

*Mente humana y creación literaria **

Iván Carrasco

ANTECEDENTES

La literatura es un fenómeno que ha acompañado a la humanidad desde sus más lejanos orígenes, en todos los tiempos y sociedades. No se conoce ninguna comunidad humana que haya dejado de manifestar su asombro ante el mundo, su afectividad, su anhelo de comunicación con el prójimo o su afán por hacer suyo el favor de las fuerzas numinosas, mediante algún tipo de arte verbal, ya en forma de escritura, de canto, de declamación o dramatización. Todos los pueblos, aun los más primitivos, han concebido distintas formas de transformar el lenguaje cotidiano de la comunicación para conferirle un valor estético que lo haga trascender el acto que lo ha producido, para formar parte de los bienes culturales de una sociedad y expresar todo aquello que la lengua coloquial no permite. Y en un nivel más cercano, de los individuos que constituimos el conglomerado humano ¿quién no ha escrito alguna vez en su juventud algún verso de amor o ha contado un cuento a sus hijos para educarlos y hacerlos dormir, o ha representado una situación imaginaria para justificar un atraso, un olvido, algún hecho censurable . . . ?

La literatura acompaña nuestra vida, visible o invisible, ya en las formas prestigiosas de la tradición (como el poema, la novela, la tragedia, la fábula), ya en las formas popularizadas del folklore (el cuento de hadas, la leyenda, el chiste, el caso, la adivinanza), ya en las formas vulgarizadas del kitsch o el arte de consumo para las masas, como la historieta, el melodrama o el folletín.

* El presente texto es la versión escrita de una conferencia dictada en Valdivia el 26 de agosto de 1986, durante el desarrollo de las IV Jornadas Interuniversitarias de Extensión, *La Mente Humana: Apasionante Misterio*.

1. EL ACTO DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Tal como el pensamiento, el sueño, la fantasía y otros fenómenos similares, la literatura es un producto de la mente humana, de la psiquis particular de una persona, que en un momento determinado del fluir de la conciencia posee la capacidad de plasmar artísticamente alguna vivencia o conjunto de vivencias.

Este momento ha sido llamado habitualmente “inspiración” y se ha intentado explicarlo de diversos modos. Para algunos escritores se trata de un estado que se recibe en forma misteriosa, como un don, o una gracia, y por eso el artista debe estar en disposición de aceptarlo sin reservas; sin duda, el fundamento de esta actitud es la concepción de los griegos, en particular de Platón, de un arte inspirado por los dioses:

“Es la Musa quien, por sí misma, torna endiosados a los poetas y por intermedio de tales endiosados, entusiasmados otros, se eslabona una cadena; que todos los buenos poetas de épicos cantos no por arte alguna sino por endiosados y posesos dicen todos sus bellos poemas y por semejante modo los poetas líricos. Y así como los coribantes, mientras están en sus cabales, no bailan, por parecida manera tampoco los poetas líricos componen, mientras están en sus cabales, éstos sus cantos bellos; empero, cuando se les suben los pies a la armonía y al ritmo, entran en báquicas conmociones, se vuelven posesos, cual las bacantes están posesas y mentecatas mientras sacan para sí de los ríos leche y miel; y no otra cosa ni de otra manera obra el alma de los poetas líricos, de creer a sus palabras. Porque los poetas nos dicen, y de alguna parte lo sacan, que de melifluyentes manantiales, allá en ciertos jardines y bosquecillos de las Musas, nos traen libándolas como abejas y volando como ellas, sus poéticas melodías. Que el poeta es cosa sagrada, alada, ligera, y es incapaz de hacer poéticamente nada hasta que se ponga endiosado y mentecato, tanto que no se halle en él inteligencia alguna. Pero hasta que no llegue a estar así, poseso, no hay hombre que pueda ni hacer poesía ni dar oráculos en canto. Puesto que, según esto, no se poetiza por arte ni se dicen por arte tantas y bellas cosas sobre los poemas, cual tú las dices sobre Homero, sino por gracia divina, no será uno por cierto capaz de hacer bellamente sino aquello sólo a que le empuje la Musa; que así a uno le dará por ditirambos, a otro por encomios, a estotro por danzar al son de cánticos, a éste por épica, a aquél por yambos. En todo lo demás, esos mismos no harán cosa de provecho. Porque, en definitiva, lo que decían no lo decían por arte, sino por virtud divina; que si sobre una sola cosa supieran hablar por arte, hablaran también según arte de todas las demás. Por estos motivos el Dios, volviéndolos mentecatos, se sirve de los poetas cual de ministros, como echa mano de los oráculos y de los buenos adivinos, para que oyéndolos nosotros, se nos entre por los

ojos que no son ellos los que dicen palabras de tanta dignidad, puesto que sus mentes no están entonces en sus cabales, sino que el Dios mismo es el que habla y ellos hacen tan sólo de resonadores de sus palabras para nosotros” (PLATÓN, pp. 14-15).

