “no es una pregunta cuya respuesta esté al alcance de los humanos” (Cratilo).

Más que el mítico robo prometeico del fuego, para los griegos fue el *habla* el inicio de la gran rebeldía humana frente al poder de los dioses. De hecho, el lenguaje es creador y origina un nuevo mundo de conceptos y una “nueva tierra” donde *vive* el hombre ya despierto a su conciencia racional. El hombre —ha dicho Aldous Huxley— “es un ser anfibio que vive a un tiempo en dos mundos: el mundo de lo dado y el de lo hecho por él mismo; el mundo de la materia, la vida y la conciencia, y el mundo del lenguaje y de los símbolos” (30).

Sin duda, de todos los actos simbólicos creados por el hombre, el más importante es el lenguaje, sin el cual no existirían ni los “rudimentos” de una civilización.

Pero el *verbo* no es sólo una nominación simbólica sino que es también orden y razón; es el *logos* de que hablaba Heráclito, que convierte el *caos* en *cosmos*, dándole un sentido a la evolución. Para este filósofo, en efecto, el *logos* era la sabiduría humana arquetípica que forma parte del alma universal:

*Los límites del alma no
podrás hallarlos, aunque transites
todos los caminos,
tan profundo es su logos* (17).

La palabra —para Heidegger— era la “morada del ser”; es decir, la *casa* donde el hombre habita. En realidad, el habla es capaz de crear un universo tan irreal como fascinante, por su poder de encantamiento. El lenguaje es, en efecto, el *espacio* y la *frontera* que marcan los límites de lo humano ya que, más allá del idioma, sólo existe la luz, la música y ese misterioso silencio que posibilita la experiencia mística, en la inmediatez inefable del éxtasis y de la revelación sobrenatural. Así, incluso la conciencia ética —ese diálogo superior del alma consigo misma, al decir de Aristóteles— no sería primariamente un sentimiento ni una intuición, sino una palabra; “la voz de la conciencia” que nos llama hacia una vida verdadera y auténtica, desde lo más íntimo de lo anímico. Pero —curiosamente— esta *voz* es silenciosa, y fue tal vez esta paradoja la que llevó a Heidegger a decir que el ser

“se da allí donde se quiebra la palabra”, es decir, cuando ésta regresa a ese silencio primordial de donde proviene⁴.

Es un hecho que no existe en la vida planetaria un “hablar” semejante al del hombre. Los animales sólo tienen una comunicación emocional que —al margen de su indiscutible valor de adaptación biológica— no corresponde a un verdadero lenguaje, en el sentido de denominar objetos o designar acciones. Desde la reflexología pavloviana —posiblemente la hipótesis científica más esclarecedora del habla— los animales sólo pueden entender los vocablos humanos como meros reflejos condicionados ante un estímulo sonoro. Curiosamente, los chimpancés, si bien tienen una rica comunicación expresivo-emocional, no pueden aprender como los loros y papagayos a repetir palabras o frases del lenguaje humano. Así, todos los intentos de enseñar a hablar a los monos un lenguaje articulado fracasaron (Yerkes, Lerner, etc.). Si estos antropoides —los más cercanos al hombre— carecen de una disposición biológica para el lenguaje, es necesario preguntarse, en el marco de un modelo evolucionista: ¿Cómo pudo emerger en el hombre —del vacío— un fundamento genético que posibilitara el aprendizaje del habla? Es interesante el hecho de que las investigaciones *citoarquitectónicas* del cere-

⁴Dörr, Otto. *Espacio y tiempo vividos*. Ed. Universitaria, Stgo. Chile, 1996.

bro de los monos muestran que éstos carecen de los centros cerebrales del lenguaje, particularmente del centro de Broca, que es el asiento biológico de la articulación de la palabra (D.P. Gorski)⁵.

Ahora, si ninguno de los primates posee una estructura biogenética para aprender un lenguaje, surge la interrogante de cómo pudo aparecer en el hombre —en el curso de la evolución— ese sustrato neuronal. Si fuera una mutación ocurrida al azar ¿cómo comprender la aparición de una disposición para el aprendizaje del habla antes que existieran los idiomas? Definitivamente, la idea de una eventual “mutación lingüística” resulta de una infinita improbabilidad. A nuestro juicio sólo la hipótesis de un desarrollo evolutivo de una estructura neuronal previa puede esclarecer el enigma, aun cuando esta visión implica —quíerásele o no— la idea metafísica de una creación divina. Sólo así puede explicarse el hecho —científicamente incomprensible— de que para surgir el lenguaje humano, exista primero una disposición biológica y sólo posteriormente el aprendizaje del habla.

Aristóteles pensaba que no existía nada en la mente

⁵Es posible suponer que la mayor capacidad cerebral de los primeros *homínidos* hubiera permitido abstraer de las percepciones una “representación concreta” de los actos y de los objetos del mundo lográndose, de este modo, un *protolenguaje* de algunas palabras significativas aún carentes de gramática. Pero lo difícil —donde radica el verdadero enigma— es explicar el paso a un lenguaje sintáctico que requiere —necesariamente— de un sustrato cerebral específico de gran complejidad neuronal.

que no hubiera estado antes en los sentidos, invirtiendo así el pensamiento de Platón para quién no hay nada de la naturaleza que no haya estado antes en el mundo de las ideas. Ahora, si es efectivo que el conocimiento es posible por una suerte de *simetría* entre el hombre y el universo (algo así como una correspondencia del micro con el macrocosmos) como creía Platón, estamos obligados a suponer —tal como lo señaló Kant— que existen en la propia inteligencia disposiciones innatas que marcan y determinan los límites de nuestra percepción y aun, como Plotino, que el ser humano nace con ciertas disposiciones —entre otras el habla— que preexistirían en su psiquismo antes de cualquier experiencia y que ésta sólo las actualizaría en la conciencia. En todo caso, sólo el hombre posee un verdadero lenguaje y es, por lo mismo, capaz de un pensamiento conceptual y simbólico que le permita la generalización abstracta y que —además— modifica y penetra, enriqueciéndolo, todo su psiquismo. Así, por ejemplo, la percepción del mundo es diferente, a la de los animales, ya que sobrepasa lo meramente sensorial. Es por lo mismo que la atención del hombre ya no está sujeta a la inmediatez de los estímulos, sino que es dirigida por la voluntad y los propósitos. La memoria humana también es diferente, ya que —desbordando los fundamentos biológicos— responde primariamente al deseo y a la libertad de recordar, surgiendo de este modo la imaginación y la fantasía.

Pero si bien el lenguaje ha hecho posible en el hombre la memoria voluntaria y el pensamiento abstracto, al mismo tiempo *atrapa* su psiquismo, de tal modo que sólo a través de la palabra el psiquismo se conoce a sí mismo y, sin ella, no sería posible la autoconciencia reflexiva. El lenguaje se convierte, entonces, en una especie de *velo verbal* que separa al hombre de la percepción directa y original de la realidad, pudiendo decirse que, si bien el idioma le permite la comprensión del mundo, finalmente lo cautiva en la "*trama hermética*" de las palabras y de los conceptos. Pero es también este *límite* el que ya no sólo lo saca de la zoología, sino que también destaca y perfila su existencia personal, diferenciando a cada individuo del fondo arquetípico de la especie. No obstante, tanto el lenguaje como el pensamiento son —en sí mismos— un misterio cuya naturaleza y origen escapan a la comprensión del hombre. ¿Qué es el habla? ¿Cuál es su relación con el pensamiento? ¿Cómo surgió el lenguaje en la historia humana?, son preguntas fascinantes, pero que se desvanecen en el silencio.

El *materialismo dialéctico* pretendió solucionar el problema —sin mayor explicación— diciendo que "fue una necesidad de las formas sociolaborales superiores de la historia humana". Pero la verdadera ciencia del hombre —más rigurosa— debe reconocer con humildad que no posee métodos válidos para conocer las condiciones y las formas en que se generan los idiomas y que sólo puede postular débiles hipótesis

de la eventual *paleontología* del habla. Desde luego, decir que las formas del trabajo humano exigen un intercambio de información que desborda los estados subjetivos, como formula el marxismo, no es ninguna solución del problema, sino apenas su planteamiento. Así, para Marx y Engels, el lenguaje surgió en el proceso del trabajo conjunto, como un instrumento necesario de comunicación interhumana. Pero esto es sólo la descripción de un fenómeno social que nada dice del origen del habla y de sus complejas formas idiomáticas⁶.

Vigotsky, tal vez la máxima figura de la psicología marxista (maestro de Leontiev y de Luria), es más prudente y aunque formuló también —inspirado en el materialismo dialéctico— una “teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas”, sostiene que el vínculo del pensamiento y del lenguaje es uno de los problemas más complejos de la psicología y tal vez un enigma imposible de sobrepasar desde la comprensión intelectual. Para Vigotsky, el lenguaje sería el

⁶El origen del lenguaje como producto de una “necesidad social”, tal como postula el marxismo, no sólo no explica el surgimiento psicológico del habla sino que también se contradice —al menos en una comprensión analógica— con los hallazgos experimentales de Piaget, quien pudo demostrar en el desarrollo lingüístico infantil, que hasta los 5-6 años el lenguaje del niño es *egocéntrico* y no *socializado*, en el sentido de que los vocablos emitidos se refieren preponderantemente a la satisfacción de sus deseos y necesidades, y no parecieran mostrar una real intención o interés comunicativo.

abismo que separa a la “psicología” de los animales, cuyo desarrollo es meramente biológico, de la del hombre, que obedece principalmente a leyes histórico-sociales. Sin embargo, a pesar de este concepto, afirmó que el lenguaje sería algo así como “la base material del pensamiento” y que entre ambos existía una relación dialéctica no exenta de contradicciones, como cuando una forma verbal inadecuada traba el curso del pensamiento. Tratando de superar la dualidad clásica que identifica al pensamiento con el lenguaje, o que los separa de un modo absoluto, Vigotsky piensa que el pensamiento es algo más que un “habla sin sonido” o reflejos condicionados inhibidos en su parte motora, como postulaba la reflexología pavloviana. Una palabra —dice— no se refiere a un objeto sino a un concepto e implica una comprensión generalizada de la realidad, que es lo que le da el significado a los vocablos. El pensamiento, además, estaría íntimamente unido a las sensaciones y a los afectos; no es una corriente autónoma de “ideas que se piensan a sí mismas”, sino una expresión verbal y significativa de la plenitud vital del individuo (72).

Vigotsky va a concluir su análisis sosteniendo que no existiría entre el pensamiento y la palabra un vínculo primario, pero que la conexión no es tampoco meramente casual sino que obedecería a un “eslabón intermedio”, que pertenece a ambos y que es el “significado de las palabras”. Así, una palabra sin significado es sólo un sonido y no un lenguaje. El

significado, entonces, es el criterio definitorio de “la palabra” y —al mismo tiempo— es una generalización y un concepto y, por lo tanto, un acto del pensamiento. A la inversa, para que un significado sea un pensamiento, tiene que estar encarnado en el lenguaje. Como puede observarse, Vigotsky —a pesar de la profundidad de su análisis— no logra escapar del círculo vicioso que es la formación de un vínculo dialéctico entre el pensamiento y el lenguaje, que es obvio en la conciencia actual, pero que nada dice del origen del habla. El verdadero problema del surgimiento del lenguaje exige dilucidar no sólo las condiciones sociolaborales que crearon la necesidad de comunicación, sino los medios o procesos psicobiológicos que permitieron la emergencia de un idioma capaz de satisfacer esa necesidad.

Desde luego, las teorías positivistas resultan por completo insuficientes. Hay dos fundamentales: 1) la *onomatopéyica*, que postula el surgimiento de los vocablos a partir de la imitación de los ruidos del mundo circundante; y 2) la de *interjecciones*, según la cual el lenguaje habría nacido de los propios sonidos del hombre al expresar sus emociones. En el fondo, ambas teorías son una sola y no explican lo esencial que es la existencia en el hombre primitivo de una predisposición genética para el aprendizaje del habla.

Por otra parte, esta teoría, según la cual el hombre habría comenzado a hablar imitando los ruidos de la naturaleza y los sonidos emocionales de sí mismo y

de los animales (Cassirer, 1951) es insostenible, ya que el hablar del hombre —tal como ocurre con los órganos de los sentidos— sólo puede ser útil cuando se posee *en bloque*, con su vocabulario y su sintaxis gramatical. Y es por eso que resulta un absurdo pensar que pudo surgir de “casuales sonidos onomatopéyicos”. Definitivamente, el lenguaje humano no es una mera transmisión de gorjeos o relinchos, sino una comunicación compleja y articulada a través del sentido conceptual de las palabras. Ya Levy Strauss (1966) afirmó que el “lenguaje sólo pudo nacer de golpe” y que los elementos de un idioma “no son entidades autónomas; no significan ni comunican, ni siquiera existen, a no ser por sus relaciones mutuas”. El antropólogo francés Louis de Bonald también había escrito —dos siglos antes— que “el espíritu humano adquirió al lenguaje de un modo inmediato ...mientras el pensamiento dormía”. Con razón se preguntaba José María Valverde: ¿Cómo se le pudo ocurrir de pronto a un antropoide —que vivía sin hablar— un idioma completo? En realidad, hay un abismo entre los sonidos guturales o los gestos expresivos y los vocablos del lenguaje humano que sólo adquieren sentido en el complejo contexto de su estructura gramatical.

Condillac propuso la idea de que el pensamiento no era sino un “lenguaje interiorizado”. Para J.B. Watson, más taxativo, el pensamiento era sólo un hablar subvocal. Esta idea conductista no tiene un real fundamento científico y, por el contrario, es desmen-

tida por la observación del comportamiento verbal de los niños en el período de aprendizaje del habla. En efecto, todos los estudios muestran que el niño comprende el significado de muchas palabras que no puede aún articular (por inmadurez de los músculos de la fonación) y también, que es capaz de señalar los objetos que un adulto le indica, aunque no pueda emitir espontáneamente su nombre.

Sin duda, la comprensión infantil del lenguaje excede con mucho a su capacidad de emisión. Así, alrededor de un año, el niño se expresa con palabras aisladas que significan un pensamiento complejo. Ejemplos de estas “holofrases” serían el decir *mamá* para indicar que desea saber dónde está su madre; *agua*, para expresar que tiene sed, o *más*, para señalar que quiere volver a repetir un acto o un juego.

Es interesante el hecho de que los niños sordomudos tienen un desarrollo intelectual más lento, pero que sigue las mismas pautas que el de los niños de audición normal. Estas experiencias con sordomudos parecerían indicar que el pensamiento —aunque íntimamente vinculado al lenguaje en los niños normales— no es un mero “reflejo” en la conciencia de la actividad verbal, sino que se establecería sobre una disposición innata de simbolizar representativamente los estímulos exteriores (D. G. Boyle)⁷. Pero si bien la

⁷En el primer año de vida, el niño emite espontáneamente casi todos los sonidos de las diferentes lenguas del mundo. Esta etapa

adquisición del lenguaje requiere de una *capacidad de simbolización* previa, es indudable que para su normal desarrollo necesita de un aprendizaje en edad temprana, ya que, después del período biológico adecuado, se atrofiarían los sustratos neurológicos del habla.

Como hemos dicho, el origen del lenguaje es un misterio. En realidad, todo lo esencial del hombre es un enigma y aun cuando su suprema *vocación* es y ha sido siempre el autoconocimiento, persiste un silencio primordial y —cuando el problema es “saber sobre el propio saber”— la mente se detiene en el vértigo de lo impensable, ya que ahora —al igual que en el acertijo de la esfinge— el hombre se convierte, al mismo tiempo, en la pregunta y la respuesta.

Pero si bien ignoramos la génesis de los idiomas, sí puede decirse que el lenguaje es una “realidad social” que sólo se actualiza en la convivencia comunicativa. Así como no es posible pensar al hombre separado de todo vínculo interhumano, tampoco es posible pensar en una comunidad sin lenguaje. El problema reside en saber cómo surge una comunidad dialogante y la pregunta decisiva es: ¿cómo se aprendió el lenguaje? ¿Fue elaborado paulatinamente o existió como un profenómeno anterior a la convivencia social?

—que muestra la capacidad de aprendizaje de cualquier idioma— se denomina “período de balbuceo” y es congénita, existiendo también en los niños sordos (Mc Carthy).

¿Cómo se originaron las palabras y la sintaxis que vincula coherentemente a los vocablos? A nuestro juicio, la posible evolución del hombre desde formas primitivas no excluye la hipótesis de un desarrollo de potencialidades genéticas latentes desde un principio, en el marco de una *antropogénesis* del tipo de la propuesta por Teilhard de Chardin⁸.

Desde luego sabemos que el niño aprende a hablar por una disposición genética que se actualiza, a determinada edad, con los estímulos verbales del ambiente. ¿No existiría en los primitivos hombres una potencialidad similar? Resulta sin duda sugestiva la hipótesis de que el hombre adquirió el lenguaje porque “ya lo poseía” en su constitución biológica. Al respecto, los intentos positivistas de una eventual “explicación científica” del origen del habla son tan inverosímiles como las teorías de la evolución que postulan la existencia de “mutaciones casuales” perpetuadas por el proceso de “selección natural”. Basta pensar, por ejemplo, en el surgimiento de la visión que —para que sirva— tiene que ser desde el comienzo una función completa (ojos, nervios ópticos, corteza cerebral capaz de transformar los impulsos bioeléctricos en imágenes visuales, etc.), para comprender la improbabilidad de una “mutación visual”. Del mismo

⁸Dice Teilhard de Chardin que el proyecto de hominización no es sino el desarrollo de una espiritualidad progresiva en la civilización humana a partir de las fuerzas contenidas en la animalidad (69).

modo, resultan absurdas las explicaciones del origen del lenguaje basadas en la eventual existencia de un conjunto de mutaciones que hubieran ocurrido y coincidido por el mero azar. La hipótesis de una *mutación* casual, entonces, es insostenible dada la complejidad del cambio genético necesario para posibilitar el lenguaje. A nuestro juicio, suponer que una simple mutación arbitraria diera origen a una comunicación articulada y conceptual, transformando —por azar— al mono en hombre es, lisa y llanamente, una improbabilidad en los límites de lo impensable⁹.

Tan enigmático como sus orígenes es el problema de la relación entre el lenguaje y el pensamiento. Sin duda el hombre vive inmerso en su propio idioma, pero el psiquismo humano no se reduce a una *matriz verbal*. El materialismo dialéctico afirmó categóricamente que el pensamiento no podía darse al margen del lenguaje y que ambos eran indisolubles tanto en su génesis como en su existencia (72). Aún en el psiquismo abstracto y categorial, el lenguaje sería la forma y el pensamiento, sólo su contenido. Esta hipótesis olvida con demasiada facilidad que el idioma

⁹No sólo ignoramos los mecanismos psicobiológicos que hicieron posible la aparición de lenguaje sino que tampoco sabemos cuándo esta eventual disposición genética se actualizó. Así existen enormes discrepancias entre los antropólogos sobre la genealogía del habla. Para algunos, ésta se remonta a la Edad de Piedra, hace 100.000 años y, para otros, más moderados, habría surgido hace 12.000 ó 15.000 años, coincidiendo con la aparición de la agricultura (Rev. Medical vol. 6 N° 53, Stgo. Chile, 1996).

—antes de su interiorización— es fonético y corporal; y el pensamiento, en cambio, es inmaterial y trasciende cualquier concepto de sustancia. El pensamiento, además, si bien utiliza el lenguaje, lo desborda, ya que está constituido no sólo por palabras sino también por intuiciones, imágenes y emotividad no verbal.

Es claro que el pensamiento racional no sólo se expresa en palabras, sino que existe a través de ellas. Pero la confusión surge —a nuestro juicio— al identificar el pensamiento reflexivo con la vida anímica que, psicológicamente hablando, es mucho más amplia y compleja que el mero lenguaje verbal, sea externo y fonético o interno y significativo.

La conciencia, como función perceptiva, es —desde luego— previa al lenguaje y existe en los niños en la etapa preverbal y aun en los animales. No obstante, es el lenguaje el que le permitirá el autoconocimiento de sí misma, el surgimiento del yo y la percepción cognitiva del mundo. Pero será la intuición —función psíquica independiente del lenguaje y más vinculada al sentimiento—, que parecería brotar espontáneamente de la interioridad anímica, la única que permite aproximarse a la esencia de las cosas y a la comprensión del propio ser.

Por otra parte, el estudio de las lenguas primitivas aún existentes (Lévy-Bruhl) parecería mostrar la existencia de un cierto nivel de pensamiento sensorial (percepciones e imágenes) que explicaría su lenguaje más concreto (representación de objetos y de actos

percibidos por la vista o el oído). Esto permitiría postular la existencia de un estadio prelógico en el desarrollo evolutivo del pensamiento (sin conceptos abstractos); algo así como un pensamiento primitivo “en imágenes”. En todo caso, tiene que haber existido un momento en que aparecieron los vocablos sensorio-esenciales pero, para que esto ocurra, es indispensable que primero exista en la mente del hombre —como hemos dicho— la disposición genética que posibilita los conceptos genéricos y abstractos (animal, batalla, flecha, etc.). Daría la impresión de que el pensamiento del hombre es un “proceso natural” que se desarrolla progresivamente, manifestando —por disposición genética— aspectos cada vez más abstractos y genéricos que, estando inicialmente en estado virtual, adquieren su forma definitiva al elaborar y encontrar vocablos capaces de designarlos.

Desde luego, el intelecto y la comprensión del mundo implican, además del lenguaje y del pensamiento, a las imágenes, las emociones, la intuición y la voluntad. Por otra parte, el hombre tiene diferentes modos de comunicación y puede expresarse tanto a través de sonidos como de silencios; y serían estos últimos —paradójicamente— los que posibilitan la percepción última y más profunda de lo humano. Así, tanto en la metafísica oriental como en el cristianismo, la comunicación más íntima con lo sobrenatural se establece en el acto contemplativo que se da en un espacio preverbal, prelógico y pregramático y que

permite —más allá del lenguaje— la visión de una realidad que sólo se entrega a la percepción trascendente¹⁰.

En la filosofía antigua, ya desde Platón, se dio por supuesto que el pensamiento y las ideas eran previos al lenguaje. Pero la experiencia cotidiana de cualquier individuo pareciera mostrarle que sólo es posible pensar racionalmente a partir del lenguaje. Por así decirlo, las ideas sólo son posibles en algún idioma (castellano, francés, etc.).

Es por esto que la psicología contemporánea —al menos la conductista— ha invertido el concepto platónico y considera al pensamiento sólo como la *expresión interna* del lenguaje. Así, el moderno *slogan* lingüístico es que el pensamiento “nace y se hace en la boca” (70). También Nietzsche sostuvo que el psiquismo racional del hombre no podía ir más allá de su expresión lingüística y escribió: “Tenemos que dejar de pensar si nos negamos a hacerlo en la cárcel del lenguaje”. (*Ecce Homo*.)

Esta *dependencia idiomática* del pensamiento parecería muy obvia —al menos a primera vista—, pero surgen múltiples interrogantes. Así, por ejemplo: ¿Es la sintaxis lingüística la que condiciona la estructura íntima del psiquismo, o sucede a la inversa y es el

¹⁰Dijo poéticamente Maeterlinck, refiriéndose a que la comprensión del lenguaje surgía tanto de los sonidos como de las pausas, que “las palabras... no tienen sentido salvo a través del silencio que las baña” (76).

pensamiento y su esencia lógica el origen de las leyes gramaticales? Aquí, como en tantos otros dilemas, siempre es fácil pero poco convincente la posición dialéctica de una interdependencia y de un “diálogo mutuo” entre las ideas y las formas verbales. En rigor, ésta no es una respuesta sino una mera descripción de la puesta en marcha del fenómeno, que nos deja en la periferia de su indagación decisiva. Definitivamente, la cuna de la palabra, que dio origen a los vocablos existentes, desapareció con la extinción de quienes la crearon y —por la ausencia de escritura— no dejaron ninguna indicación de cómo pudo haber sido ese lenguaje inicial.

El origen del pensamiento, por su parte, también es un misterio que —al igual que el vínculo psiconeuronal— hunde su raíz en el enigmático mundo del *autoconocimiento* de la propia vida anímica. Nada sabemos de lo que ocurre *en la zona de contacto* entre la voluntad y el cuerpo. ¿Cómo levanto y bajo una mano? ¿Cómo un deseo y un propósito pueden convertirse en un acto? Lo ignoramos, y el problema de la relación mente-cuerpo es huidizo y “escapa de la mano que intenta atraparlo”. Parecería existir una *coactuación* y una interdependencia recíproca entre la conciencia y el cuerpo. Así, no “ordenamos” a nuestro cuerpo que se mueva, sino que éste lo hace con la espontaneidad del sentimiento y de la voluntad.

Del mismo modo, podemos preguntarnos: ¿Cómo emergen en la conciencia los pensamientos, los afec-

tos y las motivaciones? Mientras escribo estas líneas asisto al proceso, pero no puedo percibirlo. Parecerían ser “borbotones” que surgen, por así decirlo, “completos”, ya que estas *intuiciones* contienen todos los componentes vivenciales y, no obstante conocerlos, no puedo traducirlos en ideas hasta que no realice su expresión verbal. Pero sin duda el pensamiento precede a su formulación idiomática, que sólo le da una forma inteligible. Es por eso que puedo quedar o no conforme con el *discurso expresivo* que le doy a mis ideas.

Otro misterio es que al escribir, *converso* con un interlocutor imaginario que es, por así decirlo, la “objetivación” de mi propia individualidad. Literalmente puedo decir que veo mis pensamientos como proyectados por un reflejo de mi conciencia. Dice, en este mismo sentido, Khalil Gibran: ¿Fui yo quien habló? ¿No fui también un oyente? (23), y Heidegger afirmó: “No llegamos nunca a los pensamientos. Ellos vienen a nosotros”.

Como vemos, el problema del origen y de la naturaleza del pensamiento es aún más misterioso que el del habla y constituye uno de esos enigmas que marcan los límites del conocimiento y es posible que sea una pregunta sin respuesta. En todo caso, si bien no es posible el pensamiento racional sin una infraestructura verbal, eso no significa —como postula cierta lingüística moderna— que se puede reducir, lisa y llanamente, el pensamiento y la comprensión del

mundo a signos y señales semánticas. Sin duda, como se ha dicho, las palabras “saben” cosas que nosotros ignoramos y el que quiere pensar bien debe aprender a interrogar a los vocablos. Pero esto no avala la pretendida transposición lingüística del psiquismo cognitivo a meras estructuras gramaticales, *enroque* que separa a la mente de su realidad propiamente humana; es decir, como experiencia vivida, y la limita a un sistema formal de mecanismos lógicos, casi matemáticos, similar al modelo dicotómico de las máquinas computadoras: “El *sí* y el *no*, que pueden ser inscritos en tarjetas perforadas” (70). Pero si bien los “bancos de datos” pueden contener una gran cantidad de información, no pueden reproducir el misterioso diálogo del pensamiento. Las computadoras parecerían superar todos los rendimientos intelectuales de la mente, pero no podrán jamás sustituir—cualesquiera sean los adelantos técnicos— a la percepción cognitiva y a la compleja comprensión lógico-emocional de la conciencia del hombre (61).

Es en esta perspectiva del psiquismo humano, en que todo pareciera ser incierto y engañoso, donde queremos situar nuestro análisis del fenómeno poético. El cerebro y la mente sin duda son las “últimas fronteras del conocimiento”¹¹. Ignoramos, en efecto,

¹¹Señaló Jostein Gaarden con ironía, que si el cerebro del ser humano fuera tan sencillo que lo pudiéramos entender, entonces seríamos tan estúpidos que tampoco lo entenderíamos (El Mundo de Sofía).

dónde comienza y dónde termina un pensamiento, al igual que nos es imposible definir los límites de nuestra propia percepción del “yo”. La “sustancia anímica” —si es que existe— es inasible y la propia autoconciencia, fundamento de toda la vida psíquica del hombre, es un instante fugitivo que de inmediato se nos escapa, como si sólo fuera un eco del silencio. Así, en la introspección, apenas se la intuye se desvanece y, mientras más se la busca, más pareciera esconderse. Ni aun en la “lupa de Joyce” —ha dicho Milan Kundera— se la puede coger, ya que ésta sólo nos muestra los “átomos del alma” pero no la individualidad (39).

Hemos visto que la “palabra originaria” perdió en el hombre su poder *cosmogénico* y el lenguaje se convirtió en un mero creador de mundos imaginarios. Es por eso que se puede decir que lo humano tiene, en cierto modo, una existencia conceptual, ya que el hombre *habita* en sus propias palabras. Si se mira al psiquismo sin prejuicios, se advierte que en la percepción normal se mezclan indiscerniblemente lo sensorial con lo ilusorio y que el llamado “mundo objetivo” no es más que el producto de un *diálogo* de la mente con las cosas. Así, el hombre —anímicamente hablando— vive cautivo en el reflejo especular de su propia conciencia y todo su saber racional, certero o falso, es en última instancia una subjetividad imaginaria. Ahora, la naturaleza del vínculo del pensamiento y del lenguaje —como hemos visto— es una realidad más

mágica que lógica y este último secreto del conocimiento se nos muestra como un enigma sin solución para el pensamiento reflexivo.

Capítulo II

LAS METÁFORAS

Hemos visto, en el capítulo anterior, que el hombre habita en el *espacio* del idioma y que no tiene un contacto directo con el mundo sino a través del *velo* de los conceptos verbales. Así, hasta las propias percepciones sensoriales —en el hombre adulto— están inmersas en las ideas y sólo se perfilan y delimitan sobre el fondo lingüístico-referencial. No obstante, en la boca del hombre, la palabra habría perdido su poder de logoi *spermatikós* y el verbo original —al hacerse terrestre— ya sólo puede *nombrar* y no *crear*; desvaneciéndose la capacidad taumatúrgica que tuvo al parecer en esa “eternidad silenciosa” de los comienzos. Sin embargo, es en las metáforas poéticas donde la palabra volverá a recuperar al menos una sombra de su poder germinativo original, reincorporando de ese modo al hombre a la totalidad del universo y despertando esa esencia de la mente que —según Alexis Carrel— es la “sustancia misma del creador” (13).

