

ARTE Y LITERATURA



LO POÉTICO EN CARLOS AUGUSTO LEÓN

Lubio Cardozo

Lo poético es la naturaleza de lo literario. La presencia de lo poético en una escritura permite señalarla, identificarla, definirla como literaria.

Parece más denso, con más abolengo, más amplio y más significativo poético frente al término de los formalistas rusos *literaturidad*. Escribió Román Jakobson por allá por 1921: "El objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la *literaturidad* (...), es decir lo que hace una obra dada una obra literaria" (1).

Pero, ¿en qué consiste lo poético? Hágase un poco de historia literaria del término. Para Aristóteles (384-322 a. n. e.) no significaban lo mismo poesía y belleza. Precisábase un procedimiento para fusionarlas y lograr así lo poético. Cuando afirmó en el párrafo inicial del capítulo primero de su *Poética* (2).

"Hablaemos de la poética en sí misma y de sus especies, del significado de cada una de éstas y de cómo deben componerse las fábulas para que la poesía sea bella"; (p. 35).

señalaba entonces un tratamiento, una especial composición para dotar la poesía de las fábulas de belleza. Ahora bien, la fusión de la poesía con la belleza producirá ese milagro del espíritu, la obra de arte, y esa obra de arte se caracterizará ante todo porque es capaz de producir placer, placer estético. Y ese procedimiento lo explica el Estagirita así.

(...) "la obra de arte producirá placer, no en cuanto es imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna otra razón de esta especie" (p. 43).

Aristóteles, al hablar de ejecución, se ha referido a los recursos expresivos artísticos, a los artificios formales estéticos. A comienzos de este siglo —1925/1929— el formalista ruso V. Shklovski en su ensayo "El arte como artificio" (3) sin referirse al Estagirita desarrolló de magnífico modo esta tesis: por ejemplo afirma.

(...) "Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento, los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está realizado no interesa para el arte". (p. 60)

Conceptuaciones parecidas a la de la singularización ya las tuvo Aristóteles cuando aseveró, en el capítulo XXII de su mencionado libro, lo siguiente sobre la organización de las palabras y de las ideas en el discurso literario.

(...) "la elocución es digna y se aparta de lo vulgar cuando se sirve de términos extraños. Llamo término extraño a la palabra dialectal, a la metáfora, al alargamiento y a todo lo que no sea de uso corriente". (p. 106)

y ya antes el Estagirita había dicho, "Llamo lenguaje que deleita por su suavidad al que tiene ritmo, armonía y música"; (p. 49).

Hay una relación, de igual modo, entre patetismo y autenticidad como una manera de transferir al lector, o a quien escucha y ve, a través de la elocución no sólo lo propio de ella sino las emociones del artista, y la emoción integra connaturalmente lo poético.

(...) "El arte de la poesía es, pues, propio de los que se encuentran exaltados o de los ingeniosos; éstos son

aptos para imaginar; aquéllos propensos al éxtasis poético". (p. 87).

Escribió Aristóteles.

A semejantes deducciones sobre autenticidad y patetismo llega Horacio (S. I a.n.e.) en su **Epístola a los Pisones** (†) cuando asienta

"No basta que los poemas tengan belleza de estilo: es necesario también que sean patéticos y que lleven tras sí el corazón del oyente". (p. 172).

Lógrase pues para Aristóteles la simbiosis entre poesía y belleza, además de por el talento, con el artificio formal, con el recurso expresivo estético. A similares consecuencias vino el formalista ruso V. Shklovski en su ensayo ya mencionado "El arte como artificio". Lo poético es el resultado de *texné* y creación.

Y si el hombre ante ese milagro del espíritu de la obra de arte, del poema, siente un placer privilegiado, ¿en cuál momento de la obra está aprisionado ese placer? ¿Y cuál es el nombre de ese placer? Longino lo llamó acertadisimamente éxtasis. En **De lo sublime** (5) de Casio Longino (S. III d. C.) la obra literaria posee un momento especial, mayor, trascendente, universal, cuando la pieza llega al estado de sublime: y el cual identificalo o detecta el lector, u oyente (o el mismo escritor) al sentirse en situación de éxtasis. Y el éxtasis va acompañado de la admiración y la sorpresa intelectual; el éxtasis o *pasmó* es trascendente y universal y va, como valor estético, por cima de la temática, y de lo agradable, grato o elegante del discurso sustentador de cualquiera fábula.

