

# LA CONNATURALIDAD EN EL CONOCIMIENTO POETICO

## INTRODUCCION

Estas páginas deben considerarse, en su asunto principal, como un comentario al estudio del difícil conocimiento que Santo Tomás encuentra en los libros del pseudo-Dionisio. Son parte de un trabajo más extenso sobre "La Connaturalidad en el Conocimiento Poético".

Enriquecidas las observaciones de Santo Tomás con los estudios de Maritain se ha revalorizado tal modo de conocer al aplicarse tanto a la poesía como al conocimiento místico.

Aquí hemos encontrado un camino de solución a los complejos problemas que plantea la estética, no solo en campo de la obra de arte sino en el mismo proceso que la origina.

Recalcamos que "hemos encontrado un camino de solución". Nuestro estudio propone una síntesis abierta del todo a ulteriores investigaciones. Nos movemos en el campo de la indagación y de la hipótesis de trabajo. De ninguna manera hemos pretendido ofrecer cualquier clase de solución.

Lograr entrever siquiera lo que es el proceso creador nos parece fundamental para ahondar en las obras y valorarlas si han pasado por esta elaboración. Da capacidad de análisis y ofrece una firme base filosófica para la ardua tarea de la crítica. Hace comprender mejor las obras, su valor intrínseco y su autenticidad poética. El difícil manejo de estos conceptos por su naturaleza específica nos libra de un formalismo y formulismo tan nocivos como la crítica fácil y ligera del diletante que convierte el arte en un esteticismo de rosas de papel. No, el camino está —creemos— lleno de promesas, sus posibilidades son insospechadas. Por él —repetimos que así nos parece— llegaremos a la verdad del ser creado por el arte y valorar el mérito del creador.

Centramos nuestro estudio en la connaturalidad afectiva porque es el punto de unión donde se encuentra la actividad cognoscitiva intelectual del hombre con la aprehensión sensible para producir el conocimiento poético que no es conceptualizable, sino a modo de experiencia "padeciendo las cosas".

Intentamos una descripción de esa connaturalidad o encuentro amoroso, que se lleva a cabo en la vida preconsciente del conocer. Siempre ha sido un misterio la unión substancial del alma con el cuerpo y más cuando se trata del conocimiento. El paso de la imagen sensible a idea espiritual sigue siendo la preocupación de la investigación filosófica. Estudios y discusiones seculares no han aclarado el enigma.

Baste esta anotación para indicar la audacia de empeñarse en esclarecer una experiencia tan compleja y oscura. Pero el hombre es un "animal curiosum" y esta disposición innata le ha proporcionado no pocos éxitos en la arriesgada aventura del pensamiento.

Guiados por talentos de indiscutible hondura hemos querido correr ese riesgo... pero en tan mínima parte que solo hemos pretendido alcanzar una síntesis coherente, de por sí difícil, y, sin embargo, tan importante para la investigación.

Téngase en cuenta, si no, el enriquecimiento que se alcanza para un juicio crítico acertado en materia de arte, estética y literatura. Poseer una doctrina asentada en firmes bases filosóficas sobre la belleza y el proceso para lograr la obra de arte, aumenta las posibilidades de análisis en el crítico y constituye una sorpresa para el poeta que puede afinar y depurar su canto.

Queda, con todo, el estremecimiento de haberse acercado a las fuentes de la vida, pero no más "de haberse acercado", sin penetrar en el misterio todavía oculto allende los fracasados intentos de búsqueda. Fracasados en ese "infracasable núcleo de noche de la poesía" A veces, quizás con demasiada ingenuidad, creemos haber descifrado el misterio de la luz, poseer su secreto; nos figuramos que la insoportable luminosidad de un sol que ciega nuestros ojos nos ha dado la visión suprema. Pretendemos que ahondando en esta ceguera luminosa podremos encontrar la rosa del poema como una posesión vital que nos trascienda y nos haga pisar caminos no hollados:

*"Brillaba el sol... , su lucidez extrema  
cual pétalos sus rayos desleía...  
Eso era él, y a mi visión suprema  
fue la rosa lumínica del día  
apresada en el marco de un poema".*

¿Pura ilusión, ingenuidad? ¿El camino permanece infinito, sin término o, por lo menos, inabordable? ¿Nuestros esfuerzos serán siempre búsqueda sin hallazgo? Tal vez. "Drama como el de la Belleza no lo hay de inconmensurable".