La metáfora —dirá Ortega—, en este mismo sentido, es la potencia más fértil que el hombre posee y pareciera ser “...un trabajo de creación que Dios dejó olvidado”. Todo el resto del pensamiento nos mantiene inscritos en lo real. Sólo las metáforas nos permiten

la evasión hacia mundos imaginarios. Ortega cree ver en el origen psicológico de las metáforas una especie de “instinto” que induce al hombre a evitar la nominación de lo real y por eso las vincula con el *tabú* de los tiempos prehistóricos y de las culturas arcaicas dominadas por el terror cósmico (48).

Pero ¿qué son las metáforas? No es tan fácil decirlo y lo más curioso y paradójico es que sólo pueden explicarse... metafóricamente. Es claro que las definiciones del diccionario son aparentemente simples y precisas: “Figura retórica que consiste en trasladar el sentido directo de las palabras a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”. Dicho de otro modo, la metáfora consistiría en la utilización de un vocablo con el sentido de otro, por vínculo de semejanza o de analogía. Así, para Aristóteles —que consideraba el lenguaje como un *instrumento* para denominar a lo real— la metáfora consistía, lisa y llanamente, en dar a una cosa el nombre de otra (65).

Ya su raíz griega (*methaphora* = traslación) alude a la posibilidad de movimiento y a la dinámica interna del lenguaje que permite ese empleo “oblicuo” o “figurado” de los vocablos, que sería lo esencial de la metáfora. Todo lenguaje tiene dos funciones: la denotativa y la connotativa. La *denotación* señala de una manera recta su significado y muestra de un modo preciso lo que quiere decir. Es el lenguaje de la prosa cuyo sentido es claro y unívoco a través de la utilización primaria de las voces. La *connotación*, en cam-

bio, alude a la realidad de un modo indirecto, de tal modo que una misma palabra significa ideas diferentes: una principal y otras accesorias. Es el lenguaje propio de la poesía, en que se dice algo que alude a otras cosas. De aquí proviene el sentido vago y undívago de las metáforas, cuyo carácter connotativo es capaz de crear un misterioso mundo de sugestivas resonancias. Es por eso que lo metafórico no es sólo lo esencial de la poesía sino de todo el arte. En realidad, cualquier expresión estética es necesariamente metáfora, sea verbal, plástica o sonora, y alude siempre a un *algo más*, que es el secreto de su belleza y de la densidad de sus múltiples evocaciones. Así, son ejemplos de metáforas poéticas:

*La poderosa muerte me invitó muchas veces,
era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y altura
o vastas construcciones de viento y ventisquero*

(PABLO NERUDA)

*El día se va despacio
la tarde colgada a un hombro
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos*

(FEDERICO GARCÍA LORCA)

*...el alma mía era,
bajo el azul monótono,*

*un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera*

(ANTONIO MACHADO)

Como se puede apreciar fácilmente en estos ejemplos, el lenguaje metafórico puede expresar lo inexpressable; ideas y emociones complejas que todavía no tienen un nombre. Para Aristóteles, la metáfora tenía dos objetivos principales: 1) complacer; 2) comparar para poder designar lo innominado (Poética). Juan Rivano, en un excelente ensayo sobre el tema, ilustra esta segunda función aristotélica de la metáfora con el siguiente ejemplo: "Lanzar trigo" se denomina *sembrar*; pero "Lanzar el sol su luz" no tiene nombre y sólo el poeta puede resolver el problema a través de una metáfora. Por ejemplo "Sembrando la luz de un dios" (65).

Ortega piensa que las metáforas constituyen las unidades estéticas elementales; las "células de la belleza" y agrega que —tal vez por lo mismo— para la razón y la ciencia las metáforas son un misterio y una *tierra incógnita* (49). Para su análisis de las metáforas poéticas, Ortega utiliza el siguiente verso de López Picó sobre el Ciprés: *Es como el espectro de una llama muerta*. Aquí, lo metafórico se establece vinculando el esquema lineal del ciprés y el de la llama, pero aludiendo a una similitud y a una coincidencia más honda y decisiva. Así, el razonar sobre la figura formal del ciprés y de la llama esclarecerá sin duda el símil,

pero el encanto de la metáfora se desvanece y se transforma en una mera observación geométrica. Debe existir, entonces, una cierta ambigüedad en las metáforas donde se nos propone una identidad real, pero que nos obliga —al mismo tiempo— a no indagarla, ya que es algo que se produce exclusivamente en la experiencia subjetiva. De ahí deriva esa intimidad atmosférica y la radical irracionalidad del arte.

Así, *La ribera avanza mugiendo* es metáfora precisamente porque el agua no es un toro. Las semejanzas, entonces, en que se apoyan las metáforas, deben ser vagas desde el punto de vista de lo real y es en esta cualidad delicada y ambigua donde radica el secreto encanto de la belleza. Pero la metáfora no es sólo un acto estético, sino un instrumento mental imprescindible para cualquier conocimiento de la realidad. Así, dirá el propio Ortega “la poesía es metáfora; la ciencia y la filosofía usan de ella:...nada más y nada menos” (46). En la ciencia, la metáfora tendría dos usos diferentes: 1) cuando se descubre algo y se logra un nuevo concepto que requiere de un nombre, para lo cual se recurre al lenguaje en uso. Así, el psicólogo, al observar que las ideas se combinan dice “se *asocian*”, como si fueran agrupaciones humanas. Otro ejemplo sería el del “fondo del alma”. ¿Por qué no usar un nombre propio? Simplemente porque es innombrable y casi impensable, a menos que se le identifique, claro está —lisa y llanamente— con el “fondo de un tonel”. Luego, la primera función de las

metáforas en el lenguaje científico sería para nominar esas realidades escurridizas que escapan de la “tenaza intelectual”, y 2) para poder pensar nosotros mismos ciertas cosas y objetos difíciles, ya que la metáfora no es sólo un medio de expresión sino también un medio de razonamiento y, como no todas las cosas tienen un perfil definido y claro, el espíritu debe apoyarse en lo fácil para poder coger lo difícil y lo esquivo. La metáfora, entonces, nos permite aprehender lo que escapa a nuestra capacidad conceptual y por eso se ha dicho que representa la “caña de pescar de la lógica”; aquello que nos hace asequible lo que apenas se vislumbra en el horizonte mental (49). Es precisamente esta función de la metáfora, que permite aproximarse a lo desconocido dando nombre a lo que aún no lo tiene, la que explica su uso cada día más frecuente en la ciencia moderna, particularmente en física y en biología donde —con el derrumbamiento de las ideas clásicas— sólo las metáforas pueden iluminar los actuales conceptos balbuceantes y de una complejidad y hondura casi metafísica. Para Paul Ricoeur (63), también la metáfora libera del “encarcelamiento” al lenguaje literal, permitiéndole una penetración más profunda de la realidad a través del nuevo conocimiento al que aluden las connotaciones¹.

¹En estricto rigor, lo denotado corresponde al lenguaje literal y no a la prosa. Como veremos —al igual que la poesía— la buena prosa está inmersa en las metáforas.

Volviendo a las metáforas estéticas, lo esencial estaría en su sorpresa y en su “fulguración deliciosa de belleza”. Ya para los griegos la poética representaba la *poiesis* del lenguaje, que surgía de la comunión entre el *mythos* y la *mimesis*; es decir, entre la ficción y el discurso descriptivo. De ahí nace la fascinante vaguedad de las metáforas poéticas. Cita Ortega este hermoso verso de Lope de Vega:

Vemos bañarse el aire en varias fuentes:...que en lanzas de cristal hieren el cielo.

Aquí radica, por lo demás, la diferencia entre las metáforas científicas, que sólo afirman la similitud de comportamientos abstractos, y las metáforas poéticas, que identifican —concretamente— a lo analógico. Así, es metáfora científica la ley matemática de la gravedad de Newton, pero es metáfora poética la afirmación pitagórica “los astros son números” (65). La diferencia, entonces, estaría en la finalidad con que se utilizan las metáforas. La ciencia busca rescatar lo verídico de la aparente similitud. La poesía, en cambio, convierte simplemente la semejanza en identidad y es aquí donde nace y empieza a irradiar la belleza.

Desde otro ángulo de la visión de las metáforas, la experiencia del propio organismo y del mundo material serían las percepciones primarias. A esto obedece el que la expresión verbal de los fenómenos se haya fundido con las imágenes del cuerpo y de las cosas. En realidad, nuestro léxico posee muy pocas voces que designen originariamente hechos subjetivos y así,

por ejemplo, casi toda la terminología del psicólogo está hecha, en el fondo, de metáforas, ya que se emplean palabras de significación corpórea para denominar a los fenómenos del alma.

Juan Rivano se pregunta también si existen —en verdad— palabras realmente “espirituales” que designen literalmente a lo intangible, ya que pareciera que todos los términos fueron en su origen metáforas materiales². En realidad, en el transcurso del desarrollo del lenguaje, las primitivas metáforas se irían convirtiendo en expresiones de uso corriente, de tal modo que las palabras que hoy día designan experiencias subjetivas han surgido del uso analógico de una expresión original corpórea ya olvidada. Estas “metáforas desgastadas”, con el tiempo se transforman en términos literales y así la “historia natural” de las metáforas sería ir perdiendo su sentido figurado y terminar convirtiéndose en palabras propias y denotativas (Metáforas muertas, de Charles Bally).

Por otra parte, los vocablos aislados —si bien tienen una existencia independiente—, no son las verdaderas “unidades” del idioma, desde el momento en que su sentido va a depender del modo en que se enlazan entre sí para formar las frases que son, en

²No obstante, existen vocablos primariamente abstractos que no se refieren a cosas materiales. Así por ejemplo, prudencia, libertad, justicia, amor, fidelidad, etc. Estas palabras correspondieron inicialmente a nombres de divinidades y surgieron de las visiones cosmogénicas y de las mitologías.

definitiva, la verdadera experiencia verbal de comunicación. Esta es la razón, por lo demás, de que todas las palabras puedan convertirse eventualmente en metáforas, ya que tienen diversos sentidos y significaciones, de acuerdo al orden gramatical del discurso o del texto donde se insertan.

Las metáforas, en la clasificación de Aristóteles (*Poética*), pertenecen al rubro de las "palabras inusuales". Pero también surgen metáforas del empleo analógico y musical de palabras conocidas (65). Más aún, puede decirse que —en cierto modo— todo el hablar es metafórico, desde el momento que las palabras se explican y se apoyan unas en otras. Se pregunta, en este sentido, Octavio Paz: ¿De qué está hecho el lenguaje? Y concluye que el idioma no es sino "un tejido de metáforas" (53).

En esta urdimbre de proyecciones metafóricas, Octavio Paz piensa que habría que desandar el camino y, "de expresión figurada en expresión figurada, intentar llegar a la palabra primordial", aquella de la cual "todas las otras son metáforas" (52). Pero, ¿existirá la palabra originaria? Aparentemente no, ya que todos los idiomas no parecen tener principio y son sólo una misteriosa secuencia de metáforas.

Hemos dicho que los vocablos que designan a las cosas materiales serían primarios ya que, sólo en un segundo momento, se habrían utilizado para designar los hechos psíquicos y espirituales. El lenguaje, sostuvo en este sentido K. Burke, "se desarrolla por extensión

metafórica, utilizando palabras del reino corpóreo y visible para expresar —por analogía— lo puramente anímico y mental”³. Pero esta visión “materialista” de las metáforas del idioma, aunque convincente, es sólo una hipótesis y bien podría —al menos paralelamente— haberse denominado lo objetivo desde lo psíquico-espiritual, en una proyección imaginaria de la conciencia que “animiza” por simbolización el mundo físico. Esto es, como veremos, lo que ocurre precisamente en la poesía, donde se revierte el proceso “materialista” en una especie de “extensión metafórica hacia atrás”, donde se nomina lo tangible desde lo intangible. Esta visión “animista” del lenguaje se observa precisamente en las metáforas poéticas, que son un modo de simbolización del mundo material a partir de la experiencia psíquica.

La lingüística moderna —en el marco “antimetafísico” del positivismo— pretendió depurar el pensamiento científico y convertirlo en un lenguaje exacto y sin subjetivismos. Bertrand Russell imaginó un mo-

³Como ejemplos de este proceso de una proyección metafórica hacia lo psíquico desde lo material, Juan Rivano señala los siguientes: *estilo*, que procedería de *estilete*, instrumento utilizado para escribir sobre tablillas de cera; *sigilo*, que derivaría de *sello*, marca de la autoridad que se mantenía oculta en cajas secretas, etc. Es interesante la versión que da Rivano del origen del sentido de la palabra *símbolo*, cuyo significado original habría sido “moneda quebrada”, a partir del cual se convirtió en la imagen de una representación concreta de un concepto intelectual (65).

delo lingüístico de una lógica perfecta, en que sólo se describe formalmente cada hecho. Wittgenstein llevó esta precisión hasta los límites del absurdo y así —en su *Tractatus lógico-philosófico* (1921)— criticó el lenguaje común por sus ambigüedades, indicando que era preferible el silencio cuando no se podía hablar de un modo claro y exacto.

Pero este verdadero “atomismo lógico”, con la frialdad de una *física* verbal, desvanece precisamente lo más valioso del lenguaje, que es su *plasticidad*; esa capacidad de ahondar las más complejas y sutiles significaciones. El propio Wittgenstein tuvo que admitir que lo realmente importante para el hombre —como es la ética, la estética y el sentido de la vida— no podía decirse de un modo inequívoco y, años más tarde, reconoció lo insostenible de sus anteriores ideas y declaró con realismo y honestidad que —más allá de toda estructura lógica— el lenguaje era algo vivo y que “de todos modos hay que hablar” (70).

El positivismo lingüístico —como hemos dicho— intentó reducir el idioma a un sistema matemático, pero este “hablar científico del habla” no tiene ni reconoce límites y fácilmente se convierte en una indagación sin sentido, que no explica nada y termina en afirmaciones meramente tautológicas. La palabra —quíéranlo o no ciertos *cientistas*— es más que un “mensaje” o un “vehículo” de comunicación y tiene, por así decirlo, existencia propia, ya que —al igual que el cuerpo— se encontraría a medio camino entre

el yo y el mundo (Otto Dörr). Nuestro gran poeta Neruda confirmará con bellas y decisivas metáforas este carácter concreto y viviente de las palabras:

...Amo tanto las palabras. Brillan como piedras de colores y saltan como platinados peces:...Tienen sombra y transparencia, peso, pluma, pelo. Tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... (46).

Finalmente, el “contenido metafórico de la metáfora”, por así decirlo, es su connotación, lo vagamente aludido y que no es susceptible de expresión literal. Es por eso que también se utilizan metáforas para designar aquellas cosas que no tienen nombre, como es el caso, por ejemplo, de “las *ventanillas* de la nariz”; del “*ojo* de la cerradura”, o del “*árbol* genealógico” (65).

La metáfora, entonces, no sería sino un *símil* del cual han surgido las palabras que explicitan la comparación. Pero —para ser una metáfora— el nuevo vocablo debe sustituir al literal. Así, por ejemplo, cuando Homero dice que Aquiles “se revolvía entre sus enemigos como un león”, sólo está diciendo un *símil*; pero si dijera “como un león se revolvía”, sería una metáfora (65). Es precisamente por este fundamento comparativo que la posibilidad de las metáforas jamás será agotada, ya que si surgen de la similitud

de lo distinto, la eventualidad de analogías entre las palabras y las cosas es —en sí misma— ilimitada.

Desde otro punto de vista, en la metáfora hay sin duda una *transgresión* del lenguaje común, que es la prosa literal. Muchos han señalado este papel “asesino del idioma” que es propio de la poesía, ya que ésta —a golpes de ritmo y de metáforas— *destruye* el lenguaje cotidiano del hablar textual. La poesía transforma el sentido lógico de las palabras en ritmos y sensaciones auditivas, y aun en imágenes visuales, como ocurre en el caso del *imaginismo* de Ezra Pound (12). Veremos posteriormente, a propósito del desarrollo de la *competencia metafórica* infantil, que sólo tardíamente se acepta y se comprende esta distorsión del lenguaje y que el niño en edad preescolar no percibe el sentido alusivo ni la connotación de las metáforas, ignorando, por lo tanto, su diferencia con el lenguaje prosaico.

Resumiendo, podemos decir que —más allá de su belleza y riqueza connotativa— persiste el misterio del origen de las metáforas. Lo que no resulta extraño si se piensa que casi nada sabemos con certeza de los comienzos del habla y que el lenguaje, a pesar de su fascinante seducción, continúa siendo un enigma para la reflexión científica.

Capítulo III

METÁFORAS, SÍMBOLOS Y EXPERIENCIA ONÍRICA

Como fenómeno psicológico, las metáforas pertenecen al ámbito de los símbolos y de las analogías. En un sentido general, es símbolo todo aquello que representa otra cosa en virtud de una correspondencia (N. Le Guerre). La metáfora sería entonces algo así como la expresión verbal de lo simbólico. Pero en el símbolo no se trata sólo de una *traslación* lingüística, sino que es indispensable la percepción de la imagen de lo simbolizante (por ejemplo, la bandera, símbolo de la patria; la cruz, símbolo de la fe cristiana, etc.). En la metáfora, en cambio, esta percepción es meramente imaginaria y el vínculo se establece de un modo directo a nivel puramente semántico. Así, son clásicas metáforas decir: "El ocaso de la vida", por la vejez; o "La flor de la edad", por la juventud.

Un símbolo, entonces, es la exteriorización material de lo experimentado en el interior de uno mismo. En otras palabras, es simbólico todo estado anímico que se expresa como si fuera sensorial y perteneciera al mundo de los objetos. Las investigaciones sobre la "mentalidad primitiva" muestran la importancia que tiene el simbolismo para el pensamiento arcaico, pero

el pensar simbólico no es exclusivo de los pueblos primitivos ni de los niños o de los poetas, sino que es consustancial al ser humano y precede al lenguaje y a la razón discursiva (15). Los símbolos, en realidad, al igual que los mitos, no son creencias arbitrarias del psiquismo sino que responden a una necesidad expresiva y puede decirse que penetran en lo más secreto e íntimo del ser.

Al decir de los surrealistas, todo hombre es un poeta: basta con que se abandone a la experiencia de "escritura automática". En realidad, el inconsciente de todos los individuos es mucho más poético, más filosófico y más mítico que su vida consciente. Eso lo saben muy bien los psicólogos y psiquiatras que descubren lo esencial de las múltiples mitologías culturales en la interpretación de los sueños de sus pacientes. Dice, en este sentido, Mircea Eliade: "No sólo monstruos pueblan el inconsciente; sino también dioses, héroes y hadas". Hasta el hombre más realista, sostiene este autor, vive inmerso en un mundo de imágenes y de símbolos, que jamás desaparecen del psiquismo y sólo cambian de aspecto; por lo que se trata, entonces, sólo de "descubrir sus nuevas máscaras" (15).

En los sueños, los símbolos se actualizan de un modo aparentemente arbitrario, ya que en ellos no existen las leyes lógicas ni las categorías de espacio-tiempo de la conciencia vigíl. En el sueño, los sentimientos y los pensamientos más complejos son expre-

sados de un modo sensorial; como acontecimientos del mundo exterior y, por lo tanto, a través de un lenguaje simbólico. Erich Fromm, en su conocido estudio sobre los sueños (20), distinguió tres clases de símbolos: 1) *convencional*, por ejemplo las palabras que designan a los objetos y a las cosas y que —al menos aparentemente— dependen de un modo exclusivo del código lingüístico aceptado por la cultura; 2) *accidental*, que sería la asociación de un estado anímico con un objeto, un acontecimiento, un paisaje o una melodía, por mera relación reflejo condicionada a través de la experiencia vivida anteriormente; 3) *universal*, en que hay una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa. Sólo los dos últimos expresarían, según este autor, experiencias internas como si fueran sensoriales y pueden considerarse como lenguaje simbólico. No obstante, a nuestro juicio, son sólo los últimos, los *universales*, los verdaderos símbolos en el sentido de ser genéricos y no individuales y, por lo tanto, válidos para todas las culturas y para toda la historia.

Se ha descrito con el nombre de *sinestesia* una forma lingüística que ocupa un lugar intermedio entre el símbolo y la metáfora, ya que —teniendo como significante a una palabra y no a una cosa— la correspondencia sin embargo se establece a través de la percepción de los sentidos. Un ejemplo de esta metaforización sinestésica es el siguiente poema de Baudelaire:

*Hay perfumes frescos como carne de niños.
Suaves como los oboes y verdes como las praderas.
Y otros corrompidos, ricos y triunfantes...*

Del mismo modo que ocurre con el símbolo, también puede decirse que la metáfora es la expresión lingüística de una *analogía*. Lo analógico es toda relación que se establece por simple semejanza entre cosas diferentes. En este sentido, sería un mecanismo de origen de las metáforas que, a su vez, constituyen —al igual que de los símbolos— su expresión verbal. Algo similar ocurre con la *alegoría*, donde una cosa representa a otra, por ejemplo, las “alas de cupido” o la “ceguera de la justicia”. Vemos que también la alegoría encuentra en la metáfora su versión lingüística, y bien podría decirse que ésta no es sino una “alegoría de las palabras”.

En este marco de las múltiples afinidades psicológicas de la metáfora, se la puede también relacionar con los enigmas y los acertijos. Ya Aristóteles decía que estos últimos —por su ambigüedad— encierran necesariamente una metáfora. Rivano ejemplifica esta idea con la conocida adivinanza del cielo estrellado:

*Una fuente de avellanas
que en el día se recogen
y en la noche se derraman*

Volviendo a los símbolos, a partir de la Primera Guerra Mundial y como reacción al positivismo, ha resurgido

el interés por lo simbólico, lenguaje común y universal del pensamiento más arcaico del hombre. El psicoanálisis y el surrealismo han vuelto a despertar la curiosidad del gran público por los símbolos, como modos autónomos e irremplazables del conocimiento¹. Se trata —según Mircea Eliade— del redescubrimiento de un saber que fue general en Europa hasta el siglo XVIII y que, además, es connatural a todas las culturas, tanto históricas como primitivas (15).

Es un hecho indiscutido el carácter simbólico del psiquismo inconsciente y por eso el “lenguaje onírico” es esencialmente metafórico. No sería otro el origen, por lo demás, de las antiguas mitologías y de los “cuentos de hadas”, cuya fascinación radica, precisamente, en que son la expresión simbólica de los estratos arquetípicos del psiquismo subterráneo. Del mismo modo, en los sueños —donde el lenguaje verbal es casi inexistente— las más complejas realidades y experiencias se expresan en símbolos visuales, como si en el interior de la mente existiera un eximio *cinéasta*, capaz de elaborar la trama y el *guión* del espectáculo. En realidad, los sueños se dibujan ante la conciencia pasiva del soñador. Es un misterio su origen y naturaleza, ya que obligarían a suponer que,

¹El filósofo español Eugenio Trías ha dicho recientemente que la razón sería el lado manifiesto del espíritu y el simbolismo, en cambio, su lado oculto e inadvertido (Artes y Letras de *El Mercurio*, 4 de agosto 1996).

en la profundidad anímica, existiría algo así como un “otro yo” —más sabio que el yo consciente— que programa la experiencia onírica.

Es por eso que se ha dicho que los sueños surgirían de la misma *zona germinal* de la creatividad artística y, como ésta, son un fenómeno normal que se aproxima a la locura, ya que supone un transitorio dominio absoluto de lo imaginario.

Siempre se ha pensado que la locura es una *irrupción* caótica y anárquica de los contenidos inconscientes. En diferentes versiones, todas las teorías de la alienación mental terminan formulando una especie de “toma de conciencia” anticipada y mórbida de la riqueza que duerme en el mundo interior del hombre. De ahí nace la clásica comparación con los sueños y, la más moderna, con las experiencias de drogas alucinógenas. En ambas condiciones (la onírica y la psicodélica) las mentes más vulgares pueden volverse creativas y la conciencia asiste —como un espectador pasivo— a la trama prefabricada de la escenografía alucinatoria.

Las experiencias oníricas del sueño normal han preocupado al hombre desde los comienzos de su historia. Ya los pueblos primitivos intentaron comprenderlas como algo mágico y sobrenatural, y aun las culturas antiguas más desarrolladas, como la hebrea, la egipcia y la griega, no pudieron desprenderse del atractivo de las interpretaciones religiosas y premonitórias. Sin duda, conocer el secreto de los sueños sería

conocer la *clave* del psiquismo humano. La ciencia moderna ha ido develando toda la “periferia” del fenómeno y ha podido reconocer los mecanismos neurobiológicos que lo subyacen, pero nada ha podido decir del origen y del sentido del soñar.

El psicoanálisis elaboró una teoría que —al menos en apariencia— privaba a los sueños de su enigma y, por así decirlo, los *secularizaba* en un conjunto más o menos mecánico de proyecciones simbólicas de deseos y conflictos inconscientes. Es obvio que muchos sueños parecieran contener un “mensaje” de las preocupaciones subconscientes —sean actuales o infantiles— del individuo. Pero, como ya lo señaló Erich Fromm, los sueños pueden también referirse a realidades de mucho mayor significación vital (20). También Jung mostró que existían sueños “arquetípicos” que reflejaban experiencias que trascienden a la existencia personal y que aluden a fenómenos de la especie, de significación biológico-evolutiva y aun metafísica, ya que reflejan el grado de desarrollo espiritual y los propósitos que anidan en el misterio del ser (36).

Es claro que la interpretación psicoanalítica de los sueños, en base a la asociación libre, conduce siempre a las problemáticas del sujeto psicoanalizado, pero esto no significa que esos conflictos sean el origen del sueño. Así, el conocido psicólogo Eysenck hizo un interesante experimento en el que diferentes personas —en terapia analítica— asociaban libremente sobre el

contenido de sueños ajenos; y observó que siempre terminaban proyectando, en los contenidos de estos sueños, sus propios conflictos psicológicos que, obviamente, nada tenían que ver con el origen, naturaleza y significado de los simbolismos oníricos. Fritz Perls, el creador de la terapia gestáltica, propuso un curioso método de indagación del sentido de los sueños, postulando que cada componente de la experiencia onírica (tanto el yo que sueña como los demás elementos, sean personas u objetos materiales) reflejaba aspectos psicológicos del propio soñante. Su método consiste en hacer que el sujeto "dialogue" imaginariamente con esos elementos oníricos (por ejemplo: ¿Qué le diría a la pieza o al jardín?, ¿qué le contesta?, etc.). Es, sin duda, una interpretación original y que permite —con gran facilidad— ahondar en las conflictivas personales del enfermo (54).

Pero todas estas interpretaciones resultan tan parciales como insuficientes y —en el fondo— más que hipótesis sobre el mecanismo de los sueños, se refieren a las interpretaciones de su contenido, con miras psicoterapéuticas; ya que, en el fondo, lo que analizan es cómo el sujeto despierto es capaz de evocar sus propios conflictos al analizar el contenido de sus sueños. Es por eso que todas estas teorías nada dicen de la estructura misma del soñar ni del mecanismo de simbolización que es —precisamente— lo esencial y lo que constituye el verdadero enigma.

Capítulo IV

METÁFORAS Y METONIMIAS

Como veremos más adelante, todos estos conceptos similares y afines a la metáfora que hemos estado analizando, permiten comprender mejor tanto el mundo mágico y fantástico de la poesía, como el pensamiento y el lenguaje disgregado de la esquizofrenia. Pero, sin duda, de todas estas distinciones, la más importante y significativa —para los propósitos de nuestro estudio de la naturaleza psicológica de lo poético— es la que existe entre metáfora y metonimia.

Es, desde luego, una diferencia vaga y bastante sutil, ya que ambas figuras retóricas aluden a una palabra que adquiere un significado distinto del que le es propio. La diferencia fundamental estaría, sin embargo, en que en la metáfora, lo que se *transporta* es el significado literal de una palabra a otro significado por similitud. En la metonimia, en cambio, se designa un objeto con el nombre de otro semejante, lo que implica una relación más externa y objetiva. Así, para Fontanier (43), existirían dos tipos de relación de ideas: las de *semejanza* y las de *correspondencia*, que darían origen —respectivamente— a las metáforas y a las metonimias. Las relaciones de semejanza son entre ideas, y las de correspondencia, entre

objetos. Las metáforas se refieren, por lo mismo, a una similitud; y las metonimias, en cambio, a una sustitución. Dicho de una manera más simple, en la metáfora hay una traslación del significado de las palabras; y en la metonimia, del nombre de las cosas. Así, ejemplos de metáforas serían:

“Las perlas del rocío”

“La primavera de la vida”

“La flor de la edad”

Aquí la simbolización sería más abstracta, ya que el acento está en utilizar una palabra con el sentido de otra (perlas por gotas de agua; primavera por vitalidad; flor por plenitud).

Ejemplos de metonimias, en cambio, serían:

“Yo tiemblo” (por yo tengo temor)

“Ejército de 100 lanzas” (por 100 soldados)

Aquí, el acento ya no está en la proyección de un mero significado sino en una *transnominación*: un cambio de nombre y, por lo mismo, algo más concreto, un vínculo interobjetal y casi extralingüístico. En la metáfora, entonces, lo que ocurre es una transformación del lenguaje en sí mismo (proceso más abstracto) y en la metonimia, una transformación del vínculo entre la palabra y la realidad (proceso más concreto). Esta diferencia, como veremos, adquiere un particular valor en el estudio del lenguaje esquizofrénico, donde

existe un concretismo patológico y, por lo mismo, su curioso “hablar poético” es más metonímico que metafórico.