(...) "Las cosas sublimes, en efecto, no llevan (a los lectores u oyentes) a la persuasión sino al éxtasis —dice Longino—. Siempre y en todas partes lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar. Pues que algo sea convincente en la mayoría de los casos depende de nosotros. Esas cosas, en cambio, confiriendo (al lenguaje) un poder y una fuerza invencibles, se imponen totalmente al oyente. La experiencia en la invención y en el orden y disposición de los hechos no se nos hacen evidentes a partir de uno o dos pasajes, antes apenas si se traslucen de la textura entera del discurso; en cambio, cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte, dispersa todas las cosas a manera de un rayo y pone a la

vista de forma inmediata la fuerza (...) en toda su plenitud", (p. 40).

Un rasgo, pues, de lo sublime estriba en su capacidad de iluminar, de enriquecer, el resto del texto literario a la cual atañe. El camino a la **universa terra y perenne vita** se abre si en la obra literaria eclosiona ese momento de éxtasis.

Define Longino cinco recursos expresivos estéticos de los cuales depende la orla y elevación del estilo y por lo tanto estrechamente vinculados, connaturales, a lo sublime; aparte del talento innato del creador señala: la capacidad para colocar el discurso en un alto nivel intelectual ("pensamientos elevados", p. 57); la nobleza de la elocución; la armonía de la composición; la fuerza de lo patético, del entusiasmo, de la emoción; y las figuras literarias, de las cuales examina apenas unas pocas, (...) "a saber, todas aquellas que dan lugar a la sublimidad o grandeza de estilo" (... p. 93): el juramento y la apóstrofe, las interrogaciones, el asíndeton, anáforas y epanáforas, el polisíndeton, el hipérbaton, el políptoton, las gradaciones y clímax, el uso del presente histórico, la perífrasis, la metáfora, la hipérbole. Lo sublime, el éxtasis descansaría por una parte en el talento, y en el inteligente manejo de dichos recursos expresivos artísticos, en los artificios formales estéticos, por otra.

Lo poético, el éxtasis, reposa en un momento del poema, al activarse con los ojos del lector irradia e ilumina toda composición y la hace poesía. Mas ese detonante emotivo descansa en un recurso expresivo artístico, en un artificio formal estético, generalmente una figura literaria, una figura del discurso.

Deténgase por un momento la exégesis y léase un poema de Carlos Augusto León titulado "Del destierro he venido" perteneciente a su poemario **Los nombres de la vida**, de 1947. "Del destierro he venido" vale como un poema paradigmático del uso de la antítesis o contraste donde juega la contradicción destierro de la tierra amada. El ludismo de esa antítesis soporta la belleza del soneto endecasílabo pero el instante del éxtasis, de lo sublime, lógrase en el último verso donde el juego del contraste alcanza su nivel mayor:

**"Del destierro he venido hasta mi tierra
y en mi tierra me encuentro desterrado,
para mi corazón está vedado
el fruto de placer que aquí se encierra.**

Inocente es el suelo en toda guerra,
a él por cálido amor estoy atado,
mas aunque soy un fiel enamorado
hay algo que su goce me destierra.

El mineral, el animal, la planta,
aquí son cierta y vívida belleza,
el cielo es alto, claro y despejado,

mas entre tanta luz y lumbre tanta
están la angustia, el llanto, la tristeza
y está en su tierra el pueblo desterrado". (p. 93).

Otro poema al azar, "Apresura la pluma que la muerte", perteneciente al libro *A solas con la vida*, de 1949. El recurso expresivo estético de una metáfora plástica y una metáfora funcional, desvinculadas del sentido directo del poema sin embargo recogen y expanden todo lo artístico. Colocada en el centro del poema la metáfora funcional dice (...) "la tormenta va y viene por el cielo / como perro que husmea dónde echarse". Y la metáfora plástica, al final, "la tormenta se deshace / como espuma del mar". Ahora léanse insertas:

"Apresura la pluma que la muerte
puede secar la tinta.
Entrégale al papel todo latido
y quede en él tu corazón por siempre.

La tormenta va y viene por el cielo
como perro que husmea dónde echarse.
Y en un rincón mojado de la noche
acércome a los hijos.

Un miedo antiguo viene de los huesos,
me doy prisa en vivir antes que vuelva
el desnudo relámpago.

Disuélvese en sudor toda agonía.
Y por fin la tormenta se deshace
como espuma del mar. (p. 147).