Para otros, es sólo un estado particular que se consigue mediante la actividad humana y por ello la vida y la persona del escritor deben transformarse para estar en condiciones de poder crear una obra literaria; los métodos preconizados para lograrlo son muchos, desde la simple dedicación diaria al ejercicio de escribir y corregir lo escrito una y otra vez para lograr la aparición del texto esperado, hasta el uso de drogas y todo tipo de estimulantes para modificar la conciencia en función de la percepción distinta de las cosas y, con ello, la manipulación de la expresión verbal para lograr efectos estéticos inusitados; desde los paraísos artificiales de Baudelaire, el uso del alcohol, el sexo, la música, hasta el uso de drogas, tales como el LSD y otros alucinógenos por parte de los modernos poetas beatniks, los estimulantes artificiales del proceso de excitación síquica necesaria para la producción de textos nuevos, han sido muchos. Desde su particular concepción de la poesía, sin duda el escritor francés Jean-Arthur Rimbaud ha descrito este fenómeno con suma claridad. En una carta a Georges Izambard, de 1871, le dice, entre otras cosas: “Por ahora me encanallo lo más posible ¿Por qué? Quiero ser poeta y trabajo para volverme *vidente*: Usted no comprenderá nada y no podría explicarle. Se trata de llegar a lo desconocido por medio del desequilibrio de *todos los sentidos*. Los sufrimientos son enormes, pero es necesario ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta”. Dos días después, en otra carta a su amigo Paul Demeny, conocida como la “Carta del Vidente”, Rimbaud le escribe: “Digo que es necesario ser *vidente*, hacerse vidente. El poeta se vuelve vidente por un largo, inmenso y razonado *desequilibrio de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura, él mismo busca, agota en sí todos los venenos, para no guardar más que las quintaesencias. Inefable tortura en que tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, donde en medio de todos se transforma en el gran enfermo, en el gran criminal, el gran maldito, y el sabio supremo. Porque llega a lo desconocido. ¡Porque ha cultivado su alma, ya rica, más que ninguno! ¡Llega a lo desconocido y aunque, enloquecido, termine por perder la comprensión de sus visiones, las habrá visto! Que estalle en su salto en razón de las cosas inesperadas e innominables; vendrán otros trabajadores horribles, comenzarán por los horizontes en los que el primero se ha hundido” (RIMBAUD, pp. 265-274). A partir de esta percepción del éxtasis poético, Rimbaud concibe la necesidad de un lenguaje nuevo que pueda dar cuenta de estas visiones; se trataría de la “alquimia del verbo”, un lenguaje total que funde códigos verbales, musicales y plásticos para comunicar lo que sólo

el poeta puede experimentar, que se ejemplifica en el conocido soneto en que otorga colores a los sonidos vocálicos: "A es negra", "E es blanca", "I es roja", "U es verde" y "O es azul"; el uso de este lenguaje es la puerta al mundo de las sensaciones, al abismo sin fondo de lo desconocido, ya anunciado por Charles Baudelaire, especialmente en "Le voyage" (BAUDELAIRE, pp. 229-237).

También en Vicente Huidobro encontramos una descripción muy interesante del acto de creación, que él define como un estado de superconciencia o delirio poético, en su manifiesto de 1925: "Voy, pues, a definir qué entiendo por superconciencia. La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. En el poeta, este estado puede producirse, puede desencadenarse mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta."

"En el estado de superconciencia la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión."

"La posibilidad de ponerse en ese estado sólo pertenece a los poetas y no hay nada más falso que aquel refrán que dice: De poeta y loco todos tenemos un poco."

"El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida. Pero es una realidad para quien lo produce y para quienes logran alcanzarlo, impregnarse de su atmósfera. Es decir, es una realidad en un plano diferente al ordinario. Es una realidad en ese plano extrahabitual que llamamos arte."

"El delirio es la facultad que tienen algunas personas de excitarse naturalmente hasta el transporte, de poseer un mecanismo cerebral tan sensible que los hechos del mundo exterior pueden ponerlos en dicho estado de fiebre y alta frecuencia mnemónica" (pp. 664-665).

El modo de escribir está en interacción con el concepto mismo de arte y literatura que posee cada escritor, con su metalengua, en términos de Mignolo. Las explicaciones son muchas, desde perspectivas teóricas, estéticas e ideológicas diferentes, pero quedan dos grandes dudas: ¿cómo se produce realmente el acto de creación artística, qué factores y mecanismos confluyen en este momento de concentración e intensidad síquica, se trata de un acto cualitativamente diferente a los demás fenómenos de la mente, análogo a la fuerza mental de los genios o de quienes poseen capacidades parapsicológicas, extrasensoriales, o es sólo un acto homogéneo con los demás? Por otro lado, ¿todos los seres humanos tienen esta capacidad creativa, latente o actuante, o sólo algunos seres privilegiados, dotados de una sensibilidad mayor o distinta al común de las personas? . . . Son preguntas que el estudioso de la literatura no puede contestar, aun-