Gastón Esnault observó que la metonimia era más analítico-concreta, desde el momento que se refería “al orden de las cosas”; y la metáfora, más sintético-abstracta y referida “al orden de la fantasía”. Aquí ya se percibe un intento de jerarquizar niveles psicológicos, en el sentido de que la metonimia sería un fenómeno más primitivo, ya que se basa en los lazos naturales, y la metáfora, en cambio, un proceso más elaborado e intelectual. Albers Henry (43) también postuló que la operación psicológica que subyace a las metonimias era más simple, y más compleja la de las metáforas. En la metonimia, según este autor, habría una “síntesis perceptiva” (por ejemplo: el río es *alegre*), y en la metáfora, “una síntesis imaginativa” (ejemplo: el río se *acaricia* en la ribera). La metáfora, entonces, implica un proceso comprensivo y se refiere a una significación más compleja que no puede reducirse, como ocurre en las metonimias, a simples “comparaciones abreviadas”. Como señaló Heidegger: “lo metafórico no existe más que en el interior de lo metafísico y tal vez ambos *espacios* no son sino el producto de una sola y misma transferencia verbal” (26).

También para Jakobson (43) las metáforas se diferencian de las metonimias por ser las primeras (metáforas) una relación de dos vocablos que siendo semejantes no están intrínsecamente vinculados entre sí.

Las segundas (metonimias), en cambio, expresarían una relación más intrínseca o de contigüidad. Para otros, sin embargo, no existirían diferencias esenciales y, así, Umberto Eco piensa que la metáfora no es sino una cadena de metonimias y ejemplifica su idea con el siguiente verso de Lope: *Surca del mar de amor las rubias ondas*. Aquí —según señala— la conexión entre el mar y los cabellos sería metonímica, porque se establece a través de la condición de rizado implícito en el vocablo ambivalente *ondas* (14). En las metonimias, entonces, existiría una conexión más concreta entre el término sustituido y —en definitiva— consiste en la simple traslación de un vocablo por otro. Así, por ejemplo, *tener buena estrella*, por tener suerte y ser inteligente, o *es un César en su casa*, por es dominante y dictador.

K. Burke concibe a la metáfora como *perspectiva*, es decir, “ver algo en términos diferentes” (43). Sin duda, es por la aproximación a través de una variedad de perspectivas que nos acercamos a percibir la realidad de un hecho y sus diferentes *grados de ser*, y es por lo mismo que las metáforas enriquecen nuestro conocimiento de las cosas. La metáfora *amplía* la percepción de lo real, la metonimia, en cambio, la *reduce*, al establecer correlaciones meramente naturales y concretas, desentendiéndose de la esencia sustancial de las cosas.

La metonimia, en efecto, denomina un estado intangible en términos corpóreos, como decir “corazón”

por emociones, identificando a una parte con el todo. Otros ejemplos de metonimia serían: “palidez” en lugar de miedo; “lágrimas” en vez de tristeza, etc. Los mecanismos psicológicos que originan las metonimias son múltiples. Así, serían los principales: 1) el identificar el efecto con la causa (“la dignidad de las canas”); 2) el continente por el contenido (“bebo un vaso”); 3) el autor por su obra (“leo a Virgilio”), y 4) el signo por la cosa (“venció nuestra bandera”) (65).

Como puede observarse, en las metonimias lo “interior” e inefable se hace “exterior” y material. Volveremos sobre este tema a propósito de nuestra hipótesis interpretativa, en el sentido de que el lenguaje metonímico sería el más primario del hombre, por el cual éste expresa su experiencia subjetiva en vocablos corpóreos, por así decirlo, en un movimiento “hacia afuera” de la interioridad. De ser así, bien podría hablarse —en el desarrollo del fenómeno lingüístico— de la existencia de tres niveles sucesivos de complejidad progresiva del idioma: 1) *lenguaje metonímico* (pensamiento primitivo-concreto); 2) *lenguaje literal* (pensamiento lógico y conceptual), y 3) *lenguaje metafórico* (pensamiento simbólico-mítico). Veremos que —a partir de una estratificación de este tipo del desarrollo del lenguaje— es posible encontrar la explicación del curioso “hablar metonímico” de los esquizofrénicos disgregados que —como todo lo mórbido en psiquiatría— implica siempre una regresión a un modo de pensamiento más arcaico y primitivo.

Continuaremos en los próximos capítulos ahondando el misterio de las metáforas, particularmente al referirnos a la poesía que *nota y connota*; dice algo, pero también alude a esa atmósfera simbólica que es la última realidad de las cosas. No obstante, las metáforas —como hechos psicológicos— desbordan el marco de la poesía o, mejor dicho, lo expanden hacia todo el arte. En realidad, cualquier creación estética es necesariamente metafórica, ya que siempre alude a un *algo más* que es el secreto de su encanto y de su capacidad de evocar el goce íntimo de la belleza. Así, en la música, se expresan ideas y sentimientos complejos mediante el juego armónico de sonidos y silencios; y en la pintura, a través de formas y colores que —por lo mismo— se convierten en metáforas plásticas. Todo el arte, entonces, termina siendo poesía, como decía Picasso: “versos de ritmos verbales melódicos o cromáticos”.

Capítulo V

DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

La denotación se refiere al contenido de información lógica de las palabras; a la "función referencial" del habla (Jakobson). Como ha señalado gráficamente Le Guerrin, lo denotativo es "el conjunto de elementos del lenguaje que eventualmente podrían ser traducidos a otro idioma", incluso por una máquina (43). Lo connotativo, en cambio, son todas aquellas significaciones del texto que van más allá del sentido propio y literal de las palabras. Puede decirse que toda obra literaria contiene una dosis de significación genérica e impersonal, que constituye lo *denotativo* del texto, pero —además— conlleva un conjunto de aspectos lingüísticos, capaces de evocar variadas y personales significaciones, lo que configura su connotación.

Siempre se ha dicho que toda traducción es una *traición*, y esto es especialmente válido para la poesía, que está hecha de sonidos fonéticos y de connotaciones intraducibles. Pero también ocurre lo mismo con los textos escritos en prosa. Las palabras siempre encierran una plenitud de significados virtuales que se actualizan, diferentemente, en los diversos contextos de la frase. Esta "plenitud de sentidos" es una propiedad general del lenguaje que, por lo mismo, es siem-

pre metafórico y, en este sentido, toda la literatura —sea prosa o poesía— sería, en rigor, igualmente intraducible.

La denotación, entonces, es la función informativa del lenguaje. En otras palabras, es el elemento no subjetivo del discurso susceptible de análisis aislado del contexto. Así definida, la denotación es el primero y más elemental nivel semántico del discurso prosaico o literario, estrictamente vinculado al código lingüístico establecido y ajeno a las múltiples evocaciones alegóricas de la metáfora (43). La connotación, en cambio, indica una serie de significaciones secundarias no siempre bien definidas. Es por lo mismo que la connotación no es nunca unívoca sino imprecisa, aunque aluda a un “espectro” más o menos definido de rasgos o características. Pero —eso sí— requiere, como veremos, de un interlocutor capaz de percibir la gama de lo alusivo y es por eso que, para un niño, lo metafórico resulta meramente incomprensible o incoherente.

Desde un punto de vista histórico, es posible que no siempre se hayan usado los términos connotativos como metáforas sino que literalmente. Así, por ejemplo, A. Zajonc, refiriéndose a la ausencia de términos en el griego antiguo para designar ciertos colores como el azul y el verde, ya que *kyanos* y *chlors* designaban en realidad, respectivamente, lo oscuro y lo fresco, concluye de su análisis que los helenos no tenían trastornos visuales sino que, para ellos —al

menos en la época de Homero— las connotaciones de los términos constituían la acepción primaria. Estaban —señala— “tan distanciados de la percepción externa del color que la cualidad psicológica de oscuridad o frescura se convertía en el atributo percibido” (76).

Desde una perspectiva más estética que lingüística, lo connotativo del lenguaje ensancha y da una mayor *densidad* significativa a las palabras, y en ello reside el “secreto deleite que producen las metáforas” (31). Dice Ricoeur —a propósito del valor connotativo de las imágenes poéticas— que éste trasciende al sentido ordinario de las palabras y así las libera de su *prisión denotativa*, lo que permite percibir toda su riqueza original. Ese “otro lado del lenguaje” que es indecible y que esconde la sensación y el sentimiento (63). Las palabras —ha dicho Octavio Paz, en un sentido similar— “están huecas y, al mismo tiempo, pletóricas de sentido”. Pero esa riqueza de los vocablos que no puede ser nombrada sólo se percibe en la connotación; ...“ese *residuo* y esa *savia* del lenguaje que no pueden decir las palabras” (53).

Son precisamente las connotaciones del lenguaje literario —sea prosa o poesía— las que lo contraponen con el de la ciencia o el de la filosofía que —en su afán denotativo— trata de eliminar esa “profundidad oculta detrás de las palabras” (Pfeiffer). La poesía, en cambio, surge espontáneamente de ese “halo periférico” de los vocablos que, trastrocando el sentido

literal del habla, descubre toda la vitalidad del lenguaje. Es por eso que la poesía se nutre de lo equívoco y de la ambigüedad de los vocablos. Es por lo mismo que, en lo poético, la intuición se sobrepone a la comprensión y la imagen trasciende al concepto. Pero las connotaciones poéticas no son una alternativa del saber científico de la realidad sino que comunican una experiencia subjetiva que ahonda y da una mayor diversidad a la percepción de la vida y de las cosas. El lenguaje literario, además, intenta siempre *participar*: es decir, lograr que otros compartan lo que tenemos dentro. Pero —en la poesía— más que participar un pensamiento, de lo que se trata es de comunicar algo que se ha sentido y, de este modo, poder transmitir vivencias y estados de ánimo.

Es, en efecto, su estructura rítmica y melódica, y la ambigüedad de sus metáforas lo que permite al lenguaje poético expresar y mostrar, no una idea, sino una experiencia de vida, que no puede transmitirse sino en la frase verbal connotativa. Es por eso también que la verdadera poesía jamás puede surgir de un propósito deliberado o de un esfuerzo racional, y requiere —necesariamente— de la inspiración. Lo poético, dígame lo que se diga, es un don misterioso que emerge de las profundidades del psiquismo. De ese fascinante *espacio* imaginario donde yacen las intuiciones; esa *zona* misteriosa que es el fondo visceral del alma.

La poesía, como todo arte, requiere de ese *duende*

del que hablaba García Lorca: "Los poetas oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alimenta...". No obstante la musa, para García Lorca, "dicta y, en algunas ocasiones, sopla, pero... ya está tan cansada" (21). Es por eso que el *duende* no viene de afuera como la *musa* que activa la inteligencia sino que "hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre". Esos *sonidos negros* —continúa Lorca— que revelan el misterioso espíritu de la tierra y esas raíces "que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte". Y agrega, "el *duende* ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior..."¹.

En las metáforas poéticas, lo decisivo, dirá Paul Ricoeur, es su posibilidad de "redescubrir la realidad" (63); su capacidad de despertar la vida oculta y la riqueza dormida en las palabras. Es por eso que las metáforas poéticas podrán ser definidas como figuras retóricas, pero no pueden ser explicadas: "...dicen lo que dicen; se dicen a sí mismas. Están hechas de palabras, pero son sólidas como la piedra y visibles como el color" (31).

Aquí radica, por lo demás, el fracaso de la psicolo-

¹A propósito de las corridas de toros, dice Lorca que el torero sin *duende* sólo asusta al público y se juega la vida de un modo ridículo. Pero, el que lo tiene, "da una lección de música pitagórica y hace olvidar que tira constantemente el corazón sobre los cuernos" (21).

gía dinámico-analítica, que pretende *reducir* las metáforas a mecanismos inconscientes de represión y proyección de eventuales conflictos emocionales; y también el de la lingüística, cuando intenta *disecarlas* con el “bisturí” de la lógica, ya que “detrás de ellas ya no hay nada, porque las metáforas poéticas sólo existen en su propio interior; no son un *ropaje literario* de un contenido previo, sino algo misterioso que sólo vive en ellas mismas” (31). Es por esta razón que todos los estudios gramaticales o lógicos de las metáforas nada pueden decirnos de la experiencia psicológica interior que las genera, y es por eso que los análisis lingüísticos sólo nos muestran “el esqueleto” de la poesía y nos dejan siempre en la *antesala* de su comprensión más íntima. Pero, ¿cuál es, entonces, la palabra poética?, se pregunta Ibáñez Langlois, y concluye que ésta es en definitiva un arcano: “...y que permanece en el silencio” (31). Pero si hay algo que se puede decir, es que lo poético surge —como hemos visto— del contenido connotativo de las metáforas; de esa especie de “música del pensamiento”, que —según Octavio Paz— es, paradójicamente, “un hablar superior y un lenguaje primitivo” (53).

Es por todo lo anterior que resulta absurdo hablar de una “técnica poética” como si fuera algo artesanal. La verdadera poesía no está hecha de *recetas* sino de intuiciones; ...que muestran y al mismo tiempo ocultan el vacío. En efecto, todo el arte —tanto el poético como el plástico o musical— parecería expresar la

“estructura arquetípica” de algo esencial y muy primario del psiquismo que constituye —tal vez— una percepción y un conocimiento concreto del mundo. Algo así como un sentido primordial de la belleza. Es por eso que el poeta jamás “fabrica” sus metáforas y éstas no proceden de una transposición de contenidos objetivos en virtud de una comparación intelectual. Así, por ejemplo, al decir *la alcoba de la muerte*, el genuino poeta no razona sobre la soledad del moribundo, sino que escribe la frase que surge de un modo espontáneo desde el sentimiento puro que desea expresar. Esto, sin duda, puede ser discutible, pero encuentra su fundamento en la propia experiencia de los artistas y en la forma en que describen su inspiración. Como contrapartida, la búsqueda intencional de imágenes poéticas no lleva jamás a elaborar metáforas de real calidad evocativa. La inspiración —se ha dicho— es un “soplo caprichoso” que viene y se va y no pareciera ser posible el “fariseísmo poético” que se desenmascara a sí mismo por la intencionalidad del lenguaje y del “gesto verbal” (31).

La verdadera poesía siempre dice más de lo que relatan las palabras, porque la riqueza de su mensaje no está tanto en las ideas que expresa sino en las formas verbales que utiliza; en su “atmósfera” fonética, simbólica y tonal. Puede decirse que el contenido real de un poema está inmerso en el “cómo” del lenguaje y que no es información sino estilo, ya que su verdad interior está *cautiva* en las propias formas

expresivas; en su “melodía íntima” de imágenes y de sonidos. Es por lo mismo que un poema, si bien puede ser un “almácigo de ideas”, no es jamás una “filosofía disfrazada” (32) y nos sumerge —con su ritmo y sus metáforas— en la intimidad más honda de la experiencia espiritual. ¿Cómo traducir en prosa el significado y las múltiples evocaciones de esta incomparable estrofa de las *Alturas de Macchu Picchu*:

*Si la flor a la flor entrega el alto germen
Y la roca mantiene su flor diseminada
En su golpeado traje de diamantes y arena
El hombre arruga el pétalo de la luz que recoge
En los determinados manantiales marinos
Y taladra el metal palpitante en sus manos*

¿Cómo explicar del mismo modo el encanto secreto de estos bellísimos versos de Antonio Machado?:

*...como el niño que en la noche de una fiesta
se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena*

Esta es la virtud de la poesía: revelar lo esencial de la existencia en la variedad abierta de sus connotaciones, evocando el enigma de lo humano, no como un pensamiento sino como una experiencia vivida en la verdad más íntima del ser. Pero lo poético no es sólo

una evocación de vagas nostalgias, sino que también puede tener una desgarradora fuerza dramática, como en estos versos de Prakl, citado por Pfeiffer (55):

*Ramera, que en los helados calofríos da a luz un
niño muerto*

*Furiosa la ira del Señor azota la frente del poseso
Peste purpúrea, hambre, que quiebra verdes ojos*

¿Cómo expresar con mayor fuerza el horror profundo que asciende desde el fondo del corazón torturado? ¿Cómo descifrar el sentido del desafiante y conmovedor epitafio escrito por Vicente Huidobro para su tumba en los cerros de Cartagena?:

*¡Abrid la tumba! ...en el fondo de esta tumba se
ve el mar*

Definitivamente, lo poético es una emoción “sintonizada” por una dimensión oscura y secreta de la vida. Es en este sentido que Heidegger habló de una “fuerza develadora” en la poesía y Jaspers, de una “virtud de iluminación de la realidad” (65). La poesía, en efecto, transmite una verdad sobre el mundo y sobre el hombre que desborda su ciencia y su filosofía; una verdad que no proviene del pensamiento sino de la vida.

Volviendo ahora a la connotación de las metáforas, lo decisivo no está en lo que dicen las palabras, sino en

lo “que se fuga entre las mallas”; lo que Octavio Paz llamaba el “secreto de la semilla semántica” (53). Pero —si es así— en gran medida las connotaciones de lo poético van a depender de la capacidad de evocación imaginaria del propio lector, ya que es —en definitiva— la sensibilidad del que percibe la que permite ir más allá de la mera comprensión lógica del sentido literal de las palabras. Podría decirse, entonces, que la denotación pertenece *por entero* al texto y la connotación, en cambio, surge del *diálogo* entre las metáforas del poema y la capacidad intuitiva del que lee; un vínculo semántico entre el que habla y el que escucha. Es por eso que cada lector encuentra en la poesía lo que de algún modo “lleva adentro”. Esta es una ley general de la conciencia que no admite excusas, nadie puede desbordar sus propios límites y —particularmente en el arte— la resonancia emocional y la comprensión intuitiva dependerán esencialmente del grado de madurez y de la calidad del “perfil emotivo” del propio psiquismo del observador².

²Como veremos, en el caso de las metonimias esquizofrénicas, este carácter en cierto modo *ajeno* de la connotación adquiere singular importancia, ya que su “hablar poético” no es percibido por el enfermo sino sólo por el interlocutor normal.

Capítulo VI

LO POÉTICO

La comprensión más profunda de lo real no se entrega al pensamiento reflexivo, sino a la intuición, y no puede transmitirse sino en metáforas y en figuras alegóricas, que tampoco comunican la última verdad —que es indecible— pero al menos muestran el camino para descubrirla. Parecería que sólo el arte permite develar “lo escondido en las cosas” (Baudelaire) y capacita para percibir esa realidad oculta detrás de la vida que constituye lo esencial del misterio de la existencia. El pensamiento racional, en cambio, es siempre limitado, y aun contradictorio, y no podrá jamás rasgar ese “velo sin luz y sin costuras” del que hablaba Teilhard de Chardin, refiriéndose al cautiverio de la mente en el espacio y en el tiempo. Es por eso que sólo en el arte y en la mística el hombre puede aproximarse al umbral de su propio misterio y ambas experiencias parecieran ser sólo *niveles* de una única y privilegiada modalidad de la conciencia que, para la fe religiosa, no es sino la percepción del ser sobrenatural y de la dimensión divina que nos habita.

No cabe duda de que la fuente original del acto poético está en lo espiritual; y el análisis de su evolución en el mundo occidental nos muestra cómo

el hombre —en su desarrollo histórico— se ha ido hundiendo en su propio yo y ha perdido, progresivamente, la conciencia de su inspiración. Así, Homero —origen de nuestra poética— comienza la *Iliada* con una súplica a lo sobrenatural: “Canta ¡oh diosa! la cólera del Périda Aquileo...” (28), con lo que indica —desde la partida— que lo que habla por su boca es una potencia superior. El artista moderno, en cambio, parecería no percibir este origen sobrenatural del arte y el misterio del mundo espiritual de donde emerge su propio proceso creador.

Ya entre los griegos, con el paso de Homero a Esquilo, comenzará el hombre a “independizarse de sus dioses” y a obrar por sí mismo; “...así, de la epopeya surge el drama” (14). Con el Dante, volverá la poética humana a elevarse a la contemplación del mundo divino, pero sumergiéndolo en su propia alma y en el marco de una experiencia personal. Y será con Shakespeare —en el siglo xvii— donde la poesía comenzará a descubrir las personalidades humanas que reflejan los diversos impulsos y caracteres que configuran el psiquismo del hombre universal. Sólo en el *Fausto* de Goethe parecería lograrse la síntesis de todo lo humano en una figura individual que refleja y reúne la complejidad del hombre con el espíritu primogénito que subyace a su existencia.

En los comienzos de la historia, el hombre se explicaba el mundo a través del mito y de la poesía que —en cierto modo— sustentaron el pensar filosó-

fico. Así Arthur Zajonc piensa que nuestra civilización “nació hace tres mil años con el canto de un bardo ciego que al componer la *Iliada* y la *Odisea* dio voz a la imaginación griega y a la poesía occidental” (76). Será mera coincidencia —se pregunta Zajonc— que Tiresias, el más célebre profeta de la antigüedad, fuera ciego desde los siete años... y resuelve el problema mediante su concepto de la “luz interior”, paralela y complementaria a la luz de la naturaleza. Ya lo había dicho Platón: “El ojo de la mente comienza a ver con claridad cuando se enturbian los ojos exteriores”¹.

Pareciera ser que sólo en la oscura soledad y en el silencio interno nace la visión y la voz del poeta. Sin embargo el poeta —paradojalmente— es el que ve más lejos que otros; el que percibe lo que está detrás de las cosas. Pero ve con la “visión espiritual” que no necesita de la luz exterior, ya que se nutre exclusivamente de la imaginación, ese poder enigmático que da origen a la fantasía.

Novalis —en su *Himno a la noche*— expresó con singular belleza este fascinante llamado que proviene del fondo insondable de la vida:

Muy lejos queda el mundo, ...yo, sin embargo, me vuelvo hacia la misteriosa noche sagrada... ¿Acaso también tienes un corazón humano oscura

¹Tiresias había quedado ciego por haber sorprendido a la diosa Atenea durante el baño; es decir, por ver a una deidad desnuda.

noche? ¿Qué guardas debajo de tu manto que poderoso e invisible solicita mi alma?

El gusto por la melodía fonética, en realidad, parece ser tan antiguo como el habla y ha existido —en todas las culturas— desde los comienzos de la civilización humana. Incluso la música es posible que haya surgido del ritmo melódico de la voz en los primitivos ritos religiosos y, posteriormente, a través de los trovadores y sus recitaciones y cantos folclóricos. Del mismo modo la poesía —al igual que las metáforas— hunde sus raíces en el misterio inicial del lenguaje; en aquella desconocida *zona* de la historia en que la vida dio ese gran *salto* que Teilhard de Chardin llamara el proceso de *hominización* (69).

Ahora, lo poético es —en sí mismo— indefinible; algo que trasciende el significado semántico de las palabras. Su secreto, tal vez, está en esa dosis de ambigüedad que se transmite en la connotación metafórica de los vocablos. Del mismo modo que no hay explicación literal que agote el contenido de una metáfora, el significado que *muestra* lo poético sobrepasa incluso al propio artista y así, por dar un ejemplo, en las *Alturas de Macchu Picchu*, Neruda evoca una realidad tan profunda y tan compleja, que va mucho más allá, seguramente, de lo que en su propia conciencia se propuso expresar.

*Días de fulgor vivo en la intemperie
de los cuerpos: aceros convertidos*

*al silencio del ácido:
noches desbilachadas hasta la última barina:
estambres agredidos de la patria nupcial.*

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre enterrada
bundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología
como una espada envuelta en meteoros
bundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.*

*Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.*

Es sin duda imposible “pensar” toda la riqueza de matices connotativos que encierran estos incomparables versos del monumental poema, y sólo podemos “intuir” sus vagas y sutiles resonancias. Aquí radica precisamente la seducción de las metáforas poéticas y su virtud estético-imaginaria. Pero la poesía, además —al igual que la música— presupone una exaltación y un sentimiento íntimo “que se muestra a sí mismo”; y una subjetividad que intenta —a través de las metáforas— comunicar “los paisajes interiores del alma”.

Para comprender mejor el sentido íntimo de las metáforas de la poesía, es preferible ver lo que han dicho los propios poetas. Así, por ejemplo, para Eduardo Anguita, lo poético era esencialmente “un verbo que carecía de sentido” y que surge de la necesidad primaria de vincular la masa amorfa de los sentimientos con el lenguaje expresivo; algo así como una búsqueda de “la conciencia de sí mismo” (4). Por eso, señala este mismo autor, la poesía es más un “juego” que una intencionalidad dialógica: “...como el canto del ruiseñor”. Para Vicente Huidobro, la poesía era “el vocablo virgen de todo prejuicio; ...la palabra recién nacida”. Aquí, *prejuicio* debe entenderse como significado y por eso Huidobro concluye su reflexión señalando que lo poético no consiste “en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba”.

En realidad, no es tan sencillo decir lo que es la poesía. Desde luego es una noción inestable que varía con el tiempo y todo intento de definirla —con razón— termina repugnando a quienes la crean o a aquellos que se “embriagan” con los poemas. Decir que el discurso poético es aquel que suscita emociones no es decir nada. Del mismo modo, afirmar que a través de los poemas se tiene acceso a la interioridad afectiva del autor, es describir un efecto y no la génesis de la poesía.

La pregunta pareciera estar aún abierta, hasta para los mismos escritores. Tal vez nadie lo ha dicho mejor y de un modo más decisivo que García Lorca cuando

afirmó: “Ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es poesía” (43).

Sin duda, el poema nació con las estrofas líricas cantadas o acompañadas de música. La lírica², a su vez, es toda forma poética en que se expresa el sentimiento personal del autor y —según Goethe— obedecía a una “exaltación emocional”, dando sólo testimonio de la propia interioridad. Es lírica, por lo tanto, toda expresión literaria —esencialmente subjetiva— que dé cuenta de los estados de ánimo del artista (1). En los cantos homéricos, al igual que en la novela medieval, el autor permanece anónimo y lo que predomina es la realidad exterior que describe. En la lírica, en cambio, lo principal serán las emociones del escritor. Ahora, tanto en la novela como en la poética moderna vuelve a reaparecer el yo psicológico y el verdadero *espacio* en que acontece el texto es el de la pugna entre el pensamiento del héroe y los acontecimientos del relato, tal como ocurre por ejemplo en *El Quijote*, donde el protagonista —fugitivo del mundo— se refugia en lo ideal de la aventura íntima (Schönfelder). Podría decirse que la realidad —en la literatura actual— se “animiza”, tal como ocurrió en los pueblos primitivos y que —como pensaba Goethe— en las fuerzas de la naturaleza vuelve a estar

²Lírica: de *lira*, instrumento musical que utilizaban los cantantes y recitadores griegos para subrayar rítmica y melódicamente sus palabras.

presente el espíritu que ahora despierta de su sueño milenario.

En las estéticas del siglo XIX (Croce y Vossler) se identificó la lírica con la poesía, por ser una síntesis del sentimiento y de la forma (43). Pero, ya a fines del mismo siglo, lo esencial del poeta será la desconfianza de la "realidad de lo real" y así se origina la ruptura con el lenguaje tradicional y el surgimiento de un nuevo discurso antirrealista, alusivo, metafórico, simbólico y aun hermético. Ahora comienza, además, a tener valor la musicalidad de los vocablos. Puede decirse, entonces, que la poesía, según el concepto actual, es un "artificio" del discurso, donde cada verso se halla separado del siguiente por una pausa, lo que crea un ritmo que —unido a la sincronización de los acentos y a la repetición de sonidos— origina la rima³. Pero lo poético —en rigor— es esencialmente sentimiento y no versificación, por eso suele ser difícil diferenciar sus límites con la prosa. No se trata, entonces, sólo de versos sino de metáfora y connotaciones capaces de evocar la emoción directa de lo bello.

De este modo nacerá el *verso libre* o *poema en prosa*, también llamado *versículo*, que trascenderá finalmente la clásica oposición entre prosa y poesía. Se piensa que tuvo su origen en Walt Whitman, pero alcanzó la plenitud de su desarrollo con los simbolis-

³Rima: semejanza fonética entre dos vocablos.

tas franceses del siglo XIX. Un hermoso ejemplo de este *versolibrismo* es este trozo de Dámaso Alonso: *un río es agua, lágrimas: mas no sé quién las llora* (1).

Aquí lo fundamental está en las metáforas, en las metonimias y en el ritmo íntimo de la frase, pero también el *verso libre* puede surgir de la repetición de vocablos, sonidos y estructuras gramaticales, como se observa en estos versos de García Lorca a Walt Whitman:

*Agonía, agonía, sueño, fermento y
sueño.*

*Este es el mundo, amigo, agonía,
agonía.*

*Los muertos se descomponen bajo el reloj de las
ciudades
la guerra pasa llorando con un millón
de ratas grises...*

Pero, sin duda, la estrofa que mejor indica el papel poético de las reiteraciones, es el comienzo del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*, tal vez los mejores versos de García Lorca y uno de los poemas más hermosos que se han escrito en lengua castellana:

*A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde,
Una espuerta de cal ya prevenida*

a las cinco de la tarde.

Lo demás era muerte y sólo muerte

a las cinco de la tarde.

Como vemos, la rima —aun cuando es el fenómeno más visible de lo poético— no es necesaria y así en la mayor parte de la poesía moderna será reemplazada por la “melodía fonética” y las connotaciones metafóricas del discurso, que expresan lo inefable y lo indefinido en los giros gramaticales en los que se insertan los vocablos. El alma de la poesía —ha dicho Antonio Machado— “se orienta hacia el misterio” y así el poeta indaga en su experiencia interior y la expresa por una necesidad intrínseca, ya que es “flor que quiere echar su aroma al viento” (1).