Permitaseme ser didáctico y obsérvese cómo en base a los recursos expresivos estéticos se construye un poema. La composición se titula "El desconcierto" de *Los pasos vivientes*, de 1940. En este poema cuatro hipérboles, una metáfora y una metáfora plástica producen

una ruptura permanente del discurso en grado cero o neutro para dar cabida a la sublimidad o a un alto nivel estético del poema:

Hipérbole: Yo soy un campesino y se ha hundido mi campo.

Hipérbole: Yo soy un navegante y me han robado el mar.

Metáfora: Un bello barco enjuto llora sobre su ancla.

Grado cero: Una mano en el aire en vano ha de sembrar.

Hipérbole: Iré de astro en astro mendigando una tierra.

Hipérbole: Haré de esta mi sangre mares que navegar.

Metáfora plástica: Como un pez en la arena se está muriendo un barco.

Grado cero: Una mano en el aire se cansa de sembrar. (p. 32).

Poesía y libertad, éxtasis y gracia, musicalidad y ruptura de la cotidianidad del lenguaje para expresar a través de la belleza un sentido: el clamor por un mundo distinto al recibido, más humano.

Una de las tesis propuestas por William Wordsworth (1770-1850) en su prefacio a *Lyrical ballads* de 1800 (6) es la no diferencia formal, escritural, entre el lenguaje de la buena prosa y el lenguaje de la poesía, a no ser la estructura métrica del verso.

(...) "Con lo cual es muy fácil demostrarle que no sólo el lenguaje de una gran parte de todo buen poema, incluso el más sublime, no tiene necesariamente que diferenciarse en absoluto —salvo a lo que respecta a la métrica— del lenguaje de la buena prosa". (...) (p. 8).

Este planteamiento no bien dilucidado por Wordsworth a lo largo del ensayo prologante lo columbran y desarrollan posteriormente con mayor hondura los formalistas rusos O. Brik y B. Tomashevski (7). En su estudio "Ritmo y sintaxis" Brik afirma lo siguiente:

(...) "El verso no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también de la sintaxis rítmica, es decir, de la sintaxis que enriquece sus leyes con exigencias rítmicas.

En poesía, el grupo primordial de palabras es el verso, a su vez, las palabras se combinan según las leyes de la sintaxis prosaica. Este hecho de coexistencia de dos leyes que actúan sobre las mismas palabras es la particularidad distintiva de la lengua poética. El verso nos presenta los resultados de una combinación de palabras rítmica y sintáctica al mismo tiempo. Una com-

binación de palabras rítmica y sintáctica se distingue de una meramente sintáctica en que las palabras están incluidas en una determinada unidad rítmica (el verso); se diferencia, por otra parte, de la combinación puramente rítmica, en que las palabras se combinan según cualidades tanto semánticas como fónicas.

Puesto que el verso es la unidad rítmica y sintáctica primordial, por él debe comenzar el estudio de la configuración rítmica". (p. 111).

Y B. Tomashevski completa el sentido conceptual al escribir de manera conclusiva en su ensayo "Sobre el verso",

(...) "Si se designa con la palabra **ritmo** todo sistema fónico organizado con finalidades poéticas (sistema accesible a la percepción del auditorio), resulta claro que toda producción de la palabra humana será un objeto de la rítmica en la medida en que participe en un efecto estético y se organice de una manera particular en el verso". (p. 115).

Porque la diferencia no pertenece al fenómeno escritural sino a la psicología del poeta, a cuya definición y caracterización consagra Wordsworth muchas páginas. La diversidad estructural entre prosa y poesía la establece el poeta cuando transfiere al lenguaje su percepción del mundo real, la cual no diferenciase del hombre común en cuanto a tal pero esta percepción acreciéntase en la "aguda sensibilidad", en el "entusiasmo", en la "mayor ternura", en "un alma más comprensiva" y rica en el "conocimiento de la naturaleza humana", llena del "espíritu de vida", del poeta. ¿Y cómo transcribe esta percepción del mundo? Su experiencia, su "mayor soltura y fuerza para expresar lo que piensa y siente" sométense a dos principios, por una parte al de la necesaria selección de su mundo a anunciar, y por otra a "un propósito específico, el de proporcionar placer". (p. 11).

De este modo llégase a otras de las tesis cardinales de Wordsworth, la teoría del placer, la transmisión del goce a través de la palabra como la virtud única o mayor del poeta, y la obtención de la alacridad del placer como el tesoro supremo del hombre, "el grandioso principio elemental del placer, mediante aquél (el hombre) conoce y siente, vive y se mueve". (p. 12).