## EL CONOCIMIENTO POETICO EN GENERAL

Se ha dado el nombre de *conocimiento poético* a la compleja experiencia que padece el artista en la producción de la obra de arte. Es una actividad netamente humana que ha experimentado el hombre de todos los tiempos ya que radica en su naturaleza específica como algo que le nace. Se da en mayor o menor grado, pero se da. Es una actitud que lo acompaña en su peregrinación por la vida. Se le impone ya que no puede permanecer indiferente ante la belleza, ante las cosas que, a su estricto juicio personal, le parecen hermosas y despiertan en él un incipiente balbuceo de admiración. La belleza del universo cualquiera que ella sea, la bondad de los seres, despiertan en nosotros el amor y éste una adhesión hacia ellos que arrastra a todo el hombre a una manera de posesión que se termina por lo menos en la alabanza.

El instinto de conservación lleva al hombre a organizar su actividad en una forma tal que logre la satisfacción inmediata en sus necesidades vitales. Cuando éstas han sido aquietadas personal y colectivamente en el orden social, el excedente de energía capacita al individuo o, mejor dicho, lo encuentra dispuesto para salir a las cosas no en un sentido de necesidad, apremiante para subsistir, sino en el reposado de la contemplación y reflexión que lo hacen apreciar el mundo circundante, sus bellezas, el beneficio y conveniencia de los seres que se le brindan como una dádiva misteriosa que viene a colmar otras aspiraciones ocultas en su ser. Actividad extraña, de un orden diverso, impreciso, origen de un gozo especial, distinto de cuantos había experimentado hasta entonces.

Esta actividad peculiar aparece en la historia del mundo más o menos desarrollada según las circunstancias de los diversos pueblos. Regiones fértiles, poderío y dominio, han logrado que el hombre produzca culturas avanzadas. Circunstancias adversas, condiciones difíciles de vida, han impedido el desarrollo propiamente humano de pueblos enteros. Exceso de intereses materiales, aburguesamiento inhumano, destructor de los grandes ideales, del sentimiento de heroísmo, han provocado junto con la pérdida del poderío militar y político la destrucción de grandes civilizaciones. Pero circunstancias favorables duraderas en el tiempo y el espacio han facilitado al hombre el desarrollo de todas sus posibilidades humanas en todos los campos y en especial en el del arte.

## ORIGEN EN LA ACTIVIDAD CREADORA

El origen de la actividad creadora, como arriba anotamos, es la misma naturaleza del hombre. Es tal su estructura que no puede reprimir un co-

mentario de gozo y alabanza ante lo bello. El hombre más inculto y primitivo tiene un gesto de alegría, una sonrisa, ante algo que le agrada y en su interior empieza a gestarse un principio de expresión que revele su estado de ánimo. Hablando con más propiedad la actividad natural de las facultades del hombre producen en él una *simpatía* por determinados objetos la cual a su vez despierta la actividad creadora que no encuentra sosiego ni quietud sino en la consecución de un nuevo ser, fruto de la complicada experiencia amorosa y contemplativa del hombre.

No se puede poner el origen de la actividad creadora en solo un objeto hermoso sino, y ante todo, en la capacidad de captación amorosa y complaciente del que lo contempla, en su aptitud para expresar adecuadamente la impresión que lo conmovió como una totalidad.

## NATURALEZA DEL CONOCIMIENTO POETICO

Nos dice Santo Tomás en el comentario de los "*Nombres Divinos*" del pseudo-Dionisio que Hieroteo recibió tres clases de conocimiento: el primero "*aprendiendo*" las cosas de los "Santos Teólogos", es decir de los apóstoles. El segundo lo adquirió con el propio estudio en la investigación y sutil discusión de las Santas Escrituras. El tercer modo lo hizo docto por especial *inspiración divina*". "No solo aprendiendo sino también *padeciendo* las cosas divinas..." (1).