Comúnmente se atribuye a Stendhal el conocido axioma: “El estilo consiste en decir lo mismo de otra manera”. Pero esto no es rigurosamente exacto, ya que todo el arte es primariamente estilo: forma y sólo forma y, sin ella, la estética se desvanece, carente de contenido. Con razón escribió Stravinsky —desde la música— denunciando esta falacia: “Cuando lo mismo se dice de otra manera, ya no es lo mismo”. Cita Eduardo Anguita (4) al respecto, este bello diálogo, que aparece al final de una estrofa de *Pelleas y Melisanda*, de Neruda:

—*Cuando yo muerda un fruto, tú sabrás su
delicia.*

—*Cuando cierres los ojos me quedaré dormido.*

¿Se podría acaso decir este hermoso y comovedor diálogo de otra manera sin alterar la sutil connotación erótica de la identificación de los amantes?

Lo poético —como ya hemos dicho— va más allá del verso y de la rima; es esencialmente metáfora e impregna, de un modo u otro, todo el hablar humano. Desde luego la buena prosa es siempre poética, no sólo por ser una “esponja rellena de metáforas”, sino porque tiene también un ritmo y una cadencia que la hacen sonora y musical. Es por lo mismo que puede hablarse —literalmente— de ideas que “suenan bien” y de otras que son “desafinadas”. Sólo en esta “melodía gramática” las palabras van encontrando su sitio y su justa expresión significativa.

Se piensa con frecuencia que la música es el lenguaje superior del hombre, la máxima y más completa expresión de su complejidad anímica. Escribió Valéry a Gide, en 1891: “Estoy sumergido en Lohengrin y esta música hará que deje de escribir; ...¿qué página puede llegar a la altura de las notas que constituyen el motivo del Grial?” (68). Pero los vínculos entre la música y la poesía son muy estrechos, y su común origen se enlaza en los mitos que aluden a una armonía primaria en la estructura misma del universo. El paso del *caos* al *cosmos* implica ritmo y número, siendo un acto —al mismo tiempo— poético y musical. Como dirá el Dante, la “angélica melodía del agua y de la tierra, de la piedra y de la vida”.

Una peculiaridad de lo poético, que lo diferencia

del resto de las artes, es que utiliza palabras que —en sí mismas— tienen significado. En la plástica y en la música, en cambio, el artista transforma y da sentido a una materia prima de la naturaleza: piedra, madera, metales, colores y sonidos, que —aislados— nada significan. En la poesía, no sólo se usan vocablos que encierran conceptos, sino —en cierto modo— palabras vivas, ya que esconden una pluralidad de sentidos. Es por lo mismo que el poeta puede *sumergirse* en la ambigüedad de las palabras y, de este modo, expandir su riqueza connotativa. El prosista —ha dicho Octavio Paz— “aprisiona” el lenguaje; el poeta, en cambio, lo libera. Y agrega que “sólo la palabra en libertad puede mostrar sus entrañas” (52). Muchos han descrito esta potencialidad casi ilimitada de las connotaciones poéticas y su capacidad de penetrar en el “mundo escondido” que yace detrás de las apariencias objetivas. Los poetas, podría decirse, caminan por el mundo como si éste fuera un “bosque encantado” donde cada objeto oculta otro más verdadero y donde la realidad se disuelve en los múltiples matices de la fantasía. Del mismo modo, para Coleridge, lo poético era la “facultad de evocar el misterio de las cosas” y, para Novalis, la de “representar lo irrepresentable y de crear vida a través del poder mágico del lenguaje” (41).

Se ha dicho que lo poético constituiría un artificio del idioma, que sobrepasa su propia sintaxis en una nueva estructura de acentos, de rimas y de fonética;

una "ecuación rítmica y silábica". Es por eso que, en la poesía, el verdadero sentido va a depender de la armonía de las estrofas y de la musicalidad de las palabras. Pero no se debe confundir el verso con la poesía que —en su esencia— es sólo connotación metafórica. Por lo mismo, lo poético no es jamás una mera "maestría métrica" que se denuncia a sí misma, en la trivialidad de sus rimas (Pfeiffer). Esta falsa poesía muchas veces contiene "metáforas hechas" que no dicen nada y carecen de real vitalidad. La genuina poesía, por el contrario, transmite una verdad sobre el mundo y sobre el hombre, que trasciende su ciencia y su filosofía; una verdad que no proviene del pensamiento sino de la vida.

Es por eso que, en la poesía, no importa sólo la belleza sino también lo significativo, ya que la estética no es autónoma y está —como todo lo humano— inserta en la totalidad ético-metafísica de la existencia. Este es el motivo por el cual el tema poético no puede ser cualquier información sino que debe transmitir la verdad de la vida; una experiencia íntima, pero al mismo tiempo genérica y universal, capaz de conmover la profundidad espiritual de nuestro ser. Es por lo mismo que cuando el verbo del hombre se rebela contra el hombre —como ocurre en algunos trozos de los llamados "versos satánicos"— la palabra se deshumaniza y, aun cuando conserve su belleza, pierde su transparencia y el carácter sagrado de su sentido poético original. En la más genuina poesía, los voca-

blos deben vivir en un *espacio* de luz y pureza: dejan de designar lo trivial y ahora connotan el *corazón* de la vida; ya no son signos sino símbolos, y es por eso que puede decirse que recuperan su poder germinal y creador. La palabra poética —ha dicho en este sentido Victor Hugo— “es verbo y el verbo es Dios”⁴.

Bien podría sostenerse que la poesía pertenece a una forma de transición entre el habla y el canto, entre el significado y el sonido. Pero esto no quiere decir que la esencia de lo poético esté en la rima métrica. No: lo esencial está en la musicalidad interior del pensamiento y en la riqueza y hondura de las metáforas. Se ha dicho que todos los intentos por descubrir lo que hay de esencial en la poesía terminan siendo modelos causalistas con la pretensión de encontrar, detrás del poema, algo previo a su creación, es decir, el proceso de su nacimiento en la interioridad de la conciencia. Pero estas interpretaciones *genéticas* fatalmente se desvanecen, ya que lo poético “hunde sus raíces en la totalidad de la vida y de la experiencia personal” y jamás podrá comprenderse su secreto desde ninguna psicología, sea biográfica o social (31).

Esta incógnita, por lo demás, es válida para todo el arte, ya que —como hemos dicho— éste es siempre

⁴Para Otto Dörr, el propio lenguaje tendría un íntimo vínculo con la ética, ya que su función es esclarecer la verdad. De ahí la indignación de Sócrates frente a los sofistas que utilizaban el discurso como simple retórica. (*Espacio y tiempo vividos*. Ed. Universitaria, Stgo. Chile, 1996).

metáfora y, por lo mismo, poesía. Así, para Aristóteles, la pintura, la escultura, la música y la danza, eran también formas poéticas. En realidad, es lo poético lo que convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes simbólicas (53). Y es este poder de evocación connotativa el que hace que todas las artes sean, en el fondo, poesía.

Pero el enigma de lo poético y del arte permanece en la oscuridad de las sombras. Con razón escribió Rilke: "...las obras de arte son de una infinita soledad y con nada se pueden alcanzar; ...sólo el amor puede captarlas" (Cartas). También Maritain señaló que el *acto poético* "nacía en la profundidad del espíritu y en la vida preconsciente del intelecto; ...abriéndose al ser íntimo de las cosas". Pero tal vez ha sido Octavio Paz el que lo ha dicho de un modo más decisivo, al afirmar que la poesía —que revela el secreto de este mundo— en su último fondo "es magia y epifanía; éxtasis y locura" (52). La esencia de lo poético, entonces, es esquiva y huidiza, no sólo para la crítica estética sino también para los propios poetas, que jamás comprenden —en plenitud— el ignoto origen de su obra ni el proceso íntimo desde donde surgen sus "intuiciones creadoras".

El psicoanálisis se ha interesado por el estudio de la naturaleza psíquica del arte y de la poesía, pero —como ocurre con todas sus interpretaciones del actuar del hombre— sus concepos terminan desvaneciéndose tautológicamente en el *espejo* de su punto de partida. En efecto, las supuestas motivaciones incons-

cientes surgidas de una libido reprimida y sublimada —que en la psicología dinámica explican toda la espiritualidad del hombre— a lo más podrían dar cuenta de las temáticas y contenidos de la obra, pero no de la *forma*, que es siempre lo fundamental en la creatividad artística. Así, el psicoanálisis se detiene siempre en la interpretación de los símbolos del hablar poético, pero no analiza —ni tendría cómo hacerlo— el origen de la estructuración metafórica del lenguaje que es, en definitiva, lo decisivo.

El contenido real de una obra de arte, en efecto, no es nunca el tema, sino el estilo; ese modo peculiar en que se lo representa o se lo recrea. El contrapunto habitual de forma y contenido —a nuestro juicio— es un equívoco, ya que ambos aspectos son inseparables y se encuentran, en el arte, intrínsecamente unidos. Así, el contenido de la prosa puede aislarse hasta cierto punto de su expresión gramática, al menos en su sentido literal. Pero en la poesía —que es el verdadero arte del lenguaje— esto es imposible, porque lo realmente comunicado está necesariamente inmerso en sus formas sintácticas y en su fonética (55).

Pero, ¿qué hay, entonces, detrás de un poema? Es obvio que tiene que existir algo previo a toda creación artística. No obstante, la pregunta continúa siendo una interrogante sin respuesta. Parecería más fácil deducir —a partir del poema— cuál pudo ser la intención emocional que lo inspiró, pero la génesis de su forma creativa, su *poiesis*, proviene de la insondable zona

germinal de la conciencia. Es por eso que sólo podemos describir el *acto poético*, pero no explicarlo. Toda comunicación verbal tiene una doble cara: semántica y fonética; su significado y sonoridad. El lenguaje poético —en este marco— es un lenguaje musical; tiene un ritmo y una íntima melodía. A esto obedece el hecho de que, aun en la lectura silenciosa del poema, pareciera imponerse la recitación. Valéry, con acierto, comparó en ese sentido la prosa con la marcha y la poesía con la danza (53).

Lo poético, además, es imagen y no concepto, como es lo propio del lenguaje literal. Ritmo y metáfora, entonces, definen a la poesía, ya se trate de un verso o de una prosa. Así, en el lenguaje poético, el fluir de una frase no obedece al estricto orden narrativo, sino al ritmo de su melodía interior: un flujo y reflujo de metáforas, de acentos y de pausas, que son la señal inequívoca de la poesía. Es por eso —dirá Octavio Paz— que hay prosas poéticas y versos métricos absolutamente prosaicos; y agrega, con humor, que “también una fórmula matemática o una receta de cocina pueden decirse en endecasílabos” (52).

El ritmo es algo intrínseco al lenguaje y, es posible que sea aun anterior al idioma; una “prefiguración del habla”. Es por eso que el prosista debe resistir la “invisible corriente rítmica” para lograr la precisión y la claridad conceptual del texto. Ha dicho Bertrand Russell, con su característico gusto por las paradojas, que la mayoría de las personas hablan en verso y que

sólo algunas —con esfuerzo e imaginación— logran hablar en prosa. Pero, ¿qué es el ritmo de un lenguaje? Obviamente un *movimiento* temporal del discurso donde la acción y la detención, lejos de ser antagónicas, son las que permiten —a través de lo que se dice y de lo que no se dice— la correcta expresión textual, al igual de lo que ocurre en la música, que está hecha de sonidos y silencios. Es por eso que, para Platón, el ritmo era “un orden en el movimiento” que excluía —simultáneamente— lo continuo y lo caótico (2).

En la India y en la antigua China, casi todos los filósofos fueron poetas y entregaron su enseñanza en metáforas. El propio Jesús habló también en símbolos y en parábolas. Es por eso que los *evangelios* —leídos como obra literaria— son posiblemente los escritos más hermosos de la poética humana. Ahora, cabe preguntarse: ¿Por qué lo hizo? El mismo Jesús lo explicó a sus discípulos de un modo tan misterioso que, a primera vista, resulta un absurdo. Así les dirá: *A vosotros ha sido dado conocer los misterios del reino de Dios; a los demás, sólo en parábolas, de manera que viendo no vean y oyendo no entiendan* (Lc. 8, 10)⁵. ¿Qué quiso decir Jesús con ese acertijo? Si no quería que lo comprendieran, ¿para qué les habló?; y si quería ser entendido, ¿por qué veló su enseñanza en metáforas? La respuesta parecería ser que buscaba

⁵Nácar-Colunga.

despertar el conocimiento interior y la conciencia espiritual y esto sólo es posible a través de los símbolos, que *sondean* la profundidad develando los secretos del gran enigma humano.

En lo que se refiere a la *imaginación creadora*, ésta aparece tardíamente en el curso del desarrollo anímico infantil y, además, no puede ser totalmente esclarecida desde lo psicológico, como ocurre, en cambio, con otras formas de la fantasía (lúdica, de realización, planificadora, etc.). Ya los neoplatónicos gnósticos y los alquimistas habían diferenciado una *imaginatio vera*, de orden superior, y una *imaginatio phantástica*, de orden inferior. Ellos pensaban que de la *imaginatio vera* —vinculada al mundo arquetípico— provenían las intuiciones creadoras del arte y las experiencias religiosas (43).

La imaginación creadora, en realidad, es un misterio y sólo podemos delimitar su contorno en términos de que se trata de una fantasía que ya no se limita a proyectar experiencias previas y que es capaz de anticipar representaciones de la realidad sin haberlas percibido. En su forma más pura, la encontramos en los artistas y en los inventores, que crean por sí mismos una nueva realidad, pero cuyas fantasías “no son ilusiones quiméricas” sino que enriquecen el conocimiento y el manejo de lo real (42). Se trata, por lo tanto, de una diferente modalidad del saber, que tiene un carácter radicalmente cognoscitivo y que trasciende la experiencia que la inspira en un nuevo

conocimiento del mundo “a través de nosotros mismos”.

Habitualmente, la imaginación creadora es de aparición súbita y espontánea, con los rasgos psicológicos característicos de las intuiciones y es aquí donde radica lo que podría llamarse su “raíz metafísica”, que alude a una enigmática realidad *microcósmica* en el hombre donde, de algún modo, se encuentra contenido lo existente fuera de la individualidad. Dicho de otro modo, ocurriría como si el *macrocosmos* —tal como pensaba Leibniz— se hallara prefigurado en el fondo del psiquismo de una manera inconsciente, tal como ocurre con las imágenes primordiales de los arquetipos junguianos. Ya lo decía Goethe: “Toda elevada productividad, todo invento importante o gran pensamiento, no dependen de nosotros y se reciben por encima de todo poder terrestre” (Eckermann). En última instancia, volvemos a la antigua idea helénica de una *simetría* entre el micro y el macrocosmos, donde la inspiración, como una modalidad de la trascendencia, es un don inesperado y gratuito de la dimensión sagrada y sobrenatural del hombre. Por eso —según Lersch— el favorecido “deberá reconocerse a sí mismo, con agradecimiento, como un recipiente que ha sido juzgado digno de contener el influjo divino” (42).

Se ha hablado mucho de que en la creatividad existiría una fase de *incubación* (Matussek); algo así como un proceso que precede a la creación y que

transcurriría a nivel inconsciente. Esta hipótesis obedece al hecho de que se debe suponer que “algo tiene que ocurrir” en la profundidad anímica que dé origen a la inspiración creativa. Esta idea explicaría el curioso fenómeno que se observa, tanto en los artistas como en los hombres de ciencia, que —no pudiendo resolver un problema con el esfuerzo reflexivo— se les *devela* de un modo espontáneo, incluso a través de un sueño, como si necesitara de una cierta *distancia* y de un *tiempo* de procesamiento íntimo para que surja la solución correcta (44).

Por otra parte, la capacidad creativa existiría —en mayor o menor grado— en todos los hombres. Es en este sentido que Paul Matussek ha dicho que “el genio ha desaparecido y con el tiempo se ha transformado, tanto en ciencia como en arte, en creatividad”. Este nuevo concepto, mucho más “democrático”, no excluye la existencia de capacidades sobresalientes en individuos excepcionales, pero —eso sí— alude a una potencialidad latente en todos los hombres.

Sin embargo, la creatividad no es fácil de definir. El vocablo *creación* viene del latín *creare*, que es hacer algo nuevo; algo que antes no existía. Pero ¿qué es lo nuevo y original? En un simposio sobre el tema un grupo de científicos asoció el término con cerca de cuatrocientas significaciones diferentes (44). Landau, citado por Matussek, formuló la creatividad en términos bastante empíricos y, por lo mismo, susceptible de una aplicación operacional: “Capacidad de descri-

bir relaciones entre experiencias antes no relacionadas” lo que se manifiesta en nuevas ideas, experiencias y procesos⁶.

Hace algunos años, en la Clínica Psiquiátrica Universitaria, investigamos la eventual existencia de una mayor “creatividad” en los enfermos esquizofrénicos. Para ello empleamos un concepto operacional de “creatividad gráfica”, definida en términos de la capacidad de expresar a través de un dibujo ideas o sentimientos complejos. Utilizamos para el experimento una frase sacada de *La cantante calva* de Ionesco, que decía: “Una vez un perro se quiso hacer pasar por pollo, pero no pudo, porque lo reconocieron inmediatamente”.

Usamos en la investigación dos grupos controles de sujetos normales: uno de no artistas y otro de artistas plásticos. Los sujetos normales no artistas sólo se rieron al escuchar la frase y no pudieron darle una

⁶Desde la psicología experimental se ha podido constatar que los tests de creatividad implican un conjunto de capacidades diferentes de las requeridas para los tests de inteligencia (Getzels). Estos estudios permitieron postular que existirían dos tipos de pensamiento: *convergente* y *divergente*. El primero se caracteriza por solucionar los problemas de acuerdo a los procedimientos ya establecidos y el segundo, en cambio, a través de soluciones nuevas. Se ha intentado correlacionar el *pensamiento convergente* con la disposición para las ciencias y el *pensamiento divergente* con el arte (Hadson). A pesar de que no existen pruebas definitivas, no deja de ser interesante la eventual existencia de esta dicotomía de la creatividad humana.

expresión gráfica. Lo curioso es que los esquizofrénicos, al igual que la mayoría de los del grupo de artistas, le dieron al complejo pensamiento una expresión plástica. Por ejemplo, dibujando un perro recubierto de plumas o encerrado en un gallinero y rodeado de pollos. La única diferencia entre los artistas y los esquizofrénicos fue que éstos no percibieron el absurdo ni el sentido del humor de la frase, que tomaron con completa naturalidad.

La experiencia creadora en sí misma, o éxtasis estético —ha dicho James Joyce— es “un encantamiento del corazón que se apodera de la mente cuando lo artístico es concebido en la imaginación”. Algo similar, entonces, a lo que ocurre con el amor que, cuando existe, ilumina desde dentro la existencia desvaneciendo la monótona repetición de lo cotidiano. Así el Dante, al relatar el éxtasis amoroso de su experiencia infantil al conocer a Beatriz, dirá —en el comienzo de la *Vida Nueva*— “he aquí un Dios más fuerte que yo, que viene a señorearme” y agregará este bello pensamiento: “...sólo, libre, feliz, al lado del corazón salvaje de la vida” (3). Y para Schopenhauer, al igual que los griegos, el agua de la fuente de la inspiración artística “provenía de las musas; ...de esos guías y guardianes del misterio” (11).

En cierto modo, puede decirse que la inspiración creadora implica un grado de disociación de la conciencia; ya no se contempla el mundo desde el yo intelectual sino desde una suerte de “conciencia autó-

noma". Es ahora "el ojo de Apolo" que contempla esas "formas eternas" que Platón denominó "ideas universales". Es por este motivo que el arte proviene de la *contemplación* de la realidad en sí misma, que ahora "se convierte en *epifanía*" (11). En cierto modo puede decirse que el acto creador proviene de una enajenación intelectual y así dirá Dryden: "El gran ingenio y la locura suelen estar emparentados" (43). Pero no se puede confundir —lisa y llanamente— la alienación mental con la creación artística. Lo que sí puede afirmarse es que el artista —durante el acto creador— se transforma en un *poseso*, cogido por una realidad que lo trasciende, ya que desborda la propia conciencia racional del yo. Podría decirse —eso sí— que el artista, a diferencia del insano, es capaz de vivir simultáneamente las dos visiones del mundo; la intuitiva y la objetiva y esto, ...sin enloquecer.

El arte, dirá Ortega, en este mismo sentido, es una especie de *gracia* que emerge de modo espontáneo "de las profundidades insondables del alma". Por eso es necesario que el artista —en su éxtasis creador— toque el mundo de las formas primordiales. Pero, después, es preciso que regrese a la experiencia cotidiana, mostrando lo que ha aprendido en la atmósfera simbólica de sus propios sueños.

La sensación y el pensamiento sólo pueden conducir al mundo exterior; el sentimiento y la intuición, en cambio, son los únicos caminos que permiten la percepción de lo íntimo. Dirá Jung que la intuición es

una “conciencia inmediata”, que permite captar —directamente— la experiencia interior. En la intuición, en efecto, pareciera desvanecerse momentáneamente la dualidad yo-mundo y, por así decirlo, en ella el soñador y el sueño son lo mismo. Se ha hablado incluso de la existencia en el psiquismo humano de una *zona mitogenética*, que sería ese espacio de donde surgen los símbolos míticos, las metáforas y los rituales religiosos. A partir de esa zona el artista —ya en contacto con su vida interior— puede comunicarse con el resto de la humanidad y *despertarla* a la percepción de la experiencia profunda del sí mismo y a la conciencia de la belleza dormida en las profundidades del ser.

Ahora, desde la psicología, la conocida *teoría expresionista*, según la cual lo creativo sólo sería un reflejo de la personalidad y de las emociones del artista —ya lo señaló Karl Popper— es de una trivialidad inútil y tautológica (58). En efecto, todo lo que un hombre hace es necesariamente expresión de sí mismo y de su “mundo interno”. Un concepto así del acto creador es tan *abarcativo* que resulta de una absoluta inoperancia⁷. El artista, sin duda, posee una imaginación creadora que trasciende su personalidad

⁷Decía Picasso, en este sentido, que “el yo interior está forzosamente en mi tela, puesto que soy yo quien la hace; ...pero el verdadero problema es lo demás”. Y J.B. Portalis señaló con humor que “El Moisés no era un ensayo sobre Miguel Ángel”.

y que —psicológicamente hablando— coincide con el concepto griego de la “divina inspiración”. Para los helenos, el artista estaba “poseído por un espíritu superior” (las musas) y era sólo un “instrumento” de lo sobrenatural. Como todo *poseso*, deliraba; sólo que —en su frenesí— era un “portavoz” de la presencia divina (Platón)⁸.

Es por eso que el artista crece y se desarrolla a través de su propia obra que —al mismo tiempo— muestra y acrecienta su imaginación creadora. Hay una misteriosa dialéctica entre la intuición y la expresión poética; algo así como una “autoinspiración” (Popper). Desde esta perspectiva del arte —que podría denominarse *objetiva*— más que expresar sus emociones éstas son evocadas por la propia obra y es por eso que el artista —que reacciona ante lo creado— puede corregirlo si no le agrada y aun desecharlo.

En realidad, lo creativo no proviene del intelecto o de la emotividad, sino de un enigmático subsuelo de la conciencia donde las sensaciones se entretajan con los pensamientos, dando origen —en ese fascinante espacio imaginario— a las intuiciones de la llamada “inspiración poética”. Bien podría decirse que el artista se va conociendo a sí mismo a través de su creación

⁸El poeta —para Sócrates y Platón— era sólo un *Medium* del flujo celestial y de la inspiración divina; “...que le permitía hablar sabiduría aun sin comprenderla”. Luego su *estado* creativo es de “inconsciencia inspirada”. Sólo así, transparente, puede ser portavoz de lo sagrado y darle una expresión a lo sobrenatural.

y, en cierto modo, reacciona frente a ella al igual que el lector o el auditor. Pensamos que el poeta está —literalmente— *habitado* por metáforas y metonimias, del mismo modo que el músico lo está por melodías y el novelista por seres imaginarios que —de algún modo— lo “obligan” a darle vida a sus “existencias literarias”. En realidad, los artistas parecieran “encontrarse” con sus intuiciones que surgen como *prefabricadas* desde el fondo enigmático e insondable del psiquismo.

Para Heidegger, en la obra de arte se hace patente y se devela la verdad del *ente*, que ahora se presenta tal cual es. La materia hermética —dirá— por medio del arte revela su intimidad oculta y se convierte en *mundo*. Pero el pensamiento de Heidegger, más que una estética es una “ontología del arte”, que intenta penetrar en lo concreto de la obra creativa. En efecto, hasta donde logramos entenderlo, parecería que, para Heidegger, la creación está en la obra y no en la actividad del artista. “Las creaciones” del arte, señala, son “el devenir de la obra; su llegar a ser”. La creación, entonces no sería para este filósofo sino la fijación de la verdad mediante la forma y, por lo mismo, algo objetivo que “tenemos que poder experimentar en la obra”. Para Heidegger parecería que el *estilo* no está en el artista sino en lo creado; en lo que es “y que habla por sí solo”. Es por eso que la *contemplación* —instrumento del arte— es una fusión integral y casi mística del sujeto y el objeto (26).

Es sin duda efectivo que el artista —dotado de un poder visionario— penetra profundamente en las cosas y percibe, en cierto modo, la realidad en sí misma y es por eso que las obras de arte sorprenden como una revelación: la contemplación de la verdad desnuda. Varios filósofos han planteado, en este sentido, que las creaciones del arte encierran un acento metafísico. Así, para Schelling —al igual que para los griegos— la belleza y la verdad eran la misma cosa; y para Hegel, tanto el arte como la religión y la filosofía tenían en común la búsqueda de la verdad absoluta (14). Pero no se debe confundir —como ha señalado Ibáñez Langlois— la poesía con la metafísica y la mística. Así desenmascara este autor la seudomística de la poética del romanticismo (Blake, Hölderlin y Nerval) que culminará con los “poetas malditos”, donde el poema se convirtió en una exploración de “paraísos artificiales” y una inmersión en el mundo de la magia y de los sortilegios (32).

El mundo del arte no es el del conocimiento científico o filosófico de la realidad sino el de la expresión de la vida íntima del hombre y de su connatural anhelo de belleza y poesía. Pero lo estético —al igual que todo lo ético y lo verdadero— surge de una fuente común que brota de la profundidad de la existencia. El verdadero arte, en realidad, proviene de la armonía interior del hombre y de la percepción —consciente o inconsciente— de su esencia divina. Por eso dirá Goethe que en la genuina estética “toda

arbitrariedad, toda ilusión se desvanecen; ...y encontramos a Dios" (*Cartas a Weimar*).

También Jacques Maritain señaló que si bien el arte y la ética eran mundos autónomos, el acto creador —por ser una realización humana— adquiere una subordinación "extrínseca a la moral", que es la virtud más radical del hombre (Conferencias en Princeton, 1951). Ocurre aquí algo similar a la situación de las ciencias que —quieranlo o no— están subordinadas al bien de la humanidad. Del mismo modo un poema, más allá de su belleza, tiene un *logos*; es decir una intencionalidad que afecta a la sensibilidad total del hombre y no sólo al ámbito estético (Jorge Peña Vial).

La verdad en el arte, desde esta perspectiva, sería la regularidad de las leyes naturales reflejadas en el alma humana; la íntima armonía del universo que permanecería oculta si el hombre no la percibiera y la expresara. Pero el conocimiento del arte, como hemos dicho, es diferente al de la mente reflexiva; es la revelación de un mundo que no puede aprehenderse con el pensamiento lógico y que —en virtud del poder de la belleza— irrumpe en el alma con una convicción superior a la certeza cognitiva. No obstante, el arte es además un conocimiento de la interioridad del propio psiquismo. Así, se ha dicho que es "el único camino que descubre la esencia del hombre", ya que sólo la intuición y la sensibilidad pueden comprender el sentido trascendente de la vida. Según Marcel Proust, la lógica carece de la "perspicacia del instinto" para

sondear en las profundidades del alma (*El tiempo recobrado*); y Heidegger afirmó: “La esencia del arte es poesía. Pero la esencia de la poesía es la instauración de la verdad” (26).

Siempre se ha dicho que el artista percibe lo que hay *detrás de las cosas* y ese mundo misterioso —en definitiva— no es otro que el propio psiquismo humano. En otras palabras, el arte es capaz de percibir la interioridad del ser y, después, de recrear lo íntimo a través de palabras, de sonidos y de imágenes. Es por eso que toda obra de arte —más allá de las teorías expresionistas— nace de la totalidad de las experiencias vitales de su autor y lleva el *sello* personal de un *estilo* propio. Pero el secreto último del arte, donde reside su poder de fascinación es —tal vez— que el espectador frente a la obra creativa es capaz de experimentar emociones similares a las que vivió el artista. El observador del arte, en realidad, se vuelve hacia sí mismo y puede descubrir una desconocida identidad ya que —a través de la expresión del poeta, del músico o del pintor— contempla, muchas veces con asombro, la riqueza de su propia vida interior. Como el *Oro del Rin*, ilumina desde las profundidades y su luz no puede ser imitada por el vano esplendor de lo superficial. Dicen las *hijas del Rin*, en la hermosa versión wagneriana del mito de los Nibelungos: “Lo fiel y verdadero se halla en el abismo. Falso y ruin es lo que brilla en la cumbre” (74).

El artista es algo así como un co-creador del univer-

so y —en cierto modo— puede decirse que completa la obra de la creación divina. El primer versículo del Génesis dice: *Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas*⁹. Es obvio que cualquier *historia sagrada* del hombre tiene que comenzar con un acto creador. Pero en este bellísimo y poético trozo de la cosmogénesis judeo-cristiana, se anuncia, además, el poder ordenador de la conciencia, que será capaz de transformar el *caos* en *cosmos*. Se cuenta que Pascal, al percibir este secreto “lloró de alegría y de certeza” (5).