"El poeta escribe teniendo sólo una limitación, esto es, la necesidad de proporcionar un placer inmediato a un ser humano (...). Salvo esta única limitación no hay

objeto alguno interpuesto entre el poeta y la imagen de las cosas (...) (p. 12).

Y este gozo unido a la musicalidad producto de la métrica crea la poesía del poema. Es lo poético de Aristóteles, lo sublime o el éxtasis de Longino, la literaturidad de los formalistas rusos, la elasticidad según Bergson. Para Wordsworth el placer unido a la musicalidad en el poema significa lo poético:

(...) "Ahora bien, la música del armonioso lenguaje métrico, el sentido de la dificultad superada y la ciega asociación de placer que ha sido percibida previamente en obras de rima o métrica de la misma o de una construcción similar, la percepción incomprensible del lenguaje renovada perennemente, de gran semejanza al de la vida real, y sin embargo tan diferente en el aspecto de la métrica, todo ello crea imperceptiblemente una compleja sensación de deleite, cuyo uso es de suma importancia para suavizar el sentimiento doloroso que se halla siempre entremezclado con las vigorosas descripciones de las más profundas pasiones". (p. 16).

Obliga como oportuno y necesario detenerse un momento en esta acotación sobre la musicalidad. El humanista Tomás Carlyle (1795-1881) del siglo de Wordsworth aunque, por supuesto, mucho más joven, escribía en lo tocante, no ya en un lenguaje científico sino más bien místico, una serie de reflexiones prósperas, o por mejor decir, iluminadoras sobre la musicalidad en la expresión literaria, en su libro *Los héroes* (8).

"Dije que el poema del Dante fue un canto: es Tieck quien lo llama **una canción mística e insondable**; y tal es, literalmente, su carácter. Observa Coleridge, con mucho fundamento, que donde halléis una frase expresada musicalmente, cuyas palabras posean ritmo y melodía verdaderos, el significado también encierra en sí algo profundo y bueno. Porque cuerpo y alma, palabra e idea, se unen de un modo extraño, aquí como en todas partes. Canto: ¡ya dijimos antes, que forma lo heroico de la palabra! Todos los poemas antiguos, los de Homero y de los demás, son auténticamente Cantos. Podría decir que, en sentido estricto, todos los buenos poemas lo son; que lo que no es **cantado** no es poema propiamente dicho, sino un trozo, de prosa apretujada en líneas que riman, ¡con gran injuria para la gramática, con gran pena para el lector en la mayoría de los casos!

Lo que queremos captar es el **pensamiento** del hombre, si es que tuvo alguno; ¿por qué tenía que retorcerlo en forma de rimas si **podía** expresarlo claramente? Es solamente cuando su corazón siente la verdadera pasión de la melodía, y sus mismos acentos se toman musicales por la grandeza, profundidad y música de sus ideas, como dice Coleridge, que le podemos conceder el derecho de formar rimas y cantar, sólo entonces le llamamos poetas y le enseñamos como a lo Heroico del Idioma, cuya palabra es Canto", (p. 96-97).

Ahora bien, ¿dónde apóyase este momento de placer, esta transmisión del placer va en el mecanismo escritural del poema?

Este poeta convertido en teórico y crítico en su célebre "Prefacio" si trata de llegar a ella. Deja de lado el artificio formal, el recurso expresivo, la figura literaria, y gravita su pensamiento prevalente en la filosofía sensualista inglesa (Locke), en el sensualismo materialista francés (Condillac) y en el primigenio utilitarismo de Bentham (9). Es sabor del conocimiento arrancado a la naturaleza y transmitido al hombre: el júbilo por la verdad nueva producto del desciframiento, y comunicación, de un enigma o secreto del mundo.

"No tenemos conocimiento, es decir, no hemos extraído principios generales de la observación de hechos específicos sino de lo que ha sido creado por el placer, y que existe en nosotros sólo por el placer mismo. El hombre de ciencia, el químico y el matemático, a pesar de las dificultades y disgustos que haya tenido que vencer, saben esto y así lo perciben", (p. 12).

(...) "El conocimiento de ambos, poeta y hombre de ciencia, es el placer". (p. 13).

(...) "La poesía es el aliento y la fuerza superior de todo conocimiento: es la expresión apasionada que refleja la superficie de toda ciencia". (p. 13).