Hablando de la sabiduría divina explica este *padeciendo*: "Tal compasión o connaturalidad hacia las cosas divinas se realiza por la caridad" (2)

En la II-II q. 97. a 2 ad 2 explica el doble conocimiento que podemos tener de la divinidad: especulativo y "*afectivo o experimental*" y remite a la cita del pseudo-Dionisio "que aprendió las cosas divinas por una *compasión o simpatía hacia ellas*". Pone una nota explicativa: "Esto es, por un efecto y sabor especial del gusto en que padecía y sentía las cosas divinas. La cual en el texto original se expresa muy elegantemente:

En estos y otros textos Santo Tomás propone un conocimiento especial diferente del especulativo y del sensitivo. *Un conocimiento por connaturalidad efectiva, un padecer lo conocido afectivamente en un estado emocional especial.*

(1) Com. in Lib. de Div. Nom. c. 2 Lec 4.

(2) II-II q. 45 a. 2c.

El conocimiento poético pertenece al "género" del conocimiento por connaturalidad afectiva y está en la especie de lo fáctico, de la operatividad, del hacer práctico. Decimos que pertenece al "género" del conocimiento por connaturalidad afectiva porque la especificación se la da la operatividad. El conocimiento místico pertenece al mismo género pero su especie está dentro de la contemplación.

Ante todo hay que hacer una clasificación que aclare nuestro punto de vista y precise en qué campo nos movemos y de qué clase de conocimiento tratamos.

En primer lugar hay que remontarse a un género anterior: Nos ocupa el conocimiento por connaturalidad. Este puede ser de dos clases, por connaturalidad intelectual y por connaturalidad afectiva.

El primero es propio de lo especulativo del intelectual.

"Todo hábito crea una proporción con el objeto y una connaturalidad; pero es la inteligencia del matemático o del metafísico la que es así connaturalizada con las cosas de las matemáticas y de la metafísica, y esta connaturalización intelectual no se encamina sino a perfeccionar y a facilitar el juego del conocimiento por vía de conocimiento, por conceptos y nociones. Aquí tenemos un conocimiento por connaturalidad *intelectual* con la realidad como conceptualizable y hecha proporcionada en acto al entendimiento humano. Marcha parejo con el desarrollo de los hábitos de la inteligencia; y de él procede la intuición intelectual, abstracta y eidética, y expresable en un verbo mental, del filósofo, del sabio, de aquel que sabe por vía de conocimiento". (3)

El segundo —conocimiento por connaturalidad afectiva— es propio de la actividad humana en general dentro del orden práctico-ético.

"El conocimiento por connaturalidad afectiva o tendencial a *los fines del obrar humano* está en el corazón del conocimiento *prudencial*. Pues, como las virtudes morales están unidas entre sí y como el prudente no es prudente sino es también temperado, justo, etc., ciertamente es necesario que juzgue de las cosas de la templanza y de la justicia no solo por vía de conocimiento a la manera del filósofo de las costumbres, sino también por vía de instin-

---

(3) MARITAIN, JACQUES. "Cuatro ensayos sobre el Espíritu en su condición carnal". 2ª edición. Traducción de Eugenio S. Melo, Prólogo de Octavio Nicolás Derisi. Buenos Aires, DEDEBEC. Ediciones Desclée, De Brouwer, 1947, pág. 107.

to o de inclinación, y consultando su inclinación interior —esos mismos hábitos de templanza y de justicia que están allí, en él, y que son él mismo o algo de él mismo. Ese conocimiento de las cosas de la vida humana por vía de instinto o de inclinación cubre un campo inmenso; porque es cabalmente de orden práctico y ético y se refiere específicamente a la acción, no pertenece al mundo de la contemplación—”. (4)

Dentro de este último género se encuentra el conocimiento poético y el místico.

El conocimiento poético es un conocimiento por connaturalidad afectiva que suscita en el sujeto la actividad creadora.