Sin duda, existen múltiples conexiones entre el arte y la religión. Así, como señalamos, en el Génesis vemos que Dios crea el universo a través de la *palabra* y que —por lo tanto— existió un diálogo entre el Creador y un desconocido o inexistente interlocutor. Esta es —precisamente— la condición esencial de la creatividad artística: ser, al mismo tiempo, un diálogo y un monólogo; una comunicación y un conocimiento íntimo del propio impulso creador. El artista, en efecto, es el hombre capaz de re-crear al mundo y de re-constituir un nuevo universo. Podría decirse, en este sentido, que el arte continúa y completa la obra de Dios, ya que la *creación inicial* —si bien fue potencialmente plena— debe *actualizarse* y es el

⁹Nácar-Colunga.

hombre el encargado de “hacer su historia” develando los gérmenes que duermen en su interior.

En su *Decálogo del artista* —como primer mandamiento— dice Gabriela Mistral: “Amarás la belleza, es la sombra de Dios sobre el universo”. El arte tiene, entonces, una raíz sacra y —por lo mismo— un mandato ético; el transparentar una verdad que, proyectada sobre el otro, pueda enriquecer y ennoblecer su vida.

Pero el arte, además, tiene una dimensión profética, ya que —como expresión del mundo espiritual— conlleva la misión de revelar el *alma* de una vida y de una época, abriendo el camino hacia una espiritualidad futura. Es por eso que se ha dicho que los artistas son “antenas del porvenir” y que la “dignidad del hombre está en sus manos” (R. Steiner). El arte, por lo mismo, no es un “lujo intelectual”, sino una expresión esencial del hombre y es por eso que ha existido desde los más remotos orígenes de la historia. Se ha dicho, con razón, que sin arte no es posible el hombre, ya que la creatividad sería algo así como “la respiración del alma”.

El secreto de la existencia, para Johannes Pfeiffer, no se expresa en las frías descripciones conceptuales de la ciencia y del pensar filosófico, sino a través de la poesía, del gesto y la metáfora (56). En efecto, parecería que la conciencia del ser —en sus niveles más profundos— no puede ser percibida de un modo directo por el pensamiento racional sino intuitivamen-

te, a través del *claro-oscuro* de las imágenes y de los símbolos poéticos. Es también por eso que sólo puede penetrar la esencia de la poesía quien es capaz de percibir el misterio de la forma y —junto al artista— hundirse en el abismo de su imaginación y de su fantasía. La poesía es algo más que una simple información sobre el mundo o la vida y, el placer que depara, obedece a que nos conmueve en lo más íntimo de nuestro ser, tocando esa “última soledad del hombre” que es su esencia interior. Todo el arte conlleva —necesariamente— un doble movimiento que nos acerca y nos aleja tanto de la vida como de nosotros mismos. Tal vez por eso su fascinación: el vértigo del equívoco y de la ambigüedad que yace siempre oculta en el *vientre* de las metáforas.

Capítulo VII
LA "POESÍA"
DE LA ESQUIZOFRENIA

Un fenómeno especial que puede iluminar el enigmático origen de las metáforas y de la poesía, es lo que podría llamarse el "hablar poético" de la esquizofrenia. En efecto, en algunas formas crónicas de esta enfermedad, se observa un extraordinario síntoma que se denomina *Distorsión metonímica* y que consiste en que los enfermos —aunque parezca increíble— hablan espontáneamente en un lenguaje simbólico y metafórico. Así, como ejemplo, transcribiremos parte de una entrevista a una conocida enferma del Hospital Psiquiátrico, de 78 años, que se llama Virginia T. La entrevista fue grabada en 1981, cuando esta excepcional esquizofrénica ya mostraba cierto deterioro psíquico que había empobrecido sus increíbles y riquísimas metonimias, como si su locura misma, junto con ella, hubiese ido envejeciendo.

Al comienzo de la entrevista —estando aún en silencio— hace extraños gestos con su mano derecha, que levanta en un movimiento de vaivén como si atornillara y destornillara al mismo tiempo una ampolla (estos movimientos se denominan estereotipias motoras).

- P. ¿Qué es lo que está haciendo?
- R. *Sostengo una casa y me caliento las manos. Muchos creen que toco arpa, violín, violoncelo.*
- P. ¿Se acuerda de mí?
- R. *Mirándolo, lo bosquejo, tanta gente que entra y sale se confunde un rostro con otro.*
- P. ¿Usted fuma?
- R. *Dos cigarros registro, señor.*
- P. ¿Escucha voces?
- R. *No, señor, pero tengo visión de los objetos.*
- P. ¿Cómo se llama?
- R. *Virginia T... cubre nombre y apellidos; Fontainebleau, Casteló; así que no se pueden nombrar los verdaderos nombres y apellidos. Soy Virginia T. Estoy clasificada con ese nombre aquí en el Departamento.*
- P. ¿Qué edad tiene?
- R. *Veinticinco años; quince, veinte, veinticinco.*
(se le dice la edad real de setenta y ocho años: ríe y responde:)
No puede ser señor —y repite: quince, veinte, veinticinco años.
- P. ¿Es usted casada?
- R. *Soy niña soltera, pero tengo pequeños enredos de noviazgo y pololeo.*
- P. ¿Tiene hijos?
- R. *No, señor. Es muy doloroso tener hijos... los órganos vitales...*
- P. ¿Usted hablaba de otra señorita llamada Virginia T...?

R. *Hay muchas Virginias producidas por señores, caballeros. En mi bosquejo sobra una Virginia T... con la cual me cubro los nombres y apellidos de bautismo.*

Armando Roa cita el siguiente trozo textual de la misma enferma cuando ésta era más joven (1959): *Porque se volvió loca de niña y vinimos muchas señoras de damas aquí, se volvió loca una niña que tenía a su cargo las puestas de sol, noches de luna; se volvió loca, se cayó al suelo, enviaron a los revisores y del club de damas enviaron a una serie de señores a sostener. En el conjunto de número de damas he venido yo, que estoy bajo techo en mi departamento habitación, palacio, clausura, papel, palacio vitraux, jardín. Una niña Virginia T. se cayó al suelo, le sacaron el cerebro y tenemos terror que le pongan cortinajes de hidrofobia..., etc. (67).*

El caso de esta increíble enferma interesó incluso a diversos poetas nacionales, entre ellos Huidobro, Anguita e Ibáñez Langlois, que transcribió en un artículo (*El Mercurio*, 25 de marzo de 1973) trozos de su diálogo. Así, por ejemplo, a propósito del Departamento (*patio*) donde se encuentra, dice:

...arquitectos extranjeros... europeos... las monjas de Cluny son las que saben de dónde salió este patio. Y continúa: Hay mucho tráfico de europeos aquí: muchos insanos europeos vienen a restablecer su salud. También ellos ayudan a extender el chilenuismo interno de las naciones: ...ciudades, países. Con respecto a su

nacimiento, responde: *Fui producida de tamaño natural, me hicieron por hipnotismo espontáneamente.* Con respecto a si es religiosa, contesta: *Sí, señor, yo rezo. Pero soy más partidaria del Pan y el Vino y la hostia consagrada que es el Creador del mundo.* Y agrega, refiriéndose a la Virgen: *De buen aspecto y alta clase social: ...son habitantes de Jerusalén, Efeso;...* Al hablar de sí misma dice: *Soy noble, tengo título, están guardados.* Y entre sus antepasados, enumera: *Reyes, reinas, nuncios, papas, cardenales, obispos, arzobispos, ministros, potestates, duques; soy una persona particular.* A propósito de los papas, agrega: *Con Pío XI he tenido más trato que con los otros. Él a veces ha venido aquí a mi escritorio. Nos hemos entendido con palabras espirituosas.* Finalmente, sobre la Iglesia, opina: *El culto está decaído, también tantos años... qué cansancio no experimentarán los sacerdotes de decir tanta misa.* Con respecto a la creación del mundo, dice: *Los hombres los produce un creador, quién sabe con qué esfuerzo. Los hombres son buenos. Hay zurdos, cojos, ciegos, pero en general son todos muy perfectos.* Y sobre el otro mundo: *Parece que es un mundo enteramente distinto; no lo podemos imaginar. Lirio morado... muy oscuro... Hay hospitales donde se cuidan los que mueren. Lleno de miedo y de terror. Hay puestas de sol y noches de luna a través de los lirios morados. Los lirios blancos hacen más linda la vida.*

Todas estas metáforas, metonimias y enumeraciones

son dichas en un tono musical indescriptible y con ese vigor de todo lo auténtico, y —lo más extraordinario— sin ninguna conciencia de lo extraño y singular de su lenguaje, que no diferencian en ningún momento del hablar normal.

Estos enfermos esquizofrénicos, que evolucionan fatalmente a la cronicidad, muestran —desde un comienzo— un peculiar trastorno en la estructura formal del habla que, desde los estudios clásicos de Kraepelin y E. Bleuler se conoce con el nombre de “distorsión metonímica”. Se trata de una enigmática desestructuración del proceso mismo del pensamiento que —con independencia de los contenidos normales o delirantes que el enfermo comunique— se refleja en un lenguaje críptico, por la pérdida de la *vertebración lógica* del pensamiento y por la aparición, sobre este fondo laxo del habla, de numerosas metonimias que le dan a la expresión verbal de estos pacientes una insólita belleza poética.

No conozco estadísticas sobre su frecuencia relativa, pero tengo la impresión, por mi propia experiencia en el Hospital Psiquiátrico de Santiago, que ésta no es mayor a un 5% de los esquizofrénicos crónicos, al menos en la forma de “disgregación poética” a la que estamos aludiendo, ya que otras perturbaciones anormales del lenguaje, como el uso injustificado de neologismos, giros extraños o para-lógicos y frases sin sentido, son mucho más frecuentes, pudiendo tal vez decirse que alguna alteración formal del lenguaje y del

pensamiento existe prácticamente en todos los casos de esquizofrenia.

El concepto de *alteración formal del lenguaje* se refiere al compromiso de la estructuración lógica y gramatical del habla, con independencia de las ideas que se expresan que —cuando son psicóticas— corresponden a las llamadas *alteraciones del contenido del pensamiento* (alucinaciones, autorreferencias, juicios delirantes, etc.). En el discurso de los enfermos alienados, es muy importante establecer esta distinción, ya que los “contenidos psicóticos” pueden darse en numerosos y variados trastornos psíquicos (síndrome paranoico, estado confusional, episodios sensitivo-delirantes, etc.), mientras que la disgregación verbal sólo se observa en la Esquizofrenia.

La Esquizofrenia es el prototipo de la alienación mental y el paradigma de la locura. Consiste en un desequilibrio profundo de la vida anímica, con desestructuración de los fundamentos cognitivos del psiquismo normal. En efecto, en estos enfermos, sobre un fondo de pérdida de la autoconciencia crítica, se desquician los habituales criterios de certeza, lo que se traduce en trastornos del pensamiento, como de la afectividad y de los propósitos vitales del individuo.

El vocablo mismo Esquizofrenia —propuesto por Eugenio Bleuler, a comienzos de este siglo— significa mente fragmentada o escindida (*esquizo* = división; *frenia* = mente), en el sentido de una pérdida de la

coherencia íntima del pensar, del sentir y del actuar. El cuadro puede evolucionar en brotes psicóticos agudos con períodos intercríticos de relativa normalidad o tener —desde un comienzo— un curso crónico y deteriorante¹.

Los enfermos esquizofrénicos crónicos se muestran por lo general retraídos y ensimismados, perdiendo el llamado *contacto vital* con la realidad. Así, abandonan sin explicación convincente sus labores habituales y —sobre ese fondo de pasividad y apragmatismo— surgen alucinaciones auditivas y delirios bizarros con severo desajuste conductual. Tal vez el síntoma más genérico de la enfermedad es el compromiso de la motivación y de los propósitos que normalmente *vertebran* y dan sentido a todo el quehacer del hombre sano. Es por eso que estos enfermos —lejanos del mundo circundante como de sí mismos— permanecen en una existencia semivacía, sin la voluntad y

¹Se distinguen clásicamente cuatro formas de esquizofrenia: Simple, Hebefrénica, Paranoide y Catatónica. Las dos primeras rara vez tienen alucinaciones o delirios, y en ellas el único trastorno, o al menos el principal, es al apragmatismo. La forma paranoide —la más clásica— tiene la sintomatología completa y la catatónica se caracteriza por el predominio de los trastornos de la psicomotilidad (estupor o agitaciones, movimientos estereotipados, mantención de posiciones extravagantes, etc.). Todos estos tipos pueden evolucionar hacia la cronicidad pero —a nuestro juicio— existirían una quinta forma, que sería la *Crónica Disgregada*, en la que aparece —precisamente— el lenguaje metonímico-poético, desde la iniciación de la enfermedad.

la resonancia afectiva que es propia del psiquismo normal. Ese trastorno del fondo anímico —que se denomina *autismo*— es lo que da la peculiar fisonomía de la enfermedad y —con mayor o menor magnitud— es un síntoma común a todas las formas de esquizofrenia. Pero, lo que aquí nos interesa destacar son los trastornos de la estructuración lógica del pensamiento y de la sintaxis del lenguaje, que se conocen —como hemos dicho— con el nombre de *Síndrome de Disgregación*, una de cuyas formas —la *distorsión metonímica*— es la que da origen al extraño y extravagante “hablar poético” de la esquizofrenia.

Los trastornos formales del lenguaje y del pensamiento —en general— son comunes en todos los tipos de esquizofrenia, pero, por razones que se desconocen, la mayoría de las veces estos enfermos sólo tienen un pensamiento laxo y falto de rigor lógico, y en muy pocos casos aparece el fascinante fenómeno del “hablar metonímico-poético”. Algunos han pensado que correspondería a un particular “refinamiento” de estos enfermos, basándose en que el síntoma habitualmente coincide con gestos y conductas bizarras y amaneradas. No obstante, el trastorno es absolutamente inadvertido por el propio enfermo, que no se percata de su insólito y diferente modo de comunicarse. Mal podría hablarse, entonces, de una búsqueda consciente de belleza o de elegancia. En todo caso —de ser efectiva esta intencionalidad—

persiste el misterio del origen de un lenguaje espontáneamente metafórico, que ningún poeta podría tener con la misma facilidad y fluidez, manteniendo una conversación metonímica permanente. Del mismo modo, es imposible imitarlo y —al tratar el síntoma en clases— es necesario, si no está presente un enfermo, llevar ejemplos escritos, debido a la incapacidad de las personas normales para improvisarlo.

Es interesante el hecho de que la palabra loco deriva del portugués *louco*, que significa un “hablar disparatado”, pero este sentido etimológico no es válido para todas las locuras, ya que la mayoría de las enajenaciones mentales conservan el lenguaje común y hablan con sintaxis perfectamente gramatical. No obstante, el vocablo *louco* también se vincula con *logos* en su doble significado de verbo y de sentido, y es esta última acepción la que se aplica a todas las locuras, ya que tienen en común la pérdida de la racionalidad.

Todo loco —por lo mismo— es alguien que se encuentra *alienado* de la razón. El concepto proviene tanto de la Filosofía como de la Economía Política, aludiendo —respectivamente— a lo real como alienación del espíritu (Hegel) y a la enajenación del trabajo en capital (Marx). En Psiquiatría, el concepto de alienación conserva su carácter central de pérdida del sentido de lo propio y su manifestación clínica es no reconocer los límites que separan lo exterior y lo interior; lo objetivo y lo subjetivo, viviendo lo mera-

mente imaginario como real (“me persiguen”), o percibiendo el psiquismo propio como ajeno (“me hablan”).

Ahora, volviendo a la disgregación del lenguaje, ésta configura un síndrome cuyo elemento central —como hemos dicho— es la *laxitud asociativa*, que consiste en una relajación de los vínculos lógicos del pensamiento, que hace del hablar esquizofrénico un discurso vago y nebuloso y —en los casos extremos— un lenguaje de franca incoherencia (“ensalada de palabras”). Sobre este fondo de fragmentación de lo anímico aparecen diversos fenómenos agregados: *estereotipias verbales* (repetición de palabras sin sentido para el contexto); *neologismos* (vocablos inexistentes, formados por condensación de palabras comunes o simples deformaciones rítmicas)² y, lo más curioso e interesante, la *distorsión metonímica*, que consiste en el empleo de vocablos habituales, con una significación distinta pero aproximada. Es este “hablar metonímico” —que sólo se observa en algunos enfermos— y que utiliza por lo general palabras solemnes y extravagantes, lo que da al lenguaje de estos esquizofrénicos crónicos su carácter poético. Ejemplos de este fenómeno son decir *espacio* por *pieza* (“almorcé en otro espacio”); decir *dignidad* por *elegancia* (“la dignidad de sus ropas”); decir *vacuna* por *relación sexual*

²Así, un enfermo nuestro —sobre un fondo de total ausencia de propositividad vital— decía que era *mústico*, lo que —para él— significaba ser al mismo tiempo músico y místico.

(“hasta que ocurra la sagrada vacunación”); decir *encapsulada* por limitada (“estoy encapsulada por el invierno”), etcétera.

En ocasiones se observan series de metonimias entrelazadas, como en el caso de una enferma internada de por vida en el Hospital Psiquiátrico, que se refiere a la duración de su estado de reclusa en los siguientes términos: *Hasta que llegue el tiempo de un oficio con recurso dependeré de la caridad del gobierno*. Y otra, alude a lo largo del diálogo sostenido diciendo: *El interrogador de blanco se ha estado paseando en figuras de lenguaje*. Como puede observarse, el lenguaje es bizarro pero no incoherente y se puede comprender su contenido de información. Incluso, repiten las mismas metonimias y neologismos con idéntico significado, lo que permite elaborar —en cada paciente— algo así como un verdadero “vocabulario propio”.

Es esta utilización metonímica, por otra parte, la que hace que estos esquizofrénicos aparentemente solemnicen todo lo trivial y cotidiano. Con frecuencia las metonimias se asocian, además, con el llamado *amaneramiento*, que consiste en que el enfermo adopta actitudes y posturas afectadas y escénicas (como caminar de lado o en la punta de los pies) o utilice —sin sentido en el contexto— palabras extranjeras, vocablos inusuales y entonaciones de ritmo musical. Es este conjunto de metonimias y de amaneramiento extravagante lo que hace que el lenguaje de

estos enfermos evoque connotaciones de un simbolismo hermético y de una misteriosa belleza. Pero lo más curioso —como señalamos— es que este modo de hablar insólito es inadvertido por el enfermo y surge de un modo fácil, espontáneo y vigoroso, como todo aquello que proviene de lo hondo; y es por eso que los convierte en seres sorprendentes y barrocos que causan —en quienes los escuchan— el asombro y la perplejidad de lo fantástico; es decir, la certeza del absurdo y la realidad de lo imposible.

Hace algunos años, efectuamos un experimento con dos enfermas disgregadas y de un lenguaje ricamente metonímico, utilizando giros verbales de ambas para estudiar la mutua comprensión. Dieron explicaciones vagas pero que aludían aproximadamente al sentido. Y lo más interesante es que ambas —que no se conocían por estar hospitalizadas en sectores diferentes— no encontraron extraño su mutuo lenguaje, lo que indica que no sólo no diferenciaban su hablar metonímico del normal (por ejemplo el del médico), sino que tampoco percibían la distorsión lingüística de la otra enferma. Un hecho curioso es que, a ambas, se les preguntó finalmente por el significado de varias metáforas tomadas de las *Alturas de Macchu Picchu* que, aisladas, eran incomprensibles, como por ejemplo: “Del aire al aire como una red vacía”; “El hijo ciego de la lluvia”, etc. Lo interesante es que ambas enfermas dieron un sentido bastante aproximado, lo que parecería indicar que el lenguaje metonímico —si

bien es inconsciente— conlleva una mayor capacidad de comprensión metafórica, ya que esos mismos versos —para personas normales que desconocen el poema— carecen por completo de significado.

Hemos dicho que las metáforas y metonimias, sean normales o esquizofrénicas, por su amplitud connotativa, producen una suerte de fascinación y de asombro que nos cautiva. Esto lleva a preguntarse: ¿Son las metonimias esquizofrénicas verdadera poesía? ¿Dónde está lo esencial de lo poético: en la intención del autor o en la sensación evocada en el que escucha?

Ahora, si el lenguaje disgregado de los esquizofrénicos es bello, ¿cómo se compagina con la idea tradicional de que la belleza siempre implica la normalidad y la armonía? (Pitágoras). ¿Cómo la disgregación del lenguaje —un síntoma patológico— puede producir un sentimiento estético? Veremos, al final de este ensayo, que la respuesta a esta interrogante podría estar en el hecho de que el “hablar metonímico” de estos enfermos psicóticos no es el producto de una “desintegración” primaria del pensamiento y del lenguaje, sino de *un otro modo de funcionamiento mental*, como regresión a un nivel arquetípico existente en la estratificación de todo psiquismo humano.

Pensamos, además, que la armonía no puede definirse desde una fórmula ni de una exacta relación numérica, sino desde el placer de los sentidos y que —por lo mismo— no está en “las cosas” de la naturaleza, sino en el psiquismo del hombre que las percibe.

Sólo el “placer del alma” da la certeza intuitiva de percibir lo bello y es el último fundamento de la estética.

Pitágoras —el filósofo de la armonía— fue esencialmente un geómetra y un músico, pero lo más radical del sentimiento estético no está en el número ni en la medida; es algo inefable e indefinible que —más allá de toda norma de la conciencia— sólo es posible en la intuición más profunda del propio ser, de donde surge el carácter luminoso tanto de la belleza como de la experiencia mística. No existe, en realidad, una frontera decisiva y nítida entre la fascinación de lo poético y lo religioso, siendo el arte —en este sentido— sólo un *pregusto* de la trascendencia sagrada.

Para Platón, la estética era algo esencial y su visión del mundo fue una visión artística, aunque la definirá como una *sombra* y una forma defectuosa de la “verdad divina del mundo de las ideas” (*Gorgias*). En los célebres diálogos de este filósofo —que en el fondo son monólogos en que manifiesta su pensamiento— elude sistemáticamente lo metodológico para mostrar mejor la intuición que permite retornar a lo original, *recordando* de este modo la verdad. El poeta, en este contexto, es sólo aquél que expresa una inspiración sobrenatural; algo así como un *medium* de la divinidad (70). Es por eso que lo bello —dirá Platón— se define tanto por el deleite como por el bien, lo que le da de inmediato a la verdadera y genuina poesía un carácter ético y aun religioso.

Hemos visto que lo esencial de lo poético estaría en el ritmo íntimo del lenguaje y en sus connotaciones metafóricas; y que todo el arte es, en el fondo, poesía. Aun la propia vida del hombre puede ser “denotativa” o “connotativa”. Es por eso que puede hablarse —literalmente— de vidas “poéticas” y de vidas “en prosa”. Las primeras nos asombran y no terminamos jamás de comprenderlas; no son existencias caprichosas, pero sí impredecibles por la variedad y riqueza de sus potencialidades. Aluden, como cualquier metáfora, a una *densidad* de vida que no logramos precisar.

El esquizofrénico, en este sentido, es un enfermo esencialmente poético, ya que —más allá de la presencia o ausencia de un hablar metonímico— es su propio mundo alienado el que aparece como una metáfora vaga y equívoca. No los comprendemos y quedamos atónitos ante sus extravagancias y sus ideas, que oscilan entre el absurdo y el misterio; entre lo concreto y lo metafísico, del mismo modo, puede decirse que la conducta de los esquizofrénicos crónicos tiene algo así como un “ritmo interior” y una “cadencia propia”. Es efectivo que también su comportamiento tiende a ser estereotipado y geométrico. Pero este “esquematismo conductual” no pierde jamás la connotación de lo bizarro y de lo desconcertante. El arte mismo, por lo demás, tiene también su particular *geometría* y es, al mismo tiempo, espontaneidad y estilo; inspiración y forma típica; intuición y matemática.

La alienación mental —en sí misma— con sus extraños delirios y su mundo alucinado, es una creación, sólo que al margen de la legitimidad racional. No así, en cambio, los deterioros orgánicos del cerebro que sólo producen limitaciones y demencia, y que jamás nos evocan esa perplejidad y ese fascinante encanto que experimentamos ante los enfermos esquizofrénicos.

Recientemente Diamela Eltit publicó una serie de grabaciones hechas a un esquizofrénico disgregado, que se llamaba a sí mismo “Padre Mío” (16). Este enfermo —que vivía como un vagabundo en un sitio eriazado de la comuna de Conchalí— hablaba espontáneamente utilizando extraños giros metafóricos y metonímicos. Transcribimos, al azar, algunos trozos del texto que reproduce su monólogo: *El Padre Mío les da órdenes a todos ustedes, ilegal. Yo esto lo vine a saber a la edad de 31 años, yo porque cuando vivió conmigo nunca me explicó que ocupó cargos en la Administración... Igual que el señor Colvin que es el señor Luengo, que vendió esas garantías ilegales y le tocó pasar de los cargos que representa y las garantías de los Ilustrísimos que representan esas garantías... El Padre Mío fue receptor de Abastecimiento de Jurisprudencia y ocupó cargos generales en las Fuerzas Armadas. Pero usted me sacó una fotografía, puede perder la existencia de la vida porque yo soy un hombre poderoso al dar órdenes, ya que no las he dado todavía... pero yo no soy cómplice en esos asuntos, porque él no quiere*

atenuantes una vez más para quedarse con las garantías ilegales y la representación de esos derechos y las personas que ocupan cargos en la representación... Él es el señor Colwin, el señor Luengo, el rey Jorge, uno de ellos, el retirado, ya que ustedes lo vieron con bote en el Hospital Psiquiátrico. Está la señorita Amelia, delegada de la casa mía. Antes de la familia Badilla-Padilla, don Luis Quintero, el senador tiene un parecido con Charles de Gaulle y tiene compromisos con el Padre Mío... Pero ellos se quieren quedar con las garantías ilegales bancarias y la concesión del medicamento en compromiso, ya que el medicamento ustedes lo reciben de cuando postuló a la presidencia el señor Eduardo Frei, porque yo fui solicitado para representar esos cargos y esas garantías... Yo tengo que solicitar el medicamento en compromiso, no el que está actualmente en compromiso judicial con la mentalidad,...

Como se observa, el lenguaje es extravagante pero no incoherente y —como señaló César Ojeda en su crítica al libro— “parece tener la poesía entretejida en la piel de la prosa”.

El texto se publicó sin mayores explicaciones de este extraño síntoma de la esquizofrenia y lo más probable es que la mayoría de los lectores lo tomara como una poesía en prosa hermética al estilo de Samuel Beckett. La propia autora señala esta similitud y se refiere al monólogo del enfermo utilizando —paradojalmente— un conjunto de hermosas metáforas y

metonimias del más puro estilo esquizofrénico. Así, dice: "Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; girones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección de la memoria, una desarticulación de todas las ideologías (16).

Capítulo VIII

DISTORSIÓN METONÍMICA Y POESÍA NORMAL

Sin duda, algunos textos de la poesía moderna recuerdan por su aparente incoherencia la disgregación del lenguaje de los esquizofrénicos. Pero estos poetas han *distorsionado* voluntaria y conscientemente la expresión verbal para indagar, tanto en el conocimiento de la experiencia psíquica, como en las potencialidades comunicativas del idioma. Así, existen algunos poetas contemporáneos cuyos versos resultan casi incomprensibles. No obstante, como veremos, ninguno de ellos presenta propiamente signos de una real distorsión metonímica y —aun cuando hayan sido artistas realmente esquizofrénicos— como es el caso de Hölderlin o de Antonin Artaud, su obra no ha sido *sintomática* de su enfermedad sino expresión de su genio y —lo que es muy significativo— siempre previa al derrumbe demencial.

En todo caso, iluminan para este análisis, más que los poemas, los textos en prosa ya que, en los versos propiamente tales, el estudio se complica tanto por las licencias propias de la rima, como —en el caso de los poetas extranjeros— por las dificultades que se originan en la traducción, lo que con frecuencia impide

percibir el sentido y la sintaxis original del autor. En el fondo, toda traducción de un poema es necesariamente una re-creación de su sentido lingüístico-emocional y es por eso, como ha dicho Octavio Paz, que “sólo puede ser hecha adecuadamente por un poeta”.

Sin duda, la inspiración poética ensancha el horizonte de la experiencia del mundo y del propio yo, pero en el contexto de una percepción real del acontecer humano. Así, hemos visto que los poetas captan lo indecible, que sólo se puede transmitir a través de las connotaciones metafóricas. Pero eso no significa que hayan perdido el sentido de lo real, como ocurre en la genuina alineación psíquica. Los poetas “captan señales” imperceptibles para la mayoría de los hombres, pero de valor universal. El loco, en cambio, percibe significados que sólo tienen validez para él. Además, el arte siempre se comunica y trasciende la vida del creador. La locura, en cambio, retrae al enfermo en un “mundo autista” que sólo tiene un sentido personal. Tanto el poeta como el loco —ha dicho Leopoldo Zalazar— están abiertos a voces para los demás imperceptibles; pero tienen su propio cauce: “por ambos corre agua de la misma fuente, pero no se vierte jamás una en la otra” (43).

La locura tiene una incapacidad radical de comunicación que obedece a un trastorno profundo de la experiencia de lo humano y —en cualquiera de sus formas— es siempre una desconexión de la realidad. El arte, por el contrario, si bien surge de la “desnatu-

ralización” de la vida cotidiana, es siempre comunicación evocadora y logra, por lo mismo, una modalidad superior de contacto interpersonal. No obstante, es interesante observar la semejanza que existe, al menos a primera vista, entre el espontáneo y caprichoso fluir de las metonimias esquizofrénicas y algunas obras poéticas del hombre normal, como ocurre por ejemplo con la llamada *escritura automática* del movimiento surrealista. Así, si leemos —sin conocimiento previo del propósito y del método— los *Campos magnéticos*, de André Breton y Philippe Soupault (10), por la ausencia de un sentido coherente y de un argumento comprensible, nos podría parecer la obra de un loco y nos produce la misma perplejidad que experimentamos ante la aparente *ausencia de sentido* del “hablar poético” de la esquizofrenia. Sin embargo esta obra, como todo en el surrealismo, no es un síntoma de locura sino una consciente exploración de las posibilidades del pensamiento y del lenguaje. Escogemos algunos trozos:

La inmensa sonrisa de toda la tierra no nos ha bastado: necesitamos desiertos mayores, ciudades sin arrabales y mares agónicos

Yo río, tú ríes, él ríe, nosotros reímos hasta saltárenos las lágrimas levantando la lombriz que los obreros quieren matar. Tenemos el retruécano en los labios y estrechas canciones.