Y es en esta concepción del placer donde basa su idea de lo eterno y lo perenne del buen poema de Wordsworth. Y una última cita textual para concluir con el fundador del romanticismo inglés,

(...) "A pesar de las diferencias de suelo y clima, de lengua y educación, de leyes y costumbres, a pesar de las cosas destruidas violentamente, el poeta une a través de la pasión y el conocimiento el vasto imperio de las cosas que silenciosamente han perdido el juicio y de

la sociedad humana, tal y como se encuentra extendido por toda la tierra y en todas las épocas". (p. 13).

"El Prefacio" de Wordsworth a sus **Baladas líricas**, bien pudiera prologar **El río fértil** (1980), la mayor antología hasta el presente de Carlos Augusto León. ¿Quién es el poeta de nuestro siglo en Venezuela donde la musicalidad de la poesía alcance los niveles del canto —en el sentido de Carlyle—, de la canción —en la estimación de Petrarca—, como Carlos Augusto León? Y a su vez sea la poesía un medio de conocimiento, y del mismo modo ese conocimiento sea el placer, sea lo poético. En todo conocimiento nuevo, en el descubrir una verdad hay placer, en todo placer hay poesía, en toda poesía hay musicalidad como lo diría Wordsworth, y lo ejemplificarían los versos de Carlos Augusto León.

En su poesía "Ritmo" el bardo teoriza al respecto.

"Quisiera para mis poemas
el ritmo de los árboles cuando los mece el viento
y la voz que yo hubiera tenido
de haber crecido solo,
sin hombres a mi lado, sobre la tierra". (p. 29).
(...)

Sería tema de otro estudio la musicalidad en el poeta. Pero recuérdense nombres de sus poemas hitos en la historia de la poesía venezolana contemporánea: "A solas con la vida", "Responded a Estocolmo", "Canto de paz", "Coplas de la muerte H y la vida popular", y toda la serie de sus composiciones comenzadas con la palabra "canto": "Canto a Corea", "Canto a Lenin", entre otros. Léase éste, breve, sencillo, escrito al estilo de la cuderna vía, en versos alejandrinos pareados:

QUIERO CANTAR UN ARBOL

Quiero cantar un árbol en su escueta belleza:
sus hojas de alegría, su tronco de firmeza.

Quiero cantar la sabia que va por sus entrañas,
más pura que el arroyo que corre en las montañas.

Y la raíz oculta, modesta en su tarea:
alimentar el árbol sin que nadie la vea.

Quiero cantar aquí la viviente madera
que será el quieto lecho o la barca viajera.

Quiero cantar la flor que alegra los sentidos
y el fruto donde esperan los sabores dormidos.

Quiero cantar un árbol en su exacto verdor,
sin añadirle nada como no sea mi amor.

Y quiero que los niños retocen en su sombra
y escuchen cómo el viento en las ramas los nombra. (p. 66).

Un sinónimo de la libertad —fin natural en el hombre— definió la elasticidad para Henry Bergson (1859-1941) en su cardinal libro *La risa* (10). De la libertad de conciencia, espiritual y de acción proviene la elasticidad espiritual, de acción, la elasticidad social. Lo contrario de la elasticidad significó la rigidez, y la rigidez representase por su naturaleza conservadora. El conservadurismo es rígido. El arte, lo poético, la belleza, viven en la libertad, en la gracia. La elasticidad vale casi la gracia misma. Y la libertad y la gracia, la elasticidad y la poesía irrumpen contra el aburrimiento, contra las formas anquilosadas. El arte, lo poético, el éxtasis, la literaturidad, la belleza, la gracia, liberan al hombre de la rigidez existencial y social, producen ruptura de la cotidianidad.

Con denuedo afirmó Henry Bergson en *La risa*,

(...) "Por esto, toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aún del cuerpo serán sospechosas para la sociedad, pudiendo ser indicio de una actividad que va adormeciéndose y de una actividad que va aislándose, apartándose del centro común, en derredor del cual gravita toda la sociedad". (p. 22).

Ergo, para Bergson la rigidez resulta cómica en el fondo, profundamente cómica, "y la risa es su castigo" (p. 23). La condena al pequeño infierno de la burla. Bergson considera la ley fundamental de la vida:

"Es que la vida no debería nunca repetirse en toda su plenitud de detalles. Siempre que haya repetición, siempre que haya similitud absoluta descubrimos de inmediato lo mecánico que funciona tras lo viviente". (p. 33).

Arribó a parecidas derivaciones T. Todorov en la "Presentación" a su antología *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (ver nota bibliográfica No. 1).