que tiene el derecho y la posibilidad de hacerlas; sin embargo, en los creadores mismos, en la descripción de su propia experiencia, en el intento de comprenderse a sí mismos y de explicar lo inexplicable, su propio trabajo artístico, el científico interesado en conocer mejor la naturaleza humana encontrará muchas intuiciones válidas, dispersas a lo largo de su verso y de su prosa. Así lo han comprendido, por ejemplo, los psicólogos y psicoanalistas del arte, como Freud, Baudouin, Fromm, o Gastón Bachelard, quien estudiando las imágenes poéticas en cuanto sucesos de una ontología directa, ha llegado a proponer una fenomenología de la imaginación, o Lévi-Strauss, quien estudiando los relatos intenta establecer la estructura permanente del espíritu humano.

2. RELACIONES ENTRE MENTE, LITERATURA Y REALIDAD

La literatura es resultado de la actividad de la mente en su interacción con el hombre, el mundo, el lenguaje, la literatura y consigo misma. El variado conjunto de factores que participan en este proceso puede explicar los diversos tipos de relaciones que se logren observar.

Como el lenguaje, la literatura es producto de la mente; incluye sus mecanismos en los procesos de codificación y decodificación que posibilitan la eficacia del acto comunicativo, junto con los determinantes textuales y sociohistóricos que lo definen como tal. En otras palabras, la obra literaria es un texto en cuanto al material que lo constituye, con los mismos elementos que conforman cualquier clase de texto o discurso; sin embargo, no hay identidad entre ellos, pues la literatura agrega a los componentes propiamente idiomáticos del texto algunos componentes artísticos (como la rima, la ordenación en capítulos, ciertos discursos y procedimientos como el monólogo interior, los prólogos, los títulos, etc.) y un tratamiento global distorsionador, de acuerdo al propósito de provocar una experiencia estética al destinatario. De este modo, los vínculos entre autor, obra y lector no son los mismos que se producen entre hablante, lenguaje e interlocutor, puesto que el circuito de la literatura está constituido por elementos comunicacionales mediatisados por convenciones textuales (los géneros, la retórica, etc.) y por la censura social, que otorga el status de literarios a cierto grupo de textos que presentan algunas propiedades reconocidas sociohistóricamente. Así, por ejemplo, la persona que cuenta una historia no es necesariamente la del autor empírico, puesto que éste puede inventar una imagen de autor, como Cervantes en el Quijote cuando se presenta como lector-editor de los manuscritos de un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli, que sería el verdadero autor de las aventuras de Don Quijote de la Mancha y no Cervantes, aunque éste se presente como el autor del libro.

Situaciones más complejas se producen cuando el autor empírico o histórico usa un seudónimo para determinar al autor del texto (como Gabriela Mistral o Pablo Neruda) y en muchos textos agrega un tercer tipo de sujeto que aparece como el hablante propiamente tal de las palabras del poema; es el caso de “Obrerito” de Gabriela Mistral, en el cual el hablante del texto es un niño que habla a su madre: “Madre, cuando sea grande / ¡ay, qué mozo el que tendrás!...”. El autor de este poema y del libro donde se ubica es una persona textual llamada Gabriela Mistral, mientras que la persona empírica es Lucila Godoy Alcayaga (MISTRAL, pp. 330-331). Otro caso todavía más complejo es el del autor que oculta su sexo bajo seudónimo, como George Sand, que en verdad era Aurora Dupin, o Fernán Caballero, que en la cotidianidad se llamaba Cecilia Böhl de Faber.

Nos damos cuenta, entonces, que las relaciones entre mente y literatura no son directas ni lineales, puesto que están mediatizadas por un conjunto de factores textuales (es distinto escribir o leer un poema que una fábula) y extratextuales, algunos conscientes, otros inconscientes.

En algunos momentos de la historia del arte y la literatura se ha pensado que existe una relación simétrica entre mente, realidad y obra literaria, y se ha planteado que la literatura es expresión, vale decir, manifestación de un determinado estado anímico, sentimiento, vivencia o contenido psíquico. El concepto romántico de poesía, por ejemplo, se ubica dentro de esta teoría del arte. Se dice que la poesía es la expresión de los sentimientos del autor, y hasta el día de hoy muchos lectores creen a pie juntillas que el dolor que nos comunica Gustavo Adolfo Bécquer corresponde a una experiencia personal, en poemas como “Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar / y otra vez con el ala a sus cristales / jugando llamarán; / pero aquellas que el vuelo refrenaban / tu hermosura y mi dicha al contemplar, / aquellas que aprendieron nuestros nombres, / ésas... no volverán” (BÉCQUER, pp. 68-69). Y todos hemos sufrido con él por la pérdida de aquel amor tan bello, lo mismo que hemos llorado con Garcilaso por la muerte de su amada Elisa o los desdenes de su amada Galatea: “Oh, más dura que mármol a mis quejas, / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea. / Estoy muriendo y aún la vida temo / témola con razón, pues tú me dejas” (GARCILASO, p. 5). Cómo no vamos a pensar que el poema expresa las penas de amor del poeta, puesto que identificamos a Elisa y Galatea con Isabel Freyres, la hermosa y tal vez frívola dama que hizo latir su corazón y el del monarca, entre otros nobles caballeros, además de su marido. Y cómo podríamos dudar que los siguientes versos no están dictados por el sentimiento del autor: “Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan / Los árboles parece que se inclinan / Las aves que me escuchan, cuando cantan / con diferente