La ventana excavada en nuestra carne se abre sobre nuestro corazón. Se divisa un lago inmenso sobre el cual a medio día se posan libélulas rojizas y olorosas como peonías. ¿Cuál es ese gran árbol en el que los animales van a concentrarse?, hace siglos que les damos de beber. Tienen el gáznate más seco que la paja y la ceniza acumula allí depósitos inmensos...

Es evidente que no podemos comprender el sentido racional de esta prosa poética, pero sí se puede hablar en ella de una "intención creadora", ya que estos textos son capaces de evocar la intuición de un oscuro y misterioso sentido. Sin duda nos recuerdan las enigmáticas metonimias esquizofrénicas, pero aquí se trata de algo intencional y deliberado que logra su objetivo: trastocar el contexto inteligible de la lógica y la gramática, dejando —por así decirlo— que el idioma *hable por sí mismo* y desentrañe la plenitud de sus posibilidades.

Existe una fascinante similitud entre la *distorsión metonímica* y las enigmáticas rapsodias irlandesas llamadas *kenningar*, escritos anónimos del siglo I que —según Borges— obedecerían a un puro goce verbal y a una "literatura instintiva" (9). Así, por ejemplo, veamos algunos trozos tomados de la saga *Te Grettire*:

*El héroe mató al hijo de Mak
Hubo tempestad de espadas y alimento de cuervos.*

Sin duda, “tempestad de espadas” alude a una batalla y “alimento de cuervos” a los cadáveres, pero lo que domina la estrofa es la atmósfera incoherente en el enlace de estas extrañas “ecuaciones sintácticas” que no son metáforas sino metonimias y que más que un sentido transmiten una “sensación casi orgánica”. Otro ejemplo ya más incoherente se observa en el siguiente trozo:

*El aniquilador de la prole de los gigantes
Quebró al fuerte bisonte de la pradera de la
gaviota.*

*Así los dioses mientras el guardián de la campana
se lamentaba*

Destrozaron el halcón de la ribera.

De poco le valió el rey de los griegos

Al caballo que corre por arrecifes.

Algunos de estos versos no parecerían sugerir nada y ser sólo un juego de palabras y sonidos donde —como es propio de las metonimias— los objetos se definen por su figura y se *animan* como si tuvieran vida propia e independiente. En realidad, en ellos suele no percibirse ninguna analogía y parecerían ser sólo combinaciones de palabras que impresionan aunque nada comunican, como por ejemplo: “cisne rojo” o “halcón de la sangre”; objetos verbales puros.

Borges —que analiza esta poética— cita incluso una compilación hecha por Snorri Sturlusson, a prin-

cipios del siglo XIII, que elaboró una especie de glosario o catálogo de las diferentes metonimias utilizadas. Así, por ejemplo, “casa de los pájaros” y “casa de los vientos” significarían el aire; “cadena de las islas”, el mar; y “casa de los dientes” la boca. Curiosamente este glosario es similar al *diccionario metonímico* que se puede efectuar en los enfermos disgregados para comprender el contenido que comunican con su singular lenguaje. En efecto —como señalamos— los esquizofrénicos utilizan las mismas metonimias y los mismos neologismos para referirse a ciertas ideas; y es por eso que es posible *descifrar* el sentido de su comunicación disgregada.

Otro buen ejemplo, esta vez de la poética moderna, del uso casi incoherente de metonimias, lo encontramos en este trozo de Neruda de las *Alturas de Macchu Picchu*:

Águila sideral, viña de bruma.

Bastión perdido, cimitarra ciega.

Cinturón estrellado, pan solemne.

Escala.torrencial, párpado inmenso.

Túnica triangular, polen de piedra.

.....

Geometría final, libro de piedra.

Témpano entre las ráfagas labrado.

Madrépora del tiempo sumergido.

Muralla por los dedos suavizada.

Techumbre por las plumas combatida.

Ramo de espejos, base de tormenta.

*Tronos volcados por la enredadera.
Régimen de la garra encarnizada.
Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.*

.....

También se aprecia una similar *incoherencia metonímica* en el caso del conocido *SIN*, de Samuel Beckett (7), cuyo extraño y desconcertante comienzo es el siguiente:

*Ruinas refugio cierto por fin hacia el cual de
tan lejos tras tanta falsedad. Lejanos sin fin
tierra cielo confundidos sin un ruido nada móvil
rostro gris azul claro cuerpo pequeño corazón
latiendo sólo
en pie. Apagado abierto
cuatro lados a contracorriente refugio cierto
sin salida*

*Ruinas esparcidas confundidas a la arena gris.
Ceniza refugio cierto.
Cubo todo luz blancor
raso rostro sin trazo ningún recuerdo. Nunca
fuera más que aire gris sin tiempo y mera luz
que pasa. Gris ceniza cielo reflejo de la tierra
reflejo
del cielo. Nunca fuera más que este
sueño incambiable la hora que pasa*

Podría decirse que se observa en este texto el característico *agramaticalismo* de la distorsión del lenguaje esquizofrénico, y aun podría hablarse de *estereotipias verbales*, como es el caso, por ejemplo, de “refugio cierto”, que se repite y se inserta sin sentido en el transcurso del escrito. Sin duda existe una “zona de contacto” entre estos textos y las metonimias esquizofrénicas. Así, la lectura de los trozos transcritos nos muestra que sus metáforas concretas, si se incluyen aisladamente en el contexto de un discurso, resultan incomprensibles y son prácticamente idénticas a las metonimias esquizofrénicas.

Para el poeta moderno —al igual que para el místico— el punto de partida es el silencio interior; la absorción en la *densidad* indecible del sí mismo. Ya en el Romanticismo, el poeta se convirtió en sujeto de su poesía y, en las últimas décadas del siglo pasado, comienza la era de los llamados “poetas malditos” que, frente a la oscuridad de la muerte, “se sumergen en la ausencia de Dios”.

La poesía moderna desechará todo método y su *arte poético* se convertirá poco a poco en experiencia. Ya no se trata de contar sino de *evocar* y ahora las propias palabras —surgiendo desde la interioridad— van a crear un sentido posiblemente ignorado de antemano por el propio artista. Esta nueva poesía culminará, a comienzos de este siglo, con el simbolismo surrealista. Así, en 1924, André Breton y sus seguidores (Louis Aragon, Paul Eluard, Antonin Ar-

taud, etc.) proclamarán el *Primer Manifiesto Surrealista*, surgiendo un nuevo movimiento estético que —bajo la influencia del psicoanálisis— buscará la inspiración en esa zona de “incoherencia onírica” en que dejan de percibirse como contradictorios lo real y lo imaginario, tal como ocurre en las fantasías del delirio, por lo que adquiere un sesgo similar a la creatividad de la locura.

Pero, sin duda, la expresión más fascinante del arte poético de apariencia psicopatológica lo constituyen los “poetas malditos”, concepto con que Verlaine designó a los creadores del simbolismo. Este movimiento de la poesía francesa del siglo XIX cultivó una literatura capaz de expresar la vida íntima y utilizó el verso libre y la prosa poética. Su novedad consistió en que reflejó una exaltación anormal de los sentidos y un desorden del pensamiento, y es por eso que tiene el interés de ser una poesía escrita por artistas que, no siendo locos, se aproximan a la vaguedad poética del lenguaje de la esquizofrenia. No obstante, se diferencia de éste por su intención y propósito consciente de crear una nueva modalidad artística que busca una finalidad premeditada.

Se ha dicho que la poesía moderna comienza con *Las flores del mal*, de Baudelaire, publicada en 1857 (no obstante Gérard de Nerval había publicado sus asombrosos sonetos crípticos *Las quimeras* en 1854, un año antes de ahorcarse en un oscuro callejón de París). Sus discípulos, Rimbaud, Mallarmé y Verlaine,

van a constituir lo que, a fines de siglo, se llamaría el *simbolismo poético* y son un ejemplo de lo que podría llamarse un “arte psicopático”¹. Sin embargo, su intención es extravagante pero racional y así, en el manifiesto simbolista —que será publicado en el *Figaro* en 1886 por Jean Moréas— declaran oponerse a todo realismo objetivo y proclaman una visión del mundo como misterio, que sólo puede comprenderse, más allá de la lógica, “en los dominios del ensueño” (27).

Baudelaire (1821-1867), el indiscutible inspirador del movimiento, padeció de una parálisis general (encefalopatía sifilítica). Pero su producción poética —al igual que la filosofía de Nietzsche, víctima de la misma enfermedad— fue previa a su derrumbe demencial que lo llevará a la muerte a los 45 años, con severos trastornos de la comprensión y de la emisión del lenguaje (afasia). Su obra es un buen ejemplo de un arte verdadero, que brota de su genio y no de su enfermedad, aunque sus contenidos —por supuesto— se vinculan al desorden de su subjetividad. Así, el diagnóstico de personalidad psicopática (que no constituye una locura) se confirma con lo caótico de su vida bohemia, llena de fracasos y de frustraciones, que lo condujo finalmente al abismo de las drogas.

¹Lo psicopático —en psiquiatría— no corresponde a una locura sino a personalidades extravagantes cuyo modo de ser —sin constituir una real patología— es anómalo y diferente del carácter y de la conducta estimados como normales.

Verlaine (1844-1896), admirador y primer discípulo de Baudelaire, tuvo también una vida desquiciada y falleció —tres años después de haber recibido el título de “Príncipe de los Poetas”— completamente deteriorado por el abuso del alcohol. Rimbaud (1854-1891), el “adolescente infernal de la poesía”, después de haber deslumbrado a Francia con la fuerza de su genio juvenil y el diabólico atractivo de su belleza y fascinación personal, renuncia a la literatura a los 22 años, para dedicarse hasta su muerte a una vida errática en países exóticos, a los negocios y al tráfico de marfil y de armas. Este enigmático genio publica su grandioso poema en prosa hermética, *Una temporada en el infierno*, a los 19 años, y renuncia definitivamente a la poesía, de un modo desconcertante, siendo —en plena juventud— uno de los poetas más grandes del siglo. Recién en 1886, 10 años después de que Rimbaud ya vivía como un aventurero y mercader, se publican *Las iluminaciones*, uno de los textos más asombrosos y sorprendentes de la poesía moderna, donde describe un mundo críptico, mágico y misterioso, totalmente ajeno a la realidad y que —en cierto modo— será precursor del surrealismo, donde “se describen los silencios y se dice lo inexplicable”. Finalmente, Mallarmé (1842-1898), el último de los maestros del *simbolismo*, que también fue nombrado “Príncipe de los Poetas” a la muerte de Verlaine tuvo, al menos en apariencia, una vida plácida y sin dramatismo; no obstante, bajo ese “revestimiento de bur-

gués”, se refleja en su obra el “bullir de un mundo de sueños y de dudas; de angustiosa desesperación y de tedio ante lo cotidiano”.

Pero, sin duda, el más extraño y desconcertante de los “poetas malditos” —aunque no fue incluido por Verlaine en el grupo— es el misterioso Conde de Lautréamont (1846-1870), autor de un insólito poema: *Los cantos de Maldoror*. Se ha dicho que Lautréamont es el gran enigma de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX. Sólo se sabe que su verdadero nombre era Isidore Ducasse y que murió a los 24 años en circunstancias desconocidas. En torno a su figura hay muchas leyendas. Así, se dice que escribía solamente durante la noche, sentado al piano, y que inventaba sus frases “marcando sus prosopopeyas con acordes” (Malraux), pero lo único que se sabe con certeza es su “acta de nacimiento y su acta de defunción”. Él mismo había escrito “Yo no dejaré memoria” (57).

Sus *Cantos de Maldoror*, publicados por primera vez en 1869 sin más firma que tres asteriscos, es una obra insólita y fascinante, inclasificable y casi fantasmal. Muchos críticos han pretendido descifrar su enigma pero, en definitiva, no han podido penetrar su secreto. Es tal la complejidad del texto, que se ha dicho —con razón— que la lectura se convierte en “un acto de creación íntima del lector”. En realidad, este extraño poema en prosa no pareciera pertenecer a ninguna escuela ni a ninguna época, aunque el

surrealismo muchos años más tarde lo reivindicó como su maestro y como el iniciador de la escritura automática. La obra se ha juzgado —alternativamente— como un sarcasmo o como la creación de un loco alucinado y delirante. El poema —que pareciera el grito angustiante y decepcionado de una humanidad desconcertada— es de tal crudeza que su primer editor (Lacroix) no se atrevió a distribuir el libro por temor a una persecución judicial.

El texto, en realidad, muestra una rebeldía satánica contra el hombre, contra el arte y contra Dios, y una mezcla de fantasía irracional y de lucidez artística. Pero, definitivamente, no es la creación de un loco y el propio autor aclara el propósito de su obra: *Mi poesía consistirá en atacar al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no hubiera debido engendrar esta carroña...* Y en el comienzo del primer canto, señala: *Quiera el cielo que el lector encuentre sin desorientarse su camino a través de estas páginas sombrías y rebosantes de veneno;... de otro modo, las emanaciones mortales de este libro embeberán su alma como azúcar en agua.* Y, más adelante, advierte: *Por lo tanto, alma tímida, antes de adentrar más por semejantes sendas inexploradas, dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante. Escucha bien lo que te digo;... Te lo aseguro, alegrarán los dos agujeros de tu asqueroso hocico, oh monstruos, siempre que antes te apliques en respirar tres mil veces seguidas la maldita conciencia de lo Eterno (41).*

Sin duda, es un texto extraño y demoníaco y —al decir de Léon Bloy— “un libro insensato; negro y devorador”. Pero no es la obra de un loco. Y no se observan los elementos típicos de la disgregación del pensamiento. Es, además, un texto con propósito estético definido; es desconcertante, pero intrínsecamente coherente. Así dice, por ejemplo, *Yo hago que mi genio sirva para ilustrar las delicias de la crueldad*. No obstante, algunos trozos resultan tan confusos y equívocos que, de algún modo, recuerdan la distorsión metonímica de los esquizofrénicos. Así por ejemplo, *La sangre que corría en abundancia de las dos heridas impedía distinguir si era la risa de los demás: Pero tras unos momentos de comparación, vi perfectamente que mi risa no se parecía a la de los humanos, es decir, que yo no reía (Canto primero)*.

Sin duda, se trata de un escrito extraño y extravagante. Es posible incluso que Lautréamont haya padecido de una enfermedad esquizofrénica, pero sus textos son artísticos y no psicopáticos y hay en ellos suficiente racionalidad como para que no se los pueda estimar como un pensamiento disgregado, en el sentido de la esquizofrenia. Los *Cantos de Maldoror* —hasta donde los comprendemos— no son incoherencias sin sentido, sino que —paradójicamente— constituyen un llamado ético que denuncia el absurdo de los valores tradicionales del hombre: un clamor de protesta frente a una condición humana que ha perdido su vocación original.

La llamada “psicopatología del arte”, uno de los campos semiilícitos del pensar psiquiátrico, ha intentado reiteradamente vincular la creatividad artística con la locura. Pero, en la mayoría de estos estudios se olvida un hecho fundamental, cual es que —en estricto rigor— sólo puede hablarse de patología del artista y no de su obra. Lo mórbido sólo existe en lo biológico y no el en mundo simbólico de las creaciones estéticas. Así, un juicio o una emoción pueden ser cuerdos o anormales, pero éstos corresponden a un hombre “pensando” o “sintiendo” y no a un texto, a una melodía o a una imagen. El arte, por lo mismo, siendo siempre una intuición prelógica, proviene de ese fascinante espacio imaginario en el que nadie es poseedor de la verdad y, como obra de la fantasía, no reconoce la validez de los criterios clínicos de lo normal y de lo patológico.

Veremos a continuación que, tanto desde lo psicológico como desde la neurofisiología de los hemisferios cerebrales, se han podido demostrar ciertos hechos que pueden iluminar el origen y la génesis de lo poético. Desde luego —como fenómeno humano— el estudio de las metáforas no puede reducirse a un mero análisis lógico-lingüístico, como si sólo se tratara de figuras retóricas, ya que constituyen una actividad de la conciencia que implica ciertas operaciones de la mente y una modalidad específica en el conocimiento de la realidad.

Ya en el plano de los eventuales fundamentos científicos para formular una explicación de los mecanismos psicológicos que subyacen al origen de los símbolos y de las metáforas, existen al menos tres líneas de aportes experimentales que arrojan cierta luz sobre este enigmático fenómeno: 1) El desarrollo del lenguaje infantil; 2) la psicofisiología de los hemisferios cerebrales, y 3) los aportes de la reflexología pavloviana. Veremos en los próximos capítulos una síntesis de estas tres direcciones del conocimiento científico del lenguaje y concluiremos proponiendo una hipótesis genética que permitiría explicar tanto el origen de las metáforas poéticas como de las metonimias del lenguaje esquizofrénico.

Capítulo IX

EL DESARROLLO DEL LENGUAJE INFANTIL

La escuela de Piaget ha estudiado el momento en que aparece la comprensión metafórica en el curso del crecimiento madurativo del lenguaje infantil, tanto en lo que se refiere a su capacidad de formularlas, como de percibir e interpretar su contenido simbólico¹. Así sus análisis —estrictamente experimentales— permitieron postular la existencia de dos etapas básicas: 1) *Etapa Preescolar*, anterior al aprendizaje lingüístico-literal y 2) *Etapa Escolar*, en que, ya hecho el aprendizaje lingüístico-literal, el niño rechaza y se resiste a aceptar el empleo simbólico del lenguaje y percibe las metáforas como una transgresión del pensamiento lógico. Sólo en la adolescencia se adquiere lo que Piaget denominó la *Competencia Metafórica*; es decir la capacidad de distinguir, comprender y utilizar el sentido connotativo del lenguaje, diferenciándolo del literal. Fueron estos hallazgos experimentales los que permitieron demostrar que, tanto la comprensión

¹Howard Gardner y Ellen Winner hicieron una excelente síntesis de estas investigaciones en el Simposio *Metaphor*, realizado en la Universidad de Chicago en 1978 (65).

como la emisión de las metáforas requerían de un manejo literal previo del lenguaje que sería, por lo mismo, un nivel más primario del pensamiento en el desarrollo del psiquismo individual.

Piaget realizó, además, un análisis de la evolución del pensamiento simbólico infantil, mostrando cómo la actualización de la inteligencia se realizaba según un proceso sistemático de pasos sucesivos que llevan de la *imitación concreta* al *juego imaginario* y, desde éste, a la *representación significativa*. Este desarrollo —que determina paralelamente el progreso en la comprensión del mundo— iría conduciendo al niño desde la conciencia *egocéntrica* a la *socializada*. Esto no dependería exclusivamente de los factores culturales, que nada explican por sí mismos, ya que —si bien son un estímulo necesario— requieren de una maduración psiconeurológica previa que permita precisamente recibir su influencia (56).

Ahora, el modelo simbólico-lingüístico de Piaget sigue en lo fundamental la dirección evolutiva que Henry Wallon había denominado “del acto al pensamiento” (75). En efecto, Wallon contrapuso el clásico “en un principio fue el verbo” de los discípulos místicos de Platón, con la réplica de Goethe: “en un principio fue la acción” decidiéndose por la segunda versión de esta radical antinomia. Así, sus estudios lo habían convencido de que, en la evolución de la vida psíquica infantil, existía una sucesión de fases que expresaban ciertas leyes del desarrollo muy similares

a las que posteriormente dieron origen al modelo de Piaget. Para este último, las fases evolutivas básicas serían tres: 1) Período *sensorio-motor* (hasta los 3-4 años), previo a la aparición del lenguaje conceptual. En esta etapa, si bien aparecen las primeras imágenes verbales, éstas aún no son abstractas y se encuentran íntimamente ligadas a las personas y a los objetos concretos, y particularmente al funcionamiento corporal y a sus diversos tipos de “esquemas de acción” (tomar algo; golpearlo; sacudirlo, etc.). Es por eso que, en este período, se desarrolla el conocimiento visual, táctil, espacial y quinestésico del ambiente, y la simbolización —como actividad representativa— es aún directa y objetal. 2) Período *intuitivo* (4-7 años), en que los símbolos se van haciendo más abstractos y se convierten en expresión de la realidad. 3) Período *operacional* (7-12 años), en que la actividad significativa pasa paulatinamente del “juego simbólico” al “trabajo intelectual”, en el sentido de irse subordinando a las funciones percibidas por la inteligencia y la creatividad.

Sin duda, estas fases de simbolización progresiva constituyen algo así como el “andamiaje psicológico” que posibilita el desarrollo del habla. Así, si hacemos una correlación con los hallazgos anteriormente expuestos, podría decirse que —en el desarrollo del lenguaje— la primera etapa (de pensamiento simbólico-concreto) corresponde al período preescolar, donde el niño aún no percibe el sentido abstracto del

lenguaje. La etapa intuitiva —que corresponde al inicio de la fase escolar— se caracteriza por la ausencia de lo que Piaget denominó la “competencia metafórica” y se traduce en el hecho de que el niño rechaza los sentidos figurados como si fueran una “impertinencia semántica”, ya que recién en la tercera etapa, llamada operacional —que culmina con el comienzo de la adolescencia, cuando ya está suficientemente estructurado el lenguaje lógico-racional— el niño comenzará a comprender las “representaciones cognitivas” y a entender y utilizar el pensamiento simbólico-abstracto de las metáforas (56).

Lersch, por su parte, también sostuvo que los conceptos —que constituyen la base y el material de todo el proceso anímico del hombre adulto— se logran a través de etapas evolutivas que se reflejan, paralelamente, en el pensamiento y en el lenguaje (42).

Sin duda, resulta tentador proyectar estos hallazgos —estrictamente psicológicos— a lo que pudo haber ocurrido en los progresivos estadios culturales de la humanidad. Este intento analógico llevaría a pensar que el hombre, en su evolución histórica, pasa de un período simbólico-concreto (pensamiento mágico) a un período lógico-conceptual (pensamiento reflexivo) y, finalmente, en las culturas más desarrolladas, a un período simbólico-abstracto (pensamiento metafórico), que abre —ya sin límites— el enorme abanico de las posibilidades de su madurez imaginaria. Ahora, esta proyección de los hechos experimentales al de-

sarrollo del habla a través de la historia, llevaría a suponer que el lenguaje propiamente mitológico no sería el estado más primitivo, ya que éste implica un proceso de maduración previa y de un cierto grado de desarrollo de la cultura. En este mismo sentido, Rivano —analizando estos estudios— concluye que tanto la “proyección antropomórfica” en el mundo animal como la “animización” de la naturaleza que caracteriza a la fantasía infantil y al pensamiento de los pueblos arcaicos, “no surgirían de una capacidad metafísica, sino de la ausencia de un adecuado aprendizaje del lenguaje literal”. En todo caso, parece indiscutible que la metaforización simbólica requiere de un dominio previo del habla literal y no así el pensamiento mágico-animista, que sería más inmaduro y primitivo y que —en cierto sentido— podría decirse que se trata de un pensamiento metonímico.

Más adelante veremos que los descubrimientos de la Escuela de Piaget adquieren un particular valor para interpretar el origen del “hablar poético” de la esquizofrenia. En efecto, parecería que existió en el hombre una etapa primaria en el desarrollo del lenguaje, donde no se diferenciaba lo literal de lo metafórico, que es precisamente lo que se observa en los esquizofrénicos disgregados, que no distinguen su lenguaje metonímico del hablar normal. Por lo tanto, se podría postular que el genuino pensamiento metafórico se sobrepone —como un nivel superior— al sistema lingüístico literal y que éste, a su vez, es una sobre-

elaboración interior de un pensamiento mágico más primitivo y arcaico. Este hecho apoyaría nuestra hipótesis de que el “lenguaje poético” de la esquizofrenia —metonímico-concreto— sería la consecuencia del deterioro o de la inhibición de la estructura lingüística literal propia del psiquismo adulto y surgiría como una especie de *regresión* a estados o etapas más primitivas del pensamiento y del lenguaje. También el hecho de que los niños en edad preescolar fusionen los nombres con los objetos que designan y que, por lo mismo, transiten fantásticamente del mundo de las palabras al mundo de las cosas —sin diferenciar con suficiente nitidez lo real de lo imaginario— apoyaría la idea de una *regresión* en los enfermos esquizofrénicos con “distorsión metonímica”. En efecto, estos pacientes se comportan del mismo modo, ya que no perciben el sentido simbólico de su lenguaje y confunden la analogía con la realidad, a través de un mecanismo psicopatológico que se denomina la “interpretación literal de la metáfora”.

Es necesario reconocer que con el psicoanálisis freudiano se formuló por primera vez —en conceptos precisos— la persistencia del psiquismo arcaico e infantil en la personalidad madura del adulto. Esta concepción está basada —en gran medida— en el modelo neurobiológico de Hughling Jackson (1834-1911), que postuló la existencia en el cerebro de una estratificación de niveles superpuestos similar a las capas de las diferentes edades geológicas de la tierra.

En la hipótesis de Jackson —retomada tanto por el psicoanálisis como por la reflexología pavloviana— los niveles superiores inhiben a los inferiores y esto explicaría el porqué, en los estados de deterioro de los estratos más evolucionados del cerebro y del psiquismo, aparecen los síntomas *regresivos*, como ocurre, por ejemplo, en las conductas infantiles de los estados crepusculares histéricos y —ya en lo neurológico— en la reaparición de los reflejos de *prehensión* palmar propios del lactante en las atrofas de la corteza cerebral, especialmente en los lóbulos frontales.

Históricamente, se suele oponer el pensamiento prelógico de los pueblos primitivos al pensamiento conceptual, capaz de alcanzar el conocimiento objetivo del mundo (Lévy-Bruhl). Así, Henry Wallon opone “los ritos y creencias míticas”, como experiencias de un pensamiento arcaico, con “el conocimiento científico y técnico” que posibilita el pensamiento racional (74). Pero, si observamos el “paralelo” que hemos expuesto entre el desarrollo de las civilizaciones y el proceso evolutivo de la inteligencia infantil, vemos que no se puede identificar —lisa y llanamente— el pensamiento mágico primitivo con el pensamiento mítico. El pensamiento mítico, en realidad, supone una sobreelaboración conceptual. Ya no se trata de un sincretismo objetivo sino de un sincretismo abstracto. Es por lo mismo —como hemos dicho— que en las regresiones patológicas, como ocurre en la esquizofrenia, el pensamiento es mágico, pero no mítico y el

lenguaje es metonímico y no metafórico. En estos enfermos, al igual de lo que pudo haber ocurrido en los pueblos primitivos, no hay referencia propiamente abstracta, debido a que el esquizofrénico se mueve en el plano de la interpretación concreta de los símbolos. De ser así, se comprendería el hecho insólito de que una enfermedad mental del tipo de la esquizofrenia —por un proceso de regresión a estratos arcaicos del pensamiento— fuera capaz de funcionar en un nivel metonímico; y esto explicaría el porqué, siendo un síntoma patológico, no obstante nos fascina por su atmósfera mágica y nos cautiva por su extraña belleza y su capacidad de evocación connotativa y metafísica.

Capítulo X

CEREBRO IZQUIERDO Y CEREBRO DERECHO

La observación de pacientes *comisurotomizados*, es decir, con sección quirúrgica del *cuerpo calloso* que es el “puente neuronal” interhemisférico, como se practica por ejemplo en algunos casos graves de epilepsia, ha permitido demostrar que ambos hemisferios cerebrales tienen aptitudes diferentes y son capaces de funcionar de manera independiente. Así, el hemisferio izquierdo (hemisferio dominante) controla el lenguaje y las funciones lógico-analíticas. El hemisferio derecho (hemisferio menor) en cambio, tiene a su cargo los procesos de síntesis y su funcionamiento es esencialmente intuitivo y de comprensión global. Estos hallazgos validarían —de algún modo— algunas clásicas dicotomías especulativas como, por ejemplo, la polaridad cartesiana de *intuitio-discursis* o el contrapunto pascaliano de un *esprit de finesse* y un *esprit-géométrique*. Incluso —como veremos— podrían estimarse como un apoyo biológico indirecto a la postulación más radical del psicoanálisis, que es la existencia de una mente consciente (hemisferio izquierdo) y una mente inconsciente (hemisferio derecho).

Desde antiguo era sabido que el cerebro está formado por dos hemisferios que controlan los movimientos y las sensaciones corporales en forma cruzada, de tal modo que el hemisferio derecho se proyecta en el hemicuerpo izquierdo y el hemisferio izquierdo en el hemicuerpo derecho. La existencia, entonces, de una asimetría funcional entre ambos hemisferios era obvia. No obstante, el conocimiento de sus relaciones con el lenguaje sólo se inicia a partir de la observación de Marc Dax, quien —en 1836— presentó un estudio de 40 enfermos con trastornos del habla (afásicos) que presentaban lesiones en el hemisferio izquierdo. Curiosamente, el espectacular hallazgo no despertó el menor interés. Y el propio Dax falleció al año siguiente, ignorando que se había anticipado a plantear una de las incógnitas más inquietantes de toda la neurobiología actual, cual es la investigación de las diferencias funcionales que existen entre ambos hemisferios (67).

Con posterioridad, numerosos hechos clínicos demostraron la exactitud de esta idea, culminando con los aportes ya clásicos de Broca quien —en 1861— determinó la existencia de un “centro de emisión del lenguaje” en la región posterior del lóbulo frontal izquierdo; y el hallazgo de Wernicke, quien localizó —en 1874— la “comprensión del lenguaje” en el lóbulo temporal del mismo hemisferio. Penfield y sus colaboradores practicaron, a partir de los años 30 del presente siglo, numerosas investigaciones con estimulación eléctrica de diferentes zonas cerebrales, con lo

que se inició la era de las demostraciones experimentales de las áreas de funcionamiento cerebral.