(...) "El hábito nos impide ver, sentir los objetos: es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos: esa es la finalidad de las convenciones artísticas". (p. 12).

Y lo mecánico, lo rígido (...) "Se halla en pugna con la interna flexibilidad vital". (*La risa*, p. 41). Lo mecánico, lo rígido, encarnará pues la zona inerte, fría, muerta, de la vida. Lo contrario de la rigidez manifiéstalo la elasticidad, la gracia y la libertad. Y significa lo poético esa elasticidad, la gracia absoluta, y la libertad en la obra cuando irrumpe en los elementos de cotidianidad presente en el texto, cuando fractura la inercia, la rigidez, inevitable en ciertas proporciones en la composición. Porque el poema verdadero abre una espita, una fisura en lo mecánico de la existencia social. Pero sin embargo hay en el corpus del poema, en una relativa parte de los versos una presencia inicial de esa logicidad cotidiana, una vinculación al conservadurismo de la sociedad. Será sólo la parte de la gracia, de la elasticidad, de lo poético según Aristóteles, de lo sublime según Longino, del placer según Wordsworth, de la literaturidad de los formalistas rusos, en la composición, luego de reconocida por su impacto estético en el espíritu del lector la rompedora de la rigidez heredada inicialmente en el resto de los versos, la cual expándese por el resto del corpus lírico y transforma el poema en un gesto de libertad, en una ventana hacia algo nuevo, lo creado.

Aristóteles, Longino, Bergson se suman en cuanto a los artificios formales artísticos, los recursos expresivos estéticos, talento creador convertido por la alquimia del espíritu en figuras literarias las cuales soportan con la dinámica de los resortes en éxtasis, y el éxtasis es una ruptura de lo mecánico de la vida, fragmenta en mil pedazos lo rígido, lo reaccionario y conservador del mundo, una ventana hacia la belleza y al mismo tiempo hacia la libertad.

Todo cuanto se ha dicho presente está en la poesía de Carlos Augusto León. Lo ético define una parte integral de lo estético por cuanto la belleza perfecciona el espíritu: La obra de Carlos Augusto León significa una escuela para forjar el alma en la mayor dignidad e invita al tránsito por las mejores opciones del hombre: el amor, la paz, la némesis (la justicia distributiva de los bienes materiales y espirituales de la sociedad), la fraternidad entre los pueblos, la ecología, la ciencia humanizada y el humanismo racionalista.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976.
2. Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Emecé, 1963.
3. T. Todorov, *Op. cit.*
4. Horacio, *Odas y epodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, México, Porrúa, 1977.
5. Casio Longino, *De lo sublime*, Buenos Aires, Aguilar, 1972.
6. William Wordsworth, *Prefacio de Lyrical ballads*, Mérida, Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", 1986.
7. T. Todorov, *Op. cit.*
8. Tomás Carlyle, *Los héroes*, Madrid-Buenos Aires, Librería Perlado, 1941. (Biblioteca Clásica Universal, v. 11).
9. John Locke (1632-1704), *An essay concerning human understanding* (1690). Condillac (1715-1780). Etienne Bonnot, abate de Condillac, *Traité de sensations* (1754). Jeremy Bentham (1748-1832), *An introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1789). Condillac dirá en su *Extracto razonado del Tratado de las sensaciones*,

"Por consiguiente, son el placer o el dolor quienes, ocupando nuestra capacidad de sentir, producen esta atención de donde se forman la memoria y el juicio. (...).

Allí se explica cómo, al pasar de necesidad en necesidad, de deseo en deseo, la imaginación se forma, las pasiones nacen, el alma adquiere, de un momento a otro, más actividad, y se eleva de conocimiento en conocimiento". Buenos Aires, Aguilar, 1956, pp. 177-178. (Biblioteca de Iniciación Filosófica, v. 46).

Y Locke,

"El placer y el dolor, sea uno u otro, se unen a casi todas nuestras ideas de la sensación y de la reflexión. Apenas existe percepción suscitada en nuestros sentidos por los objetos exteriores, o pensamientos dentro de nuestra mente, que no sea capaz de producir en nosotros placer o dolor". (...) Lib. II, cap. VII, 2.

También, en el principio del placer wordsworthiano hay aires del pensamiento de Bentham, sobre todo en su ética.

10. Henry Bergson, *La risa*, Buenos Aires, Tor. (s.f.). (Nueva Biblioteca Filosófica, v. 5).

LOS POEMAS pertenecen a Carlos Augusto León, *El río fértil...* Caracas, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1980.