voz se condolecen / y mi morir cantando me adivinan / Las fieras que reclinan / su cuerpo fatigado / dejan el sosegado / sueño por escuchar mi llanto triste. / Tú sola contra mí te endureciste / los ojos aun siquiera no volviendo / a lo que tú hiciste / Salid, sin duelo, lágrimas corriendo” (pp. 13-14). Es posible que así sea, no dudamos de la sensibilidad de Garcilaso. Pero, pastores como Salicio y Nemoroso hay muchos en la literatura cortesana, pastoril y bucólica de la época, tanto en la poesía como en la novela, tanto en España como en otros países de Europa. Y el papel que juegan las convenciones es muy conocido. Baste recordar el caso de los tópicos, es decir, de aquellas formas estereotipadas, fijas, de describir algunos fenómenos, descripción que está más cerca del modelo grecolatino que de la realidad misma de la cual parece hablarse. Tópicos como el *Carpe diem*, el *Beatus ille*, el *Locus amoenus*, atraviesan todas las literaturas.

Sin negar la existencia de la literatura realista, es decir, aquella que reproduce en el texto lo que la mente ha podido captar del mundo exterior o de su propia subjetividad, en la forma más verosímil posible para que el lector pueda reconocer en la literatura lo que conoce o desconoce de la sociedad, la naturaleza o el hombre mismo, es más seguro afirmar que la relación predominante entre mente, realidad y literatura es de *asimetría*. Es efectivo que un importante sector de la literatura se funda en procesos reproductivos de la realidad, pero éstos están relativizados por la mediación de ciertas técnicas o procedimientos textuales o discursivos; la novela histórica, por ejemplo, que afirma la simetría no puede usar exclusivamente personajes históricos, pues dejaría de ser novela, y necesita mezclar historia y ficción. En *Durante la Reconquista*, de Alberto Blest Gana, vemos interactuar a Manuel Rodríguez, personaje histórico, con otros también históricos como el cruel capitán San Bruno o el tiránico Marcó del Pont; con otros semihistóricos, legendarios o abiertamente imaginarios, como el roto Cámara, los hermanos Pincheira o Abel Malsira. Lo mismo sucede en los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, e incluso en los folletines de Jorge Inostroza.

Algo parecido puede observarse en otros tipos de literatura realista, como el costumbrismo, a menudo limitado en su verosimilitud por la caricatura; en el naturalismo de Zola y sus seguidores, en el clasicismo poblado de tópicos y otras convenciones, etc.

Esta simetría parcial o aparente es destruida profundamente, llegando a los extremos de la distorsión, en variadas formas y escuelas literarias. Veamos dos ejemplos: la literatura fantástica y la poesía creacionista.

La literatura fantástica es muy conocida, sobre todo en sus manifestaciones narrativas. Se trata de aquellos cuentos o novelas que nos dan a conocer aventuras, episodios o personajes concebidos al margen de las

categorías normales de lo humano, como los hombres vampiros, los monstruos, el acceso a lugares imposibles, el encuentro con seres de otra dimensión temporal u ontológica, los viajes fuera del cuerpo, la reanimación misteriosa o el control de los cadáveres, etc. Sin duda, uno de los ejemplos más típicos es aquel del joven que conoce a una hermosa doncella, conversa, baila, pasea, intima con ella, y luego, al ir a dejarla a su casa, o volver a encontrarla al día siguiente, descubre que ha muerto años antes o nunca ha existido o no es una mujer; otro, es el de la puerta mágica que aparece una vez, deja entrar al protagonista a un espacio y tiempo paradisiacos, pero desaparece luego que él ha salido de allí y nunca más vuelve a aparecer, aunque el héroe la busque toda su vida. Es claro que esta clase de literatura no refleja lo que la doxa, o sea la opinión pública, acepta como verdadero. De allí su denominación. Y aunque muchos autores afirman que aquello descrito o vislumbrado en sus textos es la verdadera realidad, la mayoría de los lectores los acepta como experiencia de lo insólito, lo mágico o lo extraordinario, surgidos sólo de la imaginación o la locura de sus autores.