No obstante, fue sólo la observación de los enfermos *comisurotomizados*, a partir de la década del 40, la que confirmó que, en la mayoría de los individuos, el habla se localizaba en el hemisferio izquierdo y además permitió, a través de finos experimentos, efectuar un análisis de las características del lenguaje en ambos hemisferios cerebrales; así, por ejemplo, un paciente *comisurotomizado* no es capaz de nombrar figuras proyectadas en el campo visual izquierdo —controlado por el hemisferio derecho— y sin embargo, las reconoce y las puede seleccionar de un grupo de varios objetos. Surge entonces la pregunta: ¿Cómo puede el hemisferio derecho saber lo que representan las figuras sin poder nombrarlas? Sin duda, la respuesta se encontraría en que posiblemente existen “estratos biológicos” que subyacen tanto a la emisión como a la comprensión del habla y que se distribuyen, alternativamente, en el hemisferio izquierdo y en el derecho.

Un aspecto interesante que ha podido ser demostrado en estos experimentos es que el hemisferio derecho sólo reconoce sustantivos simples pero no verbos, lo que haría suponer que el “lenguaje del hemisferio derecho” es, por así decirlo, no gramatical. Es claro que estas investigaciones parecerían reforzar la idea de que el lenguaje metonímico (sustitución del nombre de los objetos) y el “agramaticalismo” que se

observa en la disgregación esquizofrénica indicarían algún predominio del funcionamiento lingüístico del hemisferio derecho y —en el caso del pensamiento infantil o el de los pueblos primitivos— una inmadurez de la plena dominancia del hemisferio izquierdo. Sin duda, estas afirmaciones son especulativas, pero basadas en el hecho experimental de que en el hemisferio izquierdo se encuentran las habilidades analíticas y, en el derecho, las formas sintéticas de manejar la información, lo que conduce, respectivamente, a la percepción diferenciada y a la percepción global y simultánea de los hechos. Podría decirse, entonces, que ambos hemisferios tendrían diferentes *estilos*, lo que —nuevamente extrapolando— nos llevaría a la fantástica idea de que el hombre parecería poseer dos conciencias, que normalmente se encuentran integradas, pero que podrían dissociarse. Así, Roger Sterry, uno de los iniciadores de este tipo de investigación, concluyó que existiría una clase diferente de conocimiento en cada hemisferio lo que, aparentemente, confirmaría la alucinante hipótesis de una doble mente. Es claro que el psiquismo normal requiere de la armonía del funcionamiento interhemisférico, el que —a su vez— dependería de un proceso madurativo que se desarrolla a través de la evolución psiconeurológica del niño¹.

¹Un hecho que parecería apoyar la existencia de un proceso madurativo en la dominancia hemisférica, es que los trastornos

No obstante, la idea de dos cerebros y de dos mentes es discutible. Desde luego, uno de los terrenos más riesgosos de la especulación es el que se realiza a partir de las funciones biológicas. Así por ejemplo, Descartes, hace más de 4 siglos, llegó a la extraña conclusión de que la glándula pineal (único elemento somático que no tiene estructura doble) era —por lo mismo— el asiento de la conciencia, a pesar de que el fundamento de su propia filosofía era, precisamente, la dualidad más radical entre la mente y el cuerpo. Es curioso que una inteligencia tan escéptica y penetrante haya caído con tal facilidad en una idea de la vieja tradición esotérica de la India, que atribuye a esta enigmática glándula un papel primordial en las posibilidades de expansión de la conciencia².

Resumiendo, podemos decir que lo evidente es que los dos hemisferios poseen dos modalidades cognitivas diferentes, cuyas principales aptitudes pueden visualizarse en el siguiente cuadro dicotómico:

del lenguaje por lesión del hemisferio izquierdo son menos severos y más breves mientras menor es la edad del niño, lo que indicaría una mayor "plasticidad" neurocerebral en esas edades para desarrollar centros complementarios del lenguaje en el hemisferio derecho.

²La glándula pineal, cuyo papel se desconoce, deja de funcionar y se calcifica en la mayoría de las personas de más de 40 años, sin que ello signifique ninguna merma o deterioro del pensamiento.

Hemisferio Izquierdo

- Verbal
- Temporal
- Lógico-analítico
- Deductivo-discriminador
- Racional
- Abstracto
- Realista
- Objetivo
- Lenguaje literal

Hemisferio Derecho

- Visual-imaginativo
- Espacial
- Intuitivo-sintético
- Holístico y analógico
- Emocional
- Concreto
- Simbólico
- Subjetivo
- Lenguaje metafórico-metonímico

El hemisferio izquierdo (dominante) entonces, sería más técnico y científico y el derecho (menor) más espiritual y artístico. Incluso —ya en la extrapolación cultural— se podría postular la existencia, en Occidente, de una “cultura del hemisferio izquierdo” y en Oriente, de una cultura del hemisferio derecho”. No obstante, es obvio —como hemos dicho— el peligro que implican las proyecciones aventuradas de los hallazgos biológicos a planos diferentes del quehacer humano, riesgo que —en el caso específico de la asimetría funcional de los hemisferios— se ha denominado la *dicotomanía*.

Ahora, cabe preguntarse a raíz de todo lo que hemos visto: cortar quirúrgicamente la conexión interhemisférica ¿significa separar la conciencia del hombre en dos mentes? Todos los hechos experimentales que hemos señalado parecerían indicar que así es y que la unidad del psiquismo normal requiere del

co-funcionamiento armónico de ambos hemisferios. Pero no es tan simple, en cambio, hablar de dos conciencias. Así, sir John Eccles —Premio Nobel de Medicina en 1963 y sin duda la máxima autoridad contemporánea en la investigación científica del problema mente-cerebro— no cree que existan dos conciencias separadas y sostiene que el hemisferio derecho aislado, aún cuando conserva funciones específicas, no podría pensar. Basa esta conclusión diferenciando el simple psiquismo (común al hombre y a los animales superiores) del pensamiento propiamente humano, necesariamente lingüístico y conceptual. Así, sostiene este eminente neurofisiólogo —basado en el riguroso análisis de las experiencias disponibles— que sólo el hemisferio izquierdo podría *saber* en el sentido de tener un conocimiento y de formular valores que orientan la comprensión y la conducta (58).

Confirmarían la hipótesis de Eccles los experimentos realizados recientemente por Wada Serasetinidaes, inyectando un anestésico intracarotideo en enfermos comisurotomizados. Estas investigaciones han permitido demostrar que el hemisferio izquierdo, además de los centros del lenguaje, posee la sorprendente propiedad de ser el sustrato de la mente autoconsciente del sujeto. El hemisferio derecho, en cambio, no pareciera poseer ningún grado de conciencia, tanto al dar como al recibir información. Pero si bien ya no cabe duda alguna de que el sustrato biológico del

lenguaje —en los diestros— radica en el hemisferio izquierdo, también es efectivo que las áreas de la corteza cerebral dispuestas para el habla requieren de una estimulación durante los primeros años. Así, existe el caso extraordinario de la niña Jenie (Curtiss, 1984) que permaneció hasta los 13 años aislada de toda experiencia lingüística. Se le produjo una incapacidad grave para el aprendizaje del habla, que fue muy rudimentario después de 3 años de intensos esfuerzos educativos y —lo más curioso— aunque era diestra, utilizaba para el lenguaje el hemisferio derecho, lo que obliga a suponer que los centros del hemisferio izquierdo, si no son oportunamente estimulados, experimentan algo así como una “atrofia funcional” (Boyle).

Zaidel (1976) formuló la interesante hipótesis de que, hasta los 4 ó 5 años (lo que corresponde al período preescolar de Piaget) el lenguaje se desarrolla simultáneamente en ambos hemisferios y sólo a partir de esta etapa comenzaría a manifestarse la dominancia del hemisferio izquierdo, debido a su dotación neurológica superior (aprendizaje del lenguaje literal de Piaget). El hemisferio derecho, con posterioridad a esta etapa, sufriría una regresión, aunque mantiene su habilidad de comprensión global o gestáltica y —curiosamente— también para la expresividad y ritmo del habla, particularmente en el canto, que se conserva después de la extirpación del hemisferio dominante (hemisferio izquierdo) y se pierde, en cambio, con la

extirpación del hemisferio menor (hemisferio derecho). Veremos que esa "habilidad melódica" del hemisferio derecho podría explicar tanto el ritmo interior del lenguaje poético como del hablar metonímico esquizofrénico, ya que, de acuerdo a nuestra hipótesis, tanto las metáforas normales como las patológicas, sugieren la existencia, respectivamente, de un predominio transitorio o definitivo del funcionamiento del hemisferio derecho.

Una pregunta interesante es: ¿Qué ocurre con los zurdos? Las más recientes investigaciones del Instituto Neurológico de Montreal, inyectando anestésicos intracarotídeos, han demostrado que más del 95% de los *diestros* tienen la localización del habla en su hemisferio izquierdo y lo curioso es que el 70% de los *zurdos* muestran el mismo patrón neurológico (67). Luego, la dominancia lingüística no es un hecho absoluto, aunque existe un franco predominio del hemisferio izquierdo, tanto en diestros como en zurdos.

Desde otra perspectiva, más del 90% de los seres humanos son diestros y esto ha podido demostrarse ya desde la prehistoria. Así, por ejemplo, en los "dibujos de manos" del hombre de Cromagnon, un 80% corresponde a la mano izquierda. No ocurre lo mismo, en cambio, en los animales, que utilizan indistintamente su miembro derecho e izquierdo. Aquí surge una nueva interrogante: ¿Por qué la mayoría de los seres humanos son diestros? y —como contrapar-

tida— ¿por qué un 10% usa de preferencia la mano izquierda, en condiciones de que la enseñanza los presiona hacia el patrón diestro? Thomas Carlyle lo atribuye a que los soldados primitivos sostenían con la mano izquierda el escudo para protegerse el corazón y, por lo tanto, desarrollaban las habilidades de la mano derecha que utilizaba la lanza o la espada. Pero todo parecería indicar que el predominio de la “habilidad diestra” es de origen genético, aun cuando las escasas observaciones en gemelos univitelinos hasta ahora no lo han podido demostrar con suficiente evidencia (67).

Otro hecho interesante es que tanto los hallazgos anatómicos como bioeléctricos harían presumir que las mujeres son menos *lateralizadas* que los varones, lo que —eventualmente— podría explicar el carácter más emocional e intuitivo del psiquismo femenino. Puede decirse, como conclusión, que las experiencias en *comisurotomizados* demuestran la idea de una bipolaridad funcional del psiquismo del hemisferio izquierdo y del derecho; intelecto versus intuición, análisis y síntesis, voluntad y automatismo, razón y emotividad, lógica e imaginación. Estas diferencias son tan evidentes que han llevado incluso a postular una nueva clasificación de los hombres según el predominio de las aptitudes cerebrales en *personas de hemisferio derecho* y *personas de hemisferio izquierdo* (Bakan).

Con respecto a las enfermedades mentales, también

se han hecho observaciones interesantes. Así, por ejemplo, se ha visto —en personas con lesión cerebral— que los síntomas parecidos a la esquizofrenia son más frecuentes cuando hay daño del hemisferio izquierdo; y los trastornos afectivos del tipo de la depresión, en los casos de compromiso del hemisferio derecho. Algo similar ocurre en las llamadas psicosis epilépticas lúcidas (sin trastorno de conciencia) que se observan de preferencia en enfermos con focos del lóbulo temporal izquierdo y que, clínicamente, pueden ser muy similares a la esquizofrenia. Todo esto parecería reforzar la idea de que, tanto los trastornos del pensamiento como del lenguaje característicos de la esquizofrenia, podrían estar vinculados a lesiones o inhibiciones del hemisferio izquierdo, con eventual predominio del hemisferio derecho (más concreto y lingüísticamente agramático y metonímico). Del mismo modo, la creatividad poética podría corresponder a un particular equilibrio interhemisférico, con momentos de exaltación transitoria (inspiraciones) del funcionamiento intuitivo y globalizante del hemisferio derecho.

Se ha sugerido también la existencia de una dicotomía psicosexual, en el sentido de que el hemisferio izquierdo sería más masculino y el hemisferio derecho más femenino. Sin duda existe una psicología contrapuesta y complementaria en el hombre y la mujer, cuyos rasgos —con un escaso margen de aprendizaje— tienen un fundamento biológico de tipo neuro-

hormonal. El “fenómeno humano” se da, en realidad, en una zona de encuentro del espíritu con la materia y, en virtud de una doble proyección —la del cuerpo en la conciencia y la de ésta en la figura—, se origina la personal “fisonomía anímica” de cada individuo.

En el simbolismo bíblico de la “creación adámica” se separó lo femenino de lo masculino, disociando de este modo al hombre original. El propio vocablo *sexo* deriva de *secare*, que significa “cortar” aludiendo al mito helénico según el cual los hombres fueron inicialmente bisexuados y Zeus —como castigo— los separó en dos mitades, el varón y la mujer.

Sin embargo, en lo psicológico, lo masculino y lo femenino —aun cuando se trata de una bipolaridad tan evidente— no es tan fácil de definir, precisando características comunes a todos los hombres y mujeres de las diferentes épocas de la historia. La dificultad obedece a diversos factores; la influencia cultural y los roles sociales; la presencia de tipos compartidos de constitución temperamental; y, sobre todo, la normal coexistencia de rasgos masculinos y femeninos en la “ecuación personal” de cada individuo.

Es aquí donde el tema se vincula a la “bisexualidad hemisférica” de la que hemos hablado, en el sentido de que las funciones del cerebro izquierdo y del derecho podrían relacionarse, respectivamente, con los rasgos masculinos y femeninos del carácter. Así, como hemos visto, el hemisferio dominante (izquierdo en los diestros) es más reflexivo y conceptual, con

predominio de la lógica analítica. El hemisferio derecho, en cambio, es más sintético e intuitivo, con predominio de lo simbólico y de lo emocional. Es claro que resulta tentador vincular al hemisferio izquierdo —más científico— con el psiquismo del hombre y al derecho —más artístico— con el de la mujer. Como es obvio, la plena normalidad requiere de un funcionamiento conjunto de ambos hemisferios, lo que va a traducirse —en cualquier individuo— en un adecuado equilibrio de los aspectos masculinos y femeninos de su “ecuación personal”. Ahora, ya poéticamente, se ha dicho que lo masculino ve las cosas bajo la *luz del sol* y por eso diferencia y analiza con claridad. Lo femenino, en cambio, percibe el mundo bajo la *luz lunar* y por eso no ve con nitidez sino entremezclando las percepciones con la emotividad (Patrick Miller).

Desde otra perspectiva, resulta evidente que no somos los creadores *voluntarios* de nuestros contenidos anímicos, ya que éstos surgen desde *otro lugar* con escasa participación de nuestra parte. Ese “otro lugar” —que corresponde a la dimensión inconsciente de la dinámica freudiana— visto desde el modelo cerebral, estaría localizado en el hemisferio derecho, desde donde emergería la creatividad poética, para luego ser percibida conscientemente en el hemisferio izquierdo que la transforma en conceptos a través del pensamiento verbal.

En cierto modo puede decirse, entonces, que la

creatividad proviene de la *sombra*, en el sentido junguiano, que es —en parte— esa realidad de uno mismo que, desde la infancia ha sido reprimida y relegada a la inconsciencia. Pero esta *sombra* no sólo representa todo lo “negativo” que no aceptamos admitir en nuestra vida, sino que también contiene las aptitudes y talentos que no hemos llegado a desarrollar y que permanecen dormidos en la interioridad del alma (77).

Es curioso, en este sentido, el hecho de que por lo general son precisamente los artistas quienes aceptan mejor y se permiten vivir más fácilmente los comportamientos rechazados por el convencionalismo ético y social. Bien podría decirse, entonces, que los artistas han incorporado en su conciencia más elementos de la *sombra* que los hombres comunes y corrientes. Pero la *sombra* —como hemos dicho— no sólo contiene los aspectos “negativos” del psiquismo, sino también lo anímicamente superior; lo creativo, lo universal humano y aun la eventualidad de la experiencia de lo sobrenatural. En efecto la *sombra*, según el concepto de Jung, se aproxima a la formulación de Viktor Frankl, quien postuló la existencia de un “Dios inconsciente”, enriqueciendo de este modo la visión freudiana, que sólo percibía en el subsuelo de la mente la existencia de impulsos instintivos y de conflictos reprimidos (19).

Todos tenemos, en nuestra vida anímica, un Dr. Jekyll y un Mr. Hyde; ese literario contrapunto perso-

nal que surgió, curiosamente, de un sueño de Louis Stevenson en el que se enfrentó con su propia *sombra* (77). Esta concepción del inconsciente, como una mezcla de lo inferior y de lo superior, se aproxima al *daimon* de los antiguos griegos que era —simultáneamente— algo maligno y creativo; un poder destructor y una fuente de inspiración espiritual. Así, el sentido positivo o negativo del *daimon* dependía sólo de la actitud con que el individuo asumía esta “fuerza primordial”, indiferente e impersonal de la naturaleza humana (Stephan A. Diamond).

Desde el modelo interhemisférico que hemos analizado, la *sombra* tendría su sustrato biológico en el funcionamiento del hemisferio derecho, al igual que el hemisferio izquierdo sostiene a la conciencia racional. Incluso, podría postularse —ya en un plano ético— que el doble psiquismo interhemisférico de algún modo sería paralelo a la dicotomía del bien y del mal; de lo ascético a lo instintivo, lo apolíneo y lo dionisiaco, esas polaridades humanas que H. Hess describiera magistralmente en su libro *Narciso y Golmundo*.

Aquí hablamos del bien y del mal no en el sentido de la tradición ético-religiosa de Occidente, sino desde la perspectiva griega, que los vio como los aspectos positivos y negativos de un poder infra o suprapersonal. Fue con el judeo-cristianismo que lo *daimónico*, perdiendo su sentido original, se transformará en algo exclusivamente maligno que es necesario reprimir o

trascender. En el concepto helénico, lo positivo y lo negativo eran sólo fuerzas primordiales de cuya *coincidentia oppositorum* surgía el equilibrio anímico que conlleva la actualización de la creatividad³.

Nuestra mente —de acuerdo a este modelo— crece y se desarrolla a partir de lo inconsciente que sería bipolar: en su aspecto negativo, contiene todo lo que una persona no cree ni desea ser; y en su aspecto positivo, un enorme potencial de energía creadora que sería la raíz tanto del arte como de las experiencias místico-numinosas. La *sombra*, en la concepción de Jung, junto al *ánima* y el *animus* (imágenes ideales del sexo opuesto en el inconsciente del hombre y de la mujer), constituye el “inconsciente colectivo” de la especie. Es por eso que Jung dirá que la *sombra* “contiene un noventa por ciento de oro puro” (77).

Resumiendo, todo pareciera indicar que el hemisferio derecho del cerebro es el substrato del psiquismo no consciente y de la *sombra*, ese aspecto de nosotros mismos que no podemos percibir, como ocurre con

³La palabra *diablo* procede de *diábolos* que significa “separar” y por eso lo “diabólico” es lo contrario a lo “simbólico”, término que procede de *sym-bollein* que significa reunir y juntar (14). Ambas fuerzas —como el Yin y el Yang para los chinos— eran para los griegos principios polares y complementarios; el fuego creador y el fuego destructor de Heráclito, que explican la dinámica del mundo y —en el caso del hombre— debieran armonizarse para lograr el crecimiento del individuo y la madurez plena de su personalidad.

“el lado oscuro de la luna”. De acuerdo a esta hipótesis, el hemisferio derecho del hombre sería el creativo, no sólo por ser el asiento biológico de la intuición, de las metáforas y de las connotaciones, sino porque contiene esa *otra dimensión* de la dualidad anímica, de cuya armonía surge —como el genio de la botella— la inspiración creadora y el psiquismo superior. El hemisferio izquierdo, por su parte, transformaría el material intuitivo en psiquismo racional, dándole una forma a la potencia caótica del impulso estético. Como dirá André Gide: “Las cosas más bellas son las que inspira la locura y escribe la razón”.

Capítulo XI

LA REFLEXOLOGÍA PAVLOVIANA

La concepción pavloviana de la actividad del Sistema Nervioso Superior es un monumental intento de explicación fisiológica de los fenómenos del psiquismo animal y —en el caso del hombre— un riguroso esfuerzo por dar cuenta de las bases biológicas que subyacen a su experiencia mental.

Muchos pensadores —ya desde el clasicismo griego— sostuvieron que la vida psíquica era función del cerebro, pero nunca se había logrado una evidencia experimental. Es por eso que Pavlov tiene el extraordinario mérito de haber sido el primero en descubrir un método de laboratorio (los reflejos condicionados) que permite estudiar el funcionamiento del Sistema Nervioso Superior. Utilizando este método original, Pavlov distinguió, en la actividad nerviosa de los animales, dos niveles básicos de funcionamiento: 1) los *reflejos incondicionados*, que son aquellas respuestas innatas y genéticas que permiten un equilibrio biológico ante un medio constante (instintos); y 2) los *reflejos condicionados*, que son respuestas aprendidas en el curso de la experiencia vital y que permiten un equilibrio y una adaptación mucho más completa y flexible frente a los aspectos cambiantes del ambiente (50).

Desde otro ángulo de los aportes pavlovianos al problema del vínculo entre el cerebro y la mente, ya en la antigüedad se sabía que existían dos clases de hombres, de acuerdo al predominio de sus tendencias y actitudes psíquicas: los racionales y los emotivos. La reflexología pavloviana —desde su peculiar estudio de la actividad nerviosa superior— dio un fundamento experimental a esta dicotomía, describiendo dos tipos fundamentales de funcionamiento nervioso: el *intelectual*, con predominio del lenguaje y el *artístico*, con predominio de lo afectivo y lo imaginario¹.

Es claro que resulta tentador relacionar estos dos tipos de hombres de la reflexología pavloviana, lingüístico e intuitivo, con lo que acabamos de analizar en el capítulo anterior respecto al predominio del hemisferio izquierdo y del derecho. Es posible incluso establecer una relación entre estas dos formas de funcionamiento psicológico —tanto el de los tipos pavlovianos como el de las dominancias hemisféricas— con los aspectos masculino y femenino de la “ecuación personal” de todos los seres humanos. En

¹En realidad, Pavlov pudo demostrar la existencia de 4 tipos de sistema nervioso que *grosso modo* corresponden a los clásicos temperamentos hipocráticos: flemático, sanguíneo, colérico y melancólico. No obstante, los redujo a dos tipos básicos, de acuerdo al predominio relativo de lo que él denominó el primero y el segundo sistema de señales, que corresponden —respectivamente— a los estímulos sensoriales y a la comprensión del lenguaje significativo.

el plano de la psicosexualidad —como hemos visto—, se puede postular la existencia de una bisexualidad hemisférica, en el sentido de que las aptitudes predominantes del hemisferio izquierdo serían propias del psiquismo masculino, y las del hemisferio derecho del femenino. No obstante, también se han formulado interpretaciones diferentes y así John Moore estimó al hemisferio derecho como masculino, ya que éste sería el “hemisferio fecundante” de donde surgen las inspiraciones, y el hemisferio izquierdo como femenino, debido a que es en él donde se realizan y se desarrollan los “gérmenes intuitivos” del hemisferio derecho (45).

Ahora, desde el punto de vista que nos interesa, el del lenguaje, diferenció Pavlov dos sistemas superpuestos de actividad reflejo-condicionada: 1) *El Primer Sistema de Señales*, común al hombre y a los animales y que está constituido por todos aquellos reflejos condicionados que se establecen sobre la base de estímulos concretos, y que configuran un primer nivel de conexión con el ambiente a través de los órganos de los sentidos; y 2) *El Segundo Sistema de Señales*, propio y característico del hombre, constituidos por la palabra significativa (no percibida exclusivamente como sonido), lo que se logra a través de la asociación progresiva del lenguaje con infinidad de estímulos concretos. Este verdadero sistema de “señal de señales” es precisamente lo que posibilita —mediante el lenguaje— la reflexión inteligente, la memo-

ria intencional y la acción deliberada, que caracterizan al psiquismo del hombre (18).

En el "pseudolenguaje" de los animales, lo que se observa es que éstos pueden establecer reflejos condicionados a partir de palabras, pero como estímulos perceptivos (sensación auditiva). Es el caso, por ejemplo, de un perro que responde a su nombre. Sólo el hombre es capaz de establecer condicionamientos a partir de la palabra como significado, lo que, al mismo tiempo, va a depender y a co-determinar su experiencia social. Es esta palabra, como estímulo de significación referencial (nivel superpuesto al del Primer Sistema de Señales) la que determina la generalización y la abstracción, que son las bases del pensamiento superior y categorial del hombre y de su complejo mundo de experiencia anímica.

Este doble sistema de señales superpuestos puede también verse como un *continuum* que funcionaría como una especie de bipolo con un extremo objetivo-sensorial y otro subjetivo-abstracto. Si proyectamos este modelo —lo que no hizo Pavlov— al problema de la simbolización, tanto en el desarrollo psicológico individual como en la evolución de las culturas, bien podría postularse que en el pensamiento infantil, como en el de los pueblos primitivos, prevalecerían los aspectos concretos del lenguaje; y en el adulto, en cambio, al igual que en las civilizaciones más desarrolladas, los aspectos simbólico-significativos. Aplicando ahora este modelo al problema de la metonimia y

de la metáfora, es igualmente posible sostener que la primera —más objetiva— se aproxima al polo del Primer Sistema de Señales y la segunda —más simbólica— al del Segundo Sistema de Señales. Es por eso que en la metáfora existe una *traslación* de vocablos significativos y en la metonimia, una *traslación* de nombres y nominaciones concretas.

Otro aspecto de la reflexología pavloviana de particular interés para el problema que nos ocupa, es el de la teoría de los *Estados de Fase* que se producen en la inhibición progresiva de los hemisferios cerebrales. Pavlov pudo demostrar —a través de experimentos impecables y de una precisión casi estética— que el sueño era un proceso de inhibición gradual, tanto de la corteza del cerebro como de los segmentos encefálicos subyacentes. Pero —y aquí radica lo original— entre el nivel de vigilia y el de sueño completo existirían diversos estados funcionales intermedios, que denominó *estados de fase*, y en los cuales se modifica la reactividad del sistema nervioso, lo que puede demostrarse a través de los cambios de las respuestas reflejo-condicionadas. Estos experimentos, que asombran por la sencillez y la objetividad del método (contar el número de gotas de saliva producidas por un estímulo previamente condicionado), le permitieron a Pavlov demostrar la existencia de por lo menos tres fases sucesivas en el proceso de inhibición cerebral: 1) la *fase de vigilia*; 2) la *fase de igualación*, y 3) la *fase paradójal*. En el estado de vigilia, el

cerebro responde según la llamada “ley de la fuerza” en que el estímulo fuerte (por ejemplo una luz reforzada con alimentos) da un mayor número de gotas de saliva que un estímulo débil (por ejemplo un sonido menos reforzado con alimentos). Ahora, lo interesante es que al iniciarse el proceso de inhibición cerebral del sueño, se pasa primero por una “*fase de igualación*” en que ambos estímulos producen el mismo número de gotas de saliva y, finalmente, se llega a la “*fase paradójal*” donde el estímulo fuerte produce menos gotas de saliva que el estímulo débil.

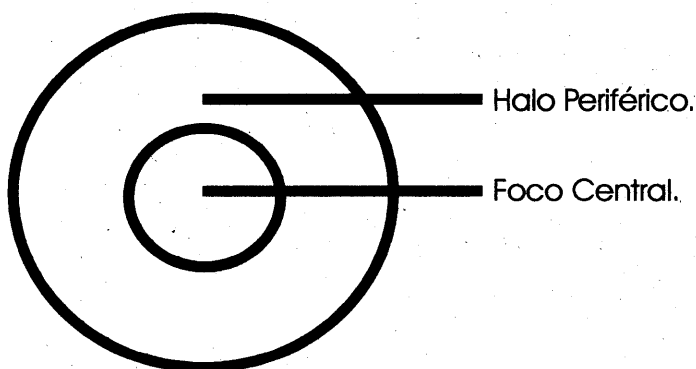
Aun cuando nunca —que sepamos— se ha elaborado una interpretación reflexológica del origen de las metáforas y de las metonimias, tanto de los poetas como de los esquizofrénicos, sin duda resulta tentador aplicar estos hallazgos experimentales para explicar estos fenómenos. Así por ejemplo, podría postularse que el cerebro del poeta en estado de inspiración y el del esquizofrénico disgregado se encuentran en estado de *fase paradójal*, de tal modo que el sistema lingüístico literal (estímulo fuerte), tiene menos poder o influencia que el estímulo débil, que sería el sistema lingüístico simbólico-connotativo. En otras palabras, la connotación de los vocablos, que sería su sentido más periférico, se impone a la denotación, que sería su sentido central, y es por eso que el enfermo esquizofrénico —en su hablar cotidiano— es “dominado” por los vocablos analógicos y figurados que se superponen a los del uso común. Cada palabra, en realidad,

contiene y evoca —más o menos conscientemente— un halo de significaciones aproximadas a la idea que se desea expresar literalmente. El sujeto normal escoge el término adecuado que, en este paradigma pavloviano, sería el *estímulo fuerte*. El esquizofrénico con distorsión metonímica o el poeta inspirado, en cambio, no escogen el vocablo preciso sino que alguno de los términos periféricos que serían, precisamente, los estímulos débiles.