La poesía creacionista de Vicente Huidobro es menos conocida, pero más absoluta en su postulación. La literatura fantástica deja la duda sobre cuál es la verdad de la percepción humana; en cambio, la poesía creacionista pretende *abolirla*, usando un término favorito de Mallarmé, antecedente del poeta chileno, para sustituirla por la creación de un mundo imaginario fundado al margen de toda representatividad. Huidobro propone escribir poemas como la naturaleza hace árboles, es decir, imitando sus leyes creadoras, pero no imitando el mundo existente. Piensa que el poeta es un pequeño Dios y debe crear su mundo propio, distinto, paralelo al mundo real. Afirma que: "Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?"

"El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos."

"Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos."

"Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el

mundo objetivo, por lo que habrían de existir en el poema para que existan en alguna parte.”

”Cuando escribo: ‘El pájaro anida en el arco iris’, os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis y que sin embargo os gustaría mucho ver” (HUIDOBRO, pp. 673-674).

Es evidente que aquí la simetría mente-realidad-literatura ha desaparecido. Estamos ante un pleno proceso de producción de realidad, ficticia, por supuesto, en que la imaginación consciente, a diferencia de la escritura automática de los surrealistas, inventa libremente nuevas relaciones entre las cosas, configurando un espacio inhabitual, como en el Canto II de Altazor: “Mujer el mundo está amueblado por tus ojos / se hace más alto el cielo en tu presencia / La tierra se prolonga de rosa en rosa / y el aire se prolonga de paloma en paloma / Al irte dejas una estrella en tu sitio / Dejas caer tus luces como el barco que pasa / Mientras te sigue mi canto embrujado / Como una serpiente fiel y melancólica / Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro . . . / Si tú murieras / Las estrellas a pesar de su lámpara encendida / Perderían el camino / ¿Qué sería del universo?” (p. 385 y p. 389).

3. LA LITERATURA SICOLOGISTA O LA PRODUCCIÓN DE ENUNCIADOS SOBRE LA NATURALEZA Y FUNCIONAMIENTO DE LA MENTE HUMANA.

En distintas épocas, el hombre se ha preguntado por el instrumento que le permite pensar, percibir, evocar, adivinar, inventar, soñar: por su propia mente. Cuando lo hace en forma científica hablamos de Psicología, cuando lo hace en forma artística, hablamos de literatura sicologista, en otras palabras, de la literatura que toma como objeto o tema de su actividad, la naturaleza de la mente, el modo en que funciona, se desarrolla o se degrada, los diversos aspectos o estratos que la componen, los diversos tipos de experiencia que puede acumular o provocar, etc.

En la poesía lírica hay múltiples ejemplos. Los poetas han podido captar y describir o sugerir, con sutileza y precisión, innumerables matices de las sensaciones (los poetas simbolistas y modernistas, por ejemplo, como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rubén Darío); de los sentimientos (sobre todo los románticos como Bécquer, Heine, Víctor Hugo, Chateaubriand, Byron, y tantos más), y de muchos otros fenómenos de la vida psíquica, tanto en su dimensión consciente como inconsciente. Los poetas han definido el amor, la amistad, la ira, el dolor, los sueños, la solidaridad; han intuido fenómenos como la herencia genética (“En mi cerebro hay alguien que viene de lejos”, dice Huidobro); han descrito las experiencias más sórdidas y espantosas (“Una temporada en el infierno”, de Rimbaud o “Las flores del mal”, de Baudelaire) y las más

sublimes e inefables como la maternidad en Gabriela Mistral o la experiencia de Dios en los poetas místicos: San Juan, Santa Teresa. Colocándose los poetas como observadores de sus propios fenómenos síquicos, han aportado una cantidad enorme de datos, observaciones e incluso teorías sobre el funcionamiento de la mente, no en abstracto, sino en el momento de la creación artística, como algunos poemas de Octavio Paz o la Rima I de Bécquer, entre innumerables otros, en los momentos de mayor intensidad de la vida síquica (sobre todo los poemas románticos) o de la cotidianidad, como es el caso de la antipoesía de Nicanor Parra. Un buen ejemplo de la intuitiva capacidad descriptiva de fenómenos de la afectividad es el soneto de Lope de Vega, "Definición del amor": "Desmayarse, atreverse, estar furioso / áspero, tierno, liberal, esquivo / alentado, mortal, difunto, vivo / leal, traidor, cobarde y animoso; / no hallar fuera del bien centro y reposo / mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, / enojado, valiente, fugitivo, / satisfecho, ofendido, receloso; / huir el rostro al claro desengaño, / beber veneno por licor suave, / olvidar el provecho, amar el daño; / creer que un cielo en un infierno cabe, / dar la vida y el alma a un desengaño: / esto es amor, quien lo probó lo sabe" (LOPE DE VEGA, p. 138). Por otra parte, los poetas surrealistas han explorado los ámbitos del inconsciente y del onirismo, como en "Caballo de los sueños" de Pablo Neruda o "La visión" de Humberto Díaz Casanueva o los diversos textos de André Breton, de Lautréamont, etc.

A su vez, los novelistas han acuñado la noción de "novela psicológica", refiriéndose a un tipo de relato que explora aspectos específicos de la subjetividad humana, para tratar de entender mejor al hombre. En la literatura en lengua española una de las obras más conocidas es *Pepita Jiménez*, que da a conocer la evolución interior de un joven aspirante al sacerdocio que observa cómo su amor totalizante hacia Dios empieza a diferenciarse en un afecto sentimental y erótico orientado hacia Pepita y la especificación de su amor propiamente religioso. Para no perder la verosimilitud esperada, la novela se presenta como un conjunto de cartas, técnica adecuada para conocer la afectividad del sujeto; además, la condición de seminarista del joven es otro factor importante, ya que le permite expresar aspectos muy detallados y significativos de su intimidad a modo de confesión, lo que autoriza al autor para presentar un cuadro completo de su situación mental. A menudo, la novela psicológica se reduce a novela sentimental, y en nuestra lengua los ejemplos son variados; tal vez *María* de Jorge Isaacs es la que ha impresionado más nuestra sensibilidad, por la delicada y fina descripción del recíproco sentimiento amoroso de Efraín y su prima María, y la patética aunque noble expresión del dolor por la muerte de la joven.

En las obras de distintos autores europeos el tratamiento de la psiquis humana ha alcanzado un alto grado de desarrollo artístico, desde las im-

presionantes descripciones de aspectos anormales o ambiguos de la personalidad en la obra de Dostoievski, Tolstoi, Wilde, hasta los sutiles matices observados por Stendhal, James, Proust, sin olvidar a Kafka, Zola, Mauriac, Maurois, Balzac, y la rigurosa exploración de las fronteras de la experiencia humana y de la gracia divina en la obra de Graham Greene por ejemplo, *El poder y la gloria*; de Morris West, en *Las sandalias del pescador*, y de otros. Pero tal vez un libro que muestra, sin proponérselo, los más interesantes aspectos de la psiquis de una adolescente enfrentada a una situación crítica y extrema, es el *Diario de Ana Frank*.

En nuestra literatura algunos aspectos patológicos de la mente humana han sido tratados en la obra de Eduardo Barrios, sobre todo en *Un perdido* y *El niño que enloqueció de amor*. Un acercamiento sensible y emotivo al momento de transición entre la niñez y la adolescencia ha realizado Oscar Castro en diversos aspectos de su obra en verso y prosa, sobre todo en *Comarca del Jaznín* y *La vida simplemente*.

Con el vasto conjunto de información obtenido por diversos escritores no se puede construir una teoría sobre la naturaleza y el funcionamiento de la mente humana, puesto que la finalidad de la literatura es otra: al escritor le interesa que sus textos le permitan al lector vivenciar con belleza e intensidad distintos aspectos de la vida psíquica normal y anormal. Pero ello constituye un aporte valioso de conocimientos empíricos sobre el ser humano.

4. ALGUNOS PROCEDIMIENTOS TEXTUALES QUE PONEN EN EVIDENCIA EL FUNCIONAMIENTO DE LA MENTE.

Ya sabemos que el sentido de la literatura no es hacer estudios psicológicos del ser humano, pero su profunda vocación de humanidad le ha permitido descubrir o practicar diversas técnicas de revelación de algunas manifestaciones de la vida psíquica.

Por ello, así como la novela psicológica se ocupa de los niveles de conciencia racionales y comunicables, otras tendencias intentan dar cuenta de los estados de conciencia anteriores a la verbalización racional, es decir, preconscientes o inconscientes. Para ello han debido desarrollar técnicas discursivas diferentes a las tradicionales.

La más conocida es la escritura automática de los surrealistas. Ya sabemos que este método ha sido descrito en 1924 por André Breton del siguiente modo: "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (p. 44).

El escritor debe proporcionar una serie de condiciones favorables para escribir siguiendo el libre fluir de su actividad mental: abstraerse de todo estímulo ambiental, neutralizar el funcionamiento de los sentidos, adormecer la razón para mantenerse en un estado análogo al sueño, en otras palabras, obedecer ciegamente los dictados del inconsciente, eliminando todo tipo de control lógico o consciente. Los textos que han resultado de esta actitud son muy disímiles, a veces conjuntos de imágenes yuxtapuestas en forma incoherente, otras veces asociaciones libres de palabras o sonidos, etc. La valoración artística de estas obras es muy variada, pero no cabe duda de que desde un punto de vista psicológico presentan gran interés, pues permiten inferir distintos procesos y mecanismos e iluminar por analogía ciertos lenguajes semejantes: el de los niños y el de los enfermos mentales, entre otros.