Es interesante destacar que Schilder (1920), desde una visión no experimental sino especulativa, había esbozado una hipótesis semejante, señalando que en los esquizofrénicos disgregados se perdería (o se debilitaría) la idea central que dirige el pensamiento y el lenguaje de las personas normales y, al no estar “enfocado en su centro”, aparecen en la conciencia las ideas asociadas de la *orla* que acompaña a la idea principal (37). En esta perspectiva, podría decirse que el pensamiento esquizofrénico-metonímico sería un “pensamiento fuera de foco”; desorganizado, pero no exento de significación. Esta idea de Schilder, que fue olvidada por la psicopatología contemporánea, está en la misma línea de los hallazgos de la reflexología pavloviana, y permite también comprender mejor el posible mecanismo psicológico que da origen tanto a las metonimias como a las metáforas de la esquizofrenia y de la poesía normal. Si graficamos la idea de un “foco central” y de un “halo periférico” del pensamiento, puede decirse que el esquizofrénico con distorsión

metonímica percibe lo “periférico” y no lo “central” del pensamiento y por eso utiliza un lenguaje connotativo de vocablos elípticos y aproximados.

Podrían esquematizarse las funciones connotativas y denotativas del habla en el siguiente diagrama estructural del lenguaje:



- *Foco Central*: vocablos literales y denotativos (lenguaje prosaico).
- *Halo Periférico*: vocablos aproximados y connotativos (lenguaje metonímico-metafórico).

De acuerdo a este esquema, el enfermo esquizofrénico con “distorsión metonímica” estaría *dominado* por la periferia connotativa del pensamiento, perdiendo —al menos parcialmente— la percepción del núcleo de las ideas exactas y principales. El poeta normal, en

cambio, intuye el “halo” connotativo del pensamiento metafórico; tiene acceso a él, pero sin perder la conciencia y el manejo del lenguaje denotativo y literal.

La hipótesis pavloviana de los *estados de fase* — además de constituir una posible explicación del origen de las metáforas— replantea la antigua idea de una similitud entre el sueño y la locura, formulada por Moreau de Tour (el loco como un hombre que “sueña con los ojos abiertos”). Del mismo modo actualiza la idea tradicional y romántica del poeta como un “ensimismado soñador” desde el momento en que las metáforas —en este paradigma— parecerían surgir de zonas inhibidas de la corteza en estado de “fase paradójal” de los centros de emisión y comprensión del lenguaje.

Estas *inhibiciones* transitorias —al igual que las eventuales “inmersiones” en el pensamiento del hemisferio derecho— surgirían en los poetas de un modo espontáneo y natural. Tal vez por eso la “inspiración” es algo que viene y que se va, de acuerdo a una dinámica interna independiente de los deseos y de la voluntad del artista. Es claro que este último, por ser las inhibiciones parciales y momentáneas, a diferencia del esquizofrénico, es capaz en un segundo momento de ordenar la intuición poética de un modo coherente y así poder escribir —consciente y voluntariamente— sus poemas. Un mecanismo de este tipo, por lo demás, podría explicar también el curioso

fenómeno de las “soluciones creativas”; ya no sólo literarias sino también científicas, que surgen de un modo incomprensible durante la actividad onírica del sueño normal, donde la corteza oscila en diferentes niveles de fases inhibitorias.

CONCLUSIÓN

Develar el enigma del origen de las metáforas poéticas equivaldría a penetrar el misterio del lenguaje. No obstante, los hechos psicobiológicos que hemos analizado permiten al menos aproximarse a los eventuales mecanismos que subyacen a su génesis psicológica. Como hemos visto, sabemos muy poco tanto del acto creativo como del origen de las connotaciones metafóricas del arte, y tal vez lo único que pueda decirse con certeza es que no pertenecen al nivel racional y voluntario de la conciencia. En efecto, la creatividad “no la fabrica el hombre”, sino que éste se encuentra con ella, y surge de una región preconsciente que es la *zona germinal* de su vida anímica. Entre esta preconciencia y la supraconciencia trascendente, se daría toda la gama de las posibilidades del pensamiento humano, desde el “animismo” primitivo a la comprensión racional del mundo y desde ésta, a la visión simbólica y metafísica de la existencia.

En realidad, tanto los hallazgos psicológicos como los datos experimentales de la neurofisiología moderna parecerían confluír hacia la idea de que en el hombre existe una doble inteligencia: una mente racional y otra intuitiva. La primera (inteligencia cerebral) no parece ser capaz de concebir nada que no

pertenezca a la naturaleza concreta y que no haya percibido a través de sus sentidos. La segunda (inteligencia espiritual), en cambio, es la que le permitiría al hombre comprender y vivir en un mundo sólo parcialmente conocido; y esta inteligencia —como hemos visto— se vincularía preferentemente con el funcionamiento del hemisferio derecho del cerebro. La mente racional, contrariamente a lo que se supone, no parece poder elaborar propiamente conceptos abstractos que no están vinculados a algo concreto, lo que sólo sería posible desde la mente intuitiva. Podría hablarse también, en este mismo sentido, de un *psiquismo sensorio-mental* que no desborda los límites que le impone la información de los sentidos, y de un *psiquismo espiritual* superior y superpuesto al psiquismo sensorial, como una especie de *supra-conciencia* innata que pertenece al “hombre original”, aunque —en la mayoría de las personas— permanecería semi-dormida en la virtualidad de las potencialidades de su mente. La vida y el mundo material, en el fondo, configuran una especie de *jeroglífico* que sólo puede descifrar la percepción espiritual del hombre. El verdadero conocimiento implica, por otra parte, una suerte de identidad del psiquismo con lo conocido; esa misteriosa *simetría* de la que hablaron los griegos y que no sería posible si el hombre no fuera, en cierto modo, un “microcosmos” que contiene —en sí mismo— la totalidad del universo.

Puede decirse, entonces, que la mente tiene dos

funciones paralelas: la percepción y la comprensión. La primera es biológica y la segunda psicoespiritual. Todas las metafísicas siempre han hablado de un “doble origen” del fenómeno humano: celeste y terrestre; divino y natural. Desde este marco podría decirse que al hombre, como ser biológico, le pertenece la *conciencia cerebral*, mecánica y analítica, que se nutre de la experiencia y cuyo fundamento psicológico es la memoria. Pero es la *conciencia espiritual* la que le permite su armonía con el mundo y la capacidad de un pensamiento creador que sobrepasa lo ya conocido. Es en esta conciencia *subterránea* donde estaría el origen de los sueños, de los mitos, de los símbolos y de las metáforas. La *conciencia cerebral*—como las computadoras— sólo parecería poder percibir y comparar los hechos concretos. Es la *conciencia espiritual*, en cambio, la única que permite comprender. Así, sólo la intuición puede penetrar el sentido profundo de la existencia y de la propia interioridad.

Ortega, en una formulación similar habló de dos funciones lógicas posibles: la “*lógica cerebral*” y la “*lógica vital*”. La lógica “del cerebro” es analítica y silogística. La lógica “vital”, en cambio, es sintética y abarcativa y sólo en ella puede cristalizar la comprensión última y la obra creadora (47). En realidad, los esquemas racionales no sirven para percibir el secreto de la vida, ni para recrearla en el misterio del arte y su belleza. Sólo el pensamiento simbólico e intuitivo

permite percibir lo indescifrable y penetrar, de este modo, el enigma de la existencia. La mente racional (lógica cerebral), por otra parte, no conoce la emoción ni el sentimiento y no es capaz —por lo mismo— de comprender la raíz de sus certezas.

Hemos dicho que lo definitorio de la poesía y, en general del arte, es la connotación metafórica, que permite un conocimiento más profundo y matizado de la realidad. Hemos visto también que los hallazgos experimentales, tanto psicológicos como del funcionamiento cerebral, permiten sostener la idea de que el pensamiento artístico provendría de una zona intermedia entre la lucidez y el sueño, o —alternativamente— de una “dominancia” transitoria del funcionamiento del hemisferio cerebral derecho sobre el izquierdo. En efecto, en la plena claridad de conciencia —de acuerdo a esta hipótesis— el cerebro funciona de un modo lógico y racional, predominando el pensamiento del hemisferio izquierdo, que es el que permite un conocimiento literal y concreto de la realidad. Es un saber, por así decirlo, de superficie y que traduce la actividad de la capa más externa de la mente. La percepción simbólica, en cambio, supone un comportamiento psíquico de mayor hondura, que se originaría en los límites del intelecto y de la emoción: el pensamiento intuitivo y globalizador del hemisferio derecho. La razón generaliza pero, al mismo tiempo, bloquea la profundidad de la experiencia al privarla de su raíz subconsciente. El arte, en cambio,

es un conocimiento más vivencial y es por eso que nos permite —a través de sus connotaciones emocionales— conocer la realidad con mayor densidad del ser.

Ahora, desde la hipótesis pavloviana de los estados “de fase”, se puede postular que existiría una zona de la mente —en cierto modo preconsciente— de donde surgen las connotaciones metafóricas (fase paradójal). Desde esta visión, podría formularse la siguiente estratificación tentativa de niveles de conciencia en el funcionamiento psíquico:

1. *Nivel animista*: pensamiento concreto y metonímico.
2. *Nivel racional*: pensamiento lógico y literal.
3. *Nivel intuitivo*: pensamiento simbólico-mítico y metafórico.
4. *Nivel de incoherencia*: fragmentación de la conciencia.
5. *Nivel de inconsciencia*: estupor, coma, etcétera.

El artista sería aquel ser privilegiado que puede penetrar —en el momento de su inspiración— tanto en las “zonas metafóricas” como en las “metonímicas”, y desde ahí, volver al nivel racional de la mente lúcida, que es lo que le permite comprender y ordenar su propia creatividad. El esquizofrénico disgregado, en cambio, estaría “cautivo”, en esa zona del pensamiento metonímico y no dispone del nivel lógico racional,

lo que le impide enjuiciar la extravagancia de su pensamiento y de su lenguaje poético.

Podría entonces formularse nuestra hipótesis en términos de un funcionamiento dinámico y equilibrado de ambos hemisferios cerebrales en el artista y de una dominancia estable del hemisferio derecho en los casos de esquizofrenia crónica con distorsión metonímica. Del mismo modo puede postularse —desde el modelo reflexológico— que el poeta tiene *momentos* de inhibición de la corteza cerebral del habla; y el esquizofrénico crónico, en cambio, una inhibición permanente e irreversible. Según el esquema que hemos propuesto, en los casos de genuino deterioro orgánico del cerebro —agudo o crónico—, el enfermo descendería, respectivamente, al nivel de incoherencia y al de inconsciencia estúpida de los profundos estados demenciales. Los experimentos en *comisurotomizados*, como hemos visto, demuestran que el hemisferio izquierdo del cerebro es racional y lógico-matemático; deductivo y analítico; el hemisferio derecho, en cambio, es sensitivo y sintético; simbólico e imaginario. Podría decirse entonces, que el hemisferio izquierdo es más denotativo y el derecho más connotativo y multirreferencial. Sin duda resulta tentador —de acuerdo a este paradigma— pensar que el lenguaje literal estaría vinculado al hemisferio izquierdo y el metafórico al hemisferio derecho. De ser así, los poetas y los artistas, en general, serían individuos con especial capacidad para percibir el funcionamiento de

sus hemisferios derechos, donde estaría —al menos— uno de los fundamentos biológicos tanto del origen de los símbolos como del de las metáforas.

La diferencia entre la poesía normal y el hablar metonímico de la esquizofrenia estaría, de acuerdo a esta hipótesis, en que los esquizofrénicos crónicos permanecen “cautivos” en el funcionamiento de su hemisferio derecho, sin poder enjuiciar su lenguaje desde el pensamiento lógico y literal del hemisferio izquierdo. Los poetas, en cambio, serían poseedores de una privilegiada armonía interhemisférica, lo que les permite oscilar entre un pensamiento racional y otro intuitivo, con un particular equilibrio entre lo verbal y lo imaginario. Evocan entonces sus metáforas en una especie de “inmersión” en su hemisferio derecho, pero conservando la expresión lingüística literal del hemisferio izquierdo. Podría decirse que perciben el lenguaje figurado de la intuición, pero son simultáneamente capaces de descifrar y ordenar racionalmente los mensajes tanto de los símbolos como de las connotaciones¹.

¹Desde una perspectiva histórico-antropológica, también se podría postular que hoy día, particularmente en Occidente, viviríamos una “cultura del hemisferio izquierdo”, pragmática, técnica y científica, y que el hombre primitivo, en cambio, vivió durante miles de años inmerso en una “cultura del hemisferio derecho”, con una comprensión menos analítica y más concreta de la realidad, lo que explicaría el pensamiento arcaico de tipo mágico-animista.

Del mismo modo pueden interpretarse los hallazgos psicológico-experimentales de la escuela de Piaget, en términos de que en el niño de edad preescolar no existiría aún una diferenciación suficiente del predominio hemisférico y —tal vez— una relativa dominancia del hemisferio derecho. En el mismo niño, ya en edad escolar, se iría desplazando progresivamente la dominancia hemisférica —con el aprendizaje y desarrollo del lenguaje— hacia un predominio funcional del hemisferio izquierdo. Posteriormente volverían a equilibrarse las funciones hemisféricas, coincidiendo con la aparición de la “competencia metafórica”; es decir, de la capacidad de comprender y de emitir metáforas.

Puede decirse que la existencia de diferentes funciones en ambos hemisferios cerebrales, si bien no permite afirmar que el hombre tenga dos conciencias, sugiere al menos que posee dos psiquismos paralelos: uno verbal y analítico (hemisferio izquierdo) y uno intuitivo y sintético (hemisferio derecho). Ahora, desde el punto de vista de un posible fundamento biológico de las metáforas poéticas, es obvio que éstas parecerían surgir del hemisferio derecho, que tiene a su cargo las funciones globales e integradoras. Esto también sería válido para una posible explicación del extraño fenómeno del “hablar poético” de la esquizofrenia, en el sentido que existiría en estos enfermos una dominancia del hemisferio derecho que, privada de la normal armonía funcional de ambos hemisferios, asumiría el absoluto control de la elaboración y emi-

sión del pensamiento y del lenguaje. Finalmente, estos hallazgos respaldarían —ahora por vía experimental— la antigua idea que vinculaba el mundo de la locura con el de las experiencias oníricas, con el psiquismo infantil y con el pensamiento animista de los pueblos primitivos, ya que en todos ellos —por razones diferentes— existiría una común dominancia del hemisferio derecho.

La hipótesis de que el proceso de la inspiración poética correspondería tanto a una eventual “inmersión” en el cerebro derecho, como a la existencia de estados de “fase paradójal” de acuerdo al concepto pavloviano, se ilustra muy bien con las descripciones del acto creador dadas por los propios poetas. Así ocurre por ejemplo en el “doble movimiento del éxtasis creador” explicado por Eduardo Anguita:

Se desconocen primero los objetos, las formas del mundo; se duda, no intelectualmente sino con todo el ser, del ritmo del árbol, por ejemplo; se encuentra todo arbitrario: el mundo es una forma vasta y casi inexistente. Es la nada misma adulando al espacio pero sin ninguna realidad trascendente. Luego, uno, iluminado por esa luz esencial que debe ser muy semejante a la de Dios en víspera de la creación, empieza a definir, a coincidir con los objetos; lo grandioso de este sentimiento es la coincidencia que uno lleva a cabo, parado, por decirlo así, desde el otro mundo. Como puede observarse, aquí el movimiento termina en el regreso a la claridad analítica del hemisferio dominan-

te, que ahora logra ordenar y dar nombre a la experiencia que —en un comienzo— parecía esfumar la materialidad del mundo: ...*por fin, la realidad después de haber morado en el vacío* (4).

Tanto el arte como la locura, entonces, de acuerdo a estos estudios del proceso madurativo del psiquismo y del funcionamiento cerebral, se vincularían de algún modo con la irrupción de contenidos inconscientes que, proviniendo del hemisferio derecho o de zonas de la corteza cerebral en estado de inhibición de fase, darían origen tanto al “hablar metonímico” de la esquizofrenia como a las metáforas de la poética normal. En efecto, parecería que frente a la *invasión* violenta de la riqueza anímica profunda, el hombre tiene dos posibilidades: el desequilibrio del psiquismo o la creatividad del genio.

Ahora, resumiendo nuestra propia hipótesis, diríamos que en los enfermos esquizofrénicos con *distorsión metonímica* existiría una “regresión” a niveles primitivos del funcionamiento cerebral, donde el paciente —como hemos dicho— se encontraría “cautivo” en un plano preliterario y metonímico del pensamiento y del lenguaje. Este estado sería semejante, aunque no idéntico, al pensamiento del niño en edad preescolar y al de los pueblos primitivos. Es por eso que el “hablar poético” de la locura, más que a un simbolismo abstracto (metafórico), corresponde a un pensamiento primitivo y concreto (metonímico). Esta regresión arcaica, al menos con los métodos actuales

de exploración biológica del cerebro, no parecería corresponder a un daño orgánico en el sentido neurológico, sino a una deterioración funcional. En cuanto a las dos hipótesis psicobiológicas que hemos expuesto —la del eventual predominio del hemisferio derecho y la de los estados de inhibición parcial de zonas específicas del cerebro— no serían excluyentes sino complementarias y ambas podrían explicar, aisladas o en combinación, el extraño uso de las metonimias en los esquizofrénicos crónicos, como si fueran vocablos literales del lenguaje común y —al mismo tiempo— comprender el mundo animista en que viven estos enfermos, sin percibir los límites de lo real y lo supuesto, confundiendo lo lógico y racional con lo fantástico y lo imaginario.

No obstante, es necesario recalcar que esta visión del fenómeno poético —normal o patológico— a través de los hallazgos experimentales tanto de la psicología como de la neurociencia, es sólo una hipótesis sugestiva y atrayente. En realidad, nada sabemos con certeza tanto del origen del lenguaje como del sustrato anímico que posibilita la creatividad poética. El propio Eccles reconoce, con esa honestidad de los grandes científicos que, frente al misterio de la mente, hay un vacío de hecho y algo así como un campo libre para la especulación científica, donde la “imaginación creativa” puede y debe llenar las lagunas que se desconocen, pero —eso sí— a partir de los hechos observados y de las hipótesis racionales.

Así, frente al enigma del surgimiento de la autoconciencia, propia y definitoria del fenómeno humano, Eccles concluye que no habría otra explicación que la de suponer que —en el núcleo de nuestro mundo mental— habría un *alma* creada por Dios, que utiliza la experiencia cerebral para llevar a su plenitud tanto el aprendizaje como la diversidad de la vida (58). En el fondo, para la ciencia moderna, el hombre ha vuelto a ser un misterio que escapa a nuestra comprensión racional y que se desarrolla con una enigmática dirección que guía la cadena evolutiva. Tal vez lo único que podría afirmarse es que el desarrollo del lenguaje abre las posibilidades casi infinitas de la potencialidad humana y permite —a su vez— el surgimiento de la autoconciencia reflexiva. En cierto modo, los biólogos contemporáneos estarían confirmando la idea de Teilhard de Chardin de que el hombre se ha adueñado —por primera vez en el devenir de la historia— de su propia evolución, aun cuando este gran “salto” quede más allá del entendimiento humano. Es el lenguaje, entonces, que surge de la interacción de una disposición genética y de la influencia social, el que transforma al hombre en persona plenamente desarrollada y este cambio ya no es propiamente un hecho biológico. Es por eso que el método científico, siendo esencial para el conocimiento objetivo, no explica sin embargo toda la complejidad y riqueza de la conciencia, de la creatividad artística y del saber humano.

BIBLIOGRAFÍA

1. ABAD, FRANCISCO. *Géneros Literarios*. Ed. Salvat, Barcelona, 1981.
2. ADVIS, LUIS. *Displacer y Trascendencia en el Arte*. Ed. Universitaria, Stgo, Chile, 1978.
3. ALIGHIERI, DANTE. *La Vida Nueva*. Monever y Simón Eds. Barcelona, 1912.
4. ANGUITA, EDUARDO. *La Belleza del Pensar*. Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 1987.
5. BACHELARD, GASTÓN. *El Aire y los Sueños*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
6. BAUDELAIRE, CHARLES. *Las Flores del Mal*. Ed. Losada. Bs. As., 1948.
7. BECKETT, SAMUEL, *Sin*. Tusquets Ed. Barcelona, 1984.
8. BERGERON, MARCEL. *Psicología de la Primera Infancia*. Luis Miranda Ed. Barcelona, 1956.
9. BORGES, JORGE LUIS. *Historia de la Eternidad*. Emecé Ed. Bs. As., 1968.
10. BRETON, A. y SOPAULT, Ph. *Los Campos Magnéticos*. Tusquets Ed. Barcelona, 1976.
11. CAMPBELL, JOSEPH. *Las Máscaras de Dios*. Alianza Ed. Madrid, 1992.
12. CARDENAL, ERNESTO. Prólogo a *Antología de Ezra Pound*. Ed. Visor, Madrid, 1983.
13. CARREL, ALEXIS. *El poder la Plegaria*. Ed. Leviatan, Bs. As., 1985.
14. ECO, UMBERTO. *La Búsqueda de la Lengua Perfecta*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1993.

15. ELIADE, MIRCEA. *Imágenes y Símbolos*. Ed. Taurus. Madrid, 1987.
16. ELTIT, DIAMELA. *El Padre Mío*. Francisco Zegers, Ed. Stgo. Chile, 1989.
17. FIGUEROA, ADRIANA. *Conociendo a los Grandes Filósofos*. Ed. Universitaria. Stgo, Chile, 1994.
18. FOLLIN, SVEN. *El Segundo Sistema de Señales*. Aporte de Pavlov a la Medicina. Ed. Psique. Bs. As., 1957.
19. FRANKL, VIKTOR. *El Dios Inconsciente*. Ed. Escuela. Bs. As., 1996.
20. FROMM, ERICH. *El Lenguaje Olvidado*. Ed. Hachette. Bs. As., 1957.
21. GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Teoría y Juego del Duende*. Conferencias. Obras Completas. Aguilar. Madrid, 1957.
22. GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Iglesia Abandonada*. Poeta en Nueva York. Obras Completas. Aguilar. Madrid, 1957.
23. GIBRAN, KHALIL. *El Profeta*. Ed. Goncourt. Bs. As., 1976.
24. GÓMEZ, LUIS. *Introducción al Estudio del Lenguaje*. Ed. Universitaria. Valparaíso, 1971.
25. GORSKI, D. P. *Pensamiento y Lenguaje*. Ed. Grijalbo. México, 1962.
26. HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y Poesía*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1958.
27. *Historia Universal de la Literatura*. Ed. Orbis. Barcelona, 1982.
28. HOMERO. *Iliada*. Ed. Aguilar. Madrid, 1958.
29. HUYGHE, RENÉ. *Conversaciones sobre el Arte*. Emecé Ed. Bs. As., 1984.
30. HUXLEY, ALDOUS. Prefacio a la *Libertad Primera y Última*. De Krishnamurti. Ed. Sudamericana. Bs. As., 1958.
31. IBÁÑEZ-LANGLOIS, JOSÉ MIGUEL. *La Creación Poética*. Ed. Universitaria. Stgo. Chile, 1964.
32. IBÁÑEZ-LANGLOIS, JOSÉ MIGUEL. *Introducción a la Literatura*. Ed. Universitaria. Stgo. Chile, 1982.

33. JAKOBSON, ROMAN. *Ensayos de Poética*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1972.
34. JAKOBSON, ROMAN. *Lingüística, Poética, Tiempo*. Ed. Crítica. Barcelona, 1981.
35. JAKOBSON y cols. *Lingüística y Significación*. Salvat Eds. Barcelona, 1979.
36. JUNG, CARL G. *El Hombre y sus Símbolos*. Ed. Aguilar. Madrid, 1969.
37. KASANIN y J. A. *Lenguaje y Pensamiento en la Esquizofrenia*. Ed. Hormé. Bs. As., 1968.
38. KRISTEVA, J. y cols. *El Trabajo de la Metáfora*. Ed. Gredisa. Barcelona, 1985.
39. KUNDERA, MILAN. *El Arte de la Novela*. Tusquets Ed. Barcelona, 1987.
40. LAO-TSE. *Tao Te Ching*. Ed. Offsetgrama. Bs. As., 1979.
41. LAUTRÉAMONT. *Los Cantos de Maldoror*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.
42. LERCH, PHILIPPE. *La Estructura de la Personalidad*. Ed. Scientia. Barcelona, 1959.
43. MARCHESE, A., FORRADELLAS, J. *Diccionario de Retórica Crítica y Terminología Literaria*. Ed. Ariel. Barcelona, 1986.
44. MATUSSEK, PAUL. *La Creatividad*. Ed. Herder. Barcelona, 1984.
45. MOORE, JOHN. *Sexualidad y espiritualidad*. Ed. Cuatro Vientos. Stgo. Chile, 1980.
46. NERUDA, PABLO. *Memorias*. Ed. Losada. Bs. As., 1974.
47. ORTEGA y GASSET, JOSÉ. *Las Dos Grandes Metáforas*. Estudios Filosóficos. Obras Completas. Tomo II. Revista de Occidente. Madrid, 1966.
48. ORTEGA y GASSET, JOSÉ. *El Tabú y la Metáfora*. La Deshumanización del Arte. Obras Completas. Tomo III. Revista de Occidente. Madrid, 1966.
49. ORTEGA y GASSET, JOSÉ. *El Objeto Estético*. Esbozo de

- Estética a Manera de Prólogo. Obras Completas. Tomo IV. Revista de Occidente. Madrid, 1966.
50. PAVLOV, IVAN. *El Problema del Sueño y la Hipnosis*. Obras Escogidas. Ed. Quetzal. Bs. As., 1960.
 51. PAVLOV, IVAN. *Los Reflejos Condicionados*. Ed. Pueblos Unidos. Montevideo, 1960.
 52. PAZ, OCTAVIO. *El Mono Gramático*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1974.
 53. PAZ, OCTAVIO. *El Arcó y la Lira*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1973.
 54. PERLS, FRITZ. *Sueños y Existencia*. Ed. Cuatro Vientos. Stgo. Chile, 1974.
 55. PFEIFFER, JOHANNES. *La Poesía*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1952.
 56. PIAGET, JEAN. *La Formación del Símbolo del Niño*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1961.
 57. PLEYNET, MARCELIN. *Lautréamont*. Ed. Pre-textos. Valencia, 1977.
 58. POPPER, K. R. y ECCLES, J. C. *El Yo y su Cerebro*. Ed. Roche. Basilea, Suiza, 1980.
 59. PEÑA y LILLO, SERGIO. *El Príncipe de la Locura*. Ed. San Pablo. Stgo. Chile, 1993.
 60. PEÑA y LILLO, SERGIO. *En el Corazón de Cristo*. Ed. Paulina. Stgo. Chile, 1992.
 61. PEÑA y LILLO, SERGIO. *La Angustia*. Ed. Universitaria. Stgo. Chile, 1981.
 62. PEÑA y LILLO, SERGIO. *Amor y Sexualidad*. Ed. Universitaria. Stgo. Chile, 1985.
 63. RICOEUR, PAUL. *La Metáfora Viva*. Ed. Europa. Madrid, 1980.
 64. RIMBAUD, ARTHUR. Obras Completas. Ed. Libros Río Nuevo. Madrid, 1973.
 65. RIVANO, JUAN. *Perspectivas sobre la Metáfora*. Ed. Universitaria. Stgo. Chile, 1986.

66. ROA, ARMANDO. *Psiquiatría*. Ed. Andrés Bello. Chile, 1959.
67. SPRINGER, S. P. y DEUTSCH, G. *Cerebro Izquierdo Cerebro Derecho*. Ed. Gedisa. Barcelona, 1984.
68. STEINER, GEORGE. *El silencio y el Poeta*. Ensayos sobre la Literatura, el Lenguaje y lo Intrahumano. Ed. Gedisa. Barcelona, 1982.
69. TEILHARD DE CHARDIN. *El fenómeno Humano*. Ed. Taurus. Madrid, 1965.
70. VALVERDE, JOSÉ MARÍA. *Breve Historia y Antología de la Estética*. Ed. Ariel. Barcelona, 1987.
71. VON EUXKÜLL, THURE. *El Hombre y la Naturaleza*. Ed. Zeus. Barcelona, 1961.
72. VYGOTSKY, LEV. S. *Pensamiento y Lenguaje*. Ed. Lautaro. Bs. As., 1964.
73. WAGNER, RICHARD. *El Oro del Rin*. Ed. Ricordi Americana. Bs. As., 1947.
74. WALLON, HENRI. *Fundamentos Dialécticos de la Psicología*. Ed. Proteo. Bs. As., 1965.
75. WALLON, HENRI. *Del Acto al Pensamiento*. Ed. Lautaro. Bs. As., 1947.
76. ZAJONC, ARTHUR. *Atrapando la Luz*. Ed. Andrés Bello. Stgo. Chile, 1994.
77. ZWEIG, C. y ABRAMS, J. *Encuentro con la Sombra*. Ed. Kairós. Barcelona, 1993.

NOTA FINAL

Le recordamos que este libro ha sido prestado gratuitamente para uso exclusivamente educacional bajo condición de ser destruido una vez leído. Si es así, destrúyalo en forma inmediata.

Súmese como voluntario o donante, para promover el crecimiento y la difusión de la Biblioteca



Para otras publicaciones visite
www.lecturasinegoismo.com
Referencia: 4197

En este ensayo se analiza el fenómeno poético como experiencia psicobiológica, y se intenta una comprensión, a partir de los hallazgos experimentales, tanto del desarrollo del psiquismo infantil como de la neurofisiología del habla.

En el texto se describe, además, el misterioso y desconcertante síntoma del “hablar poético” de la Esquizofrenia, y se concluye aventurando una hipótesis sobre el posible fundamento cerebral de las metáforas, tanto normales como patológicas.

El doctor Peña y Lillo —profesor de Psiquiatría de la Universidad de Chile— es autor, entre otros ensayos, de *Amor y Sexualidad*, *La Angustia*, *El Temor y la Felicidad*, *En el Corazón de Cristo*, *El Príncipe de la Locura* y, recientemente, de *Los Temores Irracionales*.