En la novela contemporánea también se observa un fenómeno análogo: la narrativa de la corriente de conciencia, que intenta expresar el estado mental de un personaje en un momento dado. Dorothy Richardson, la primera escritora que emplea el método, ha dicho: "...la presente autora, proponiéndose escribir una novela y buscando un modelo contemporáneo, se encontró con el dilema de tener que elegir entre seguir uno de los caminos marcados o intentar llevar a cabo una contrapartida femenina del realismo masculino imperante. Al elegir la segunda de esas posibilidades, tuvo que dejar a un lado, impelida por un descontento que se produjo sin causa aparente, una considerable cantidad de páginas ya escritas. Dándose cuenta, conforme escribía, de la gradual desaparición de las preocupaciones iniciales que por un momento habían movido su pluma, y de la sustitución de tales preocupaciones por algo extraño que tomando la forma de la realidad contemplada cobraba por primera vez pleno significado para ella, dando así la razón, aparentemente, a aquellos que dicen que el escribir constituye el medio más seguro para descubrir la verdad acerca de los pensamientos y creencias de uno mismo" (I, p. 10). Después de ella, numerosos autores han intentado mostrar el auténtico funcionamiento de la mente humana: James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Juan Rulfo, Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Droguett, María Luisa Bombal. Para hacerlo, han usado dos técnicas principales, el monólogo interior y el estilo indirecto libre. El primero consiste en describir lo que sucede en la mente de un personaje a través de lo que va pensando; se presentan los contenidos mentales y los procesos psíquicos de un sujeto en forma parcial o totalmente inarticulada, tal como existen en diversos niveles del control consciente, antes de ser expresados por medio de palabras. La otra técnica es la del estilo indirecto libre, que para hacer lo mismo incluye la participación de un narrador, que, ubicado en la conciencia del personaje, como una especie de micrófono o cámara invisible, da a conocer su conciencia. El monólogo interior

más famoso es el de Molly Bloom de la novela *Ulysses* de Joyce. Estas técnicas se emplean a menudo junto a otras, como el montaje o el collage, el racconto y otras de carácter cinematográfico, para dar una mayor impresión de verosimilitud. Pero todas ellas tienen como propósito captar la esencia de la conciencia íntima y comunicarla en forma escrita, lo que contribuye a la posibilidad del ser humano de expresarse en forma libre y favorece la expansión de los aspectos más ocultos, profundos, de la conciencia.

5. LA LITERATURA COMO DOCUMENTO PARA ESTUDIAR DIVERSOS PROCESOS MENTALES

En cuanto conjunto de textos, la literatura puede servir, y ha servido, de valioso documento para estudiar diversos fenómenos, mecanismos y procesos de la mente humana, debido a su relación cordial con el hombre.

En primer término, resulta evidente que constituye un elemento de valor inestimable para estudiar la creatividad verbal, es decir, la capacidad de expresar por medio del lenguaje organizado en textos, pensamientos no formulados antes, de decir algo nuevo o de modo diferente a lo establecido y lo existente. A través de la comprensión de la creatividad verbal, comparada con otras formas de renovación expresiva, se podrían dar nuevas luces sobre el llamado pensamiento divergente. Algo parecido sucede con los fenómenos de la percepción y de la comprensión.

Los fenómenos del inconsciente han encontrado en la literatura y el arte un campo fértil de investigación. Se sabe que las zonas de la actividad consciente que están más cercanas a lo inconsciente son la imaginación y la vida afectiva, áreas donde la intuición del artista ha operado de preferencia. Por ello, desde Freud hacia adelante, varios psicoanalistas han usado materiales provenientes del arte para estudiar los distintos complejos humanos. Al respecto, es muy significativo que los complejos básicos hayan sido bautizados con nombres tomados de la literatura o de ámbitos muy ligados a ella, como los complejos de Edipo, Electra y Narciso. Y, por supuesto, la estética psicoanalítica está orientada a indagar las relaciones del arte con los complejos personales o primitivos, tanto en el artista creador como en el contemplador de la obra. Y ello le ha permitido analizar de nuevo diversos problemas tratados por otras disciplinas, algunos ya desde los antiguos filósofos griegos: la catarsis, la sublimación, el ensueño, el juego, la proyección.

La personalidad neurótica, por ejemplo, es un tipo muy reiterado en la poesía chilena contemporánea, como en la obra de Huidobro, De Rokha, Rojas, Lihn, Zurita, entre otros; pero sobre todo en la antipoesía de Nicanor Parra, quien ha dejado de lado los sentimientos clásicos de la literatura (el amor, el dolor, la nostalgia, etc.), para trabajar preferente-

mente con la frustración, la neurosis, las represiones, etc. Un buen ejemplo es el texto que sigue: “Se me pegó la lengua al paladar, / Tengo una ardiente sed de expresión / Pero no puedo construir una frase. / Ya se cumplió la maldición de mi suegra: / Se me pegó la lengua al paladar / ¿Qué estará sucediendo en el infierno / Que se me ponen rojas las orejas? / Tengo un dolor que no me deja hablar / Puedo decir palabras aisladas: / Arbol, árabe, sombra, tinta china, / Pero no puedo construir una frase / Apenas puedo mantenerme en pie / Estoy hecho un cadáver ambulante / No soporto ni el agua de la llave / Se me pegó la lengua al paladar / No soporto ni el aire del jardín / ¿Saben lo que me pasa con mi novia? / La sorprendí besándose con otro / Tuve que darle su buena paliza / De lo contrario el tipo la desflora / Pero ahora me quiero divertir / Empezar a cavar mi sepultura / Quiero bailar hasta caerme muerto”; etc. (PARRA, pp. 98-99).

Otro campo privilegiado de experimentación de situaciones extremas de la vida psíquica lo constituye la literatura de ciencia-ficción. Muchos fenómenos extrasensoriales han sido tratados en sus páginas: la telepatía, la telekinesis, el intercambio de personalidad, etc. Los efectos del cambio periódico de sexos o la presencia simultánea de los dos sexos en estado de latencia y operantes en una misma persona, junto a la interacción con un ser sexuado al modo humano, han sido tratados de modo magistral por Ursula Le Guin en *La mano izquierda de la oscuridad*. La presencia de rasgos humanos y animales en un mismo ser ha sido planteada por diversos autores, sobre todo por Olav Stapledon en *Sirio*, historia de un extraordinario animal provisto de una inteligencia superior que lo acerca a los humanos, pero al mismo tiempo manteniendo sus instintos animales, activados más que de costumbre en los períodos de celo. Los problemas de adaptación mental a los cambios fisiológicos, anatómicos, kinésicos y de todo orden producidos por el reemplazo del cuerpo por una máquina o la transformación del hombre en un cyborg, es decir, un sistema de control homeostático artificialmente ampliado, han sido formulados de modo inigualable por diversos escritores de ciencia-ficción, tales como Daimon Knight en “Máscaras”, George Zebrowski en “Intersección estelar”, Walter Miller en “Crucifixus Etiam”, y en forma inolvidable por Henry Kuttner en “Camuflage” y por C. L. Moore en “Ninguna mujer nacida”. Muchos otros aspectos de la mente humana han pasado por los relatos de ciencia-ficción, pero uno de los más singulares es “Flores para Algernon” de Daniel Keyes, la patética historia de Charlie Gordon, el deficiente mental que compite con el ratón de experimentos Algernon, y el primer hombre a quien se le ha triplicado la inteligencia por medios quirúrgicos. Sus “Informes de progreso” conforman un notable estudio del desarrollo y degradación de una mente humana, puesto que Charlie no sólo ha podido percibir su aumento de inteligencia hasta el extremo

de participar en la investigación de su propio caso, llegando a superar a los médicos que lo han operado, sino también diagnosticar su retroceso gradual al comprender los límites de su experimento.

Sería largo dar a conocer otros ejemplos. Tal vez sería más útil discutir más a fondo la posible utilidad de la literatura para la develación de algunos de los misterios de la mente humana. Pero no podemos olvidar que la literatura no es ciencia sino arte, y por ello sus conclusiones no son verificables ni sus experimentos, repetibles, ni sus hipótesis, tramos decisivos para aumentar el conocimiento racional de la mente humana. Pero tampoco debemos olvidar que la ciencia no es el único modo de conocimiento y que existen otros métodos igualmente válidos y dignos de consideración. La literatura es una investigación humanista del hombre y del mundo, del que existe, del que puede existir y del que nunca existirá. Y por ello, lo que dice del hombre tiene un valor testimonial.

ABSTRACT

Taking as a starting point the postulate of the universality and permanence of literature as a human phenomenon, some relationship with the mind are established by means of the study of the act of artistic creation, the connections between mind, text and reality, psychological literature, some procedures which clearly indicate mental processes, and literature as a document to be studied.

REFERENCIAS

- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*. Paris, Editions de Cluny, 1933.
 BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y Leyendas*, 7ª ed., Madrid, Aguilar, 1964.
 BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1969.
 GARCILASO, *Obras*. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1958.
 HUIDOBRO, Vicente, *Obras Completas*. Santiago, Zig-Zag, 1964, Tomo I.
 MIGNOLO, Walter, *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978.
 MISTRAL, Gabriela, *Poesías Completas*, 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1968.
 PARRA, Nicanor, *Obra Gruesa*, 2ª ed., Santiago, Universitaria, 1969.
 PLATÓN, "Ión", en *Banquete. Ión*. México, Universidad Autónoma de México, 1944.
 Versión directa, introducciones y notas por el Dr. Juan David García Bacca.
 RICHARDSON, Dorothy, *Pilgrimage*. New York, Alfred A. Knopf, 1938. Tomo I.
 RIMBAUD, Jean-Arthur, *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, 1954.
 VEGA, Lope de, *Poesías líricas, I.*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1951.