“Consiste... en un conocimiento por connaturalidad *afectiva* con la realidad como *no conceptualizable* porque despierta para sí mismas *las profundidades creadoras del sujeto*; dicho de otro modo, es un conocimiento por connaturalidad con la realidad en cuanto que ésta está involucrada en la subjetividad misma como existencia intelectualmente productiva, y en cuanto que es alcanzada en su consonancia concreta y existencial con el sujeto *como sujeto*... es exacta y eminentemente una experiencia, y más experiencia que conocimiento; pero que, por una parte, manteniéndose como el conocimiento por connaturalidad prudencial en la línea práctica (no en la línea del *agibile*, sino en la del *factibile*) dispone sin duda a la contemplación y rebosa de relámpagos contemplativos; pero no es propiamente contemplativo ni frutivo; se halla en el mínimo de conocimiento y en el máximo de virtualidad germinativa; no tiene su término y su fruto en sí mismo, no tiende al silencio, tiende a la palabra *ad extra*, tiene su término y su fruto en la obra exterior en la cual se objetiva y que él produce; por otra parte la *toma* o la *aprehensión* típica de esta experiencia no es la absoluto, sino más bien la comunicación de las cosas entre sí y con la subjetividad que éstas manifiestan a sí mismas en el flujo espiritual del cual se origina el existir. Así, el conocimiento poético es en verdad experiencia, pero no es mística, no es experiencia frutiva de lo absoluto, aunque haya lugar para reconocer “la proximidad, en la misma divina fuente, de la experiencia del poeta y de la del místico”. (5)

(4) MARITAIN, JACQUES, “Cuatro ensayos sobre el Espíritu en su condición *cum esset*”, pág. 106.

(5) *Ibidem*, pág. 112.

El conocimiento místico es también por connaturalidad afectiva pero no operativo sino contemplativo.

“Se efectúa por connaturalidad con la realidad como *no conceptualizable* (y en esto se sitúa en el mismo caso que la experiencia poética), pero, y he aquí lo que lo distingue, esa realidad aprehendida aún como no conceptualizable es aprehendida al mismo tiempo como *término último del acto de conocer en su perfecta inmanencia*, término interiorizado en el cual el conocimiento logra por su perfeccionamiento, su fruto y su reposo viviente. Dicho de otro modo, es un conocimiento por connaturalidad con la realidad *como no objetivable en nociones*, y sin embargo *como término de unión objetiva*... conocimiento no por vía de inclinación práctica, como la experiencia prudencial; no por vía de conocimiento, como la contemplación natural de los filósofos; no por vía de creación, como la experiencia poética, sino por vía de nesciencia, de nesciencia frutiva”. (6)

Hay una división ulterior de este conocimiento en “dos tipos esencialmente distintos, según que la connaturalidad por él implicada sea afectiva o intelectual”, pero su estudio está fuera de nuestro propósito.

En esquema el conocimiento por connaturalidad se puede clasificar de la manera siguiente:

Conocimiento por connaturalidad:

1) Intelectual.

2) Afectiva:

a).—En el orden Etico-práctico-prudencial (de *agibilibus*), conocimiento por connaturalidad afectiva por vía de instinto o de inclinación.

b).—En el orden Práctico-artístico (de *factibilibus*), conocimiento por connaturalidad afectiva de tipo operativo.

c).—En el orden místico: conocimiento por connaturalidad de tipo contemplativo.

a').—Conocimiento por connaturalidad afectiva.

b').—Conocimiento por connaturalidad intelectual por vía de nesciencia frutiva.

(6) MARITAIN, JACQUES. “Cuatro ensayos sobre el Espíritu en su condición carnal”, pág. 112-113.

Nosotros tratamos aquí del conocimiento por connaturalidad afectiva en el orden práctico-artístico, es decir: del *conocimiento por connaturalidad afectiva de tipo operativo* que nos lleve a una explicación del proceso creador y de la poesía como poesía, del estado poético y finalmente del conocimiento poético en que se descubre la poesía como poesía, el mismo padecer-la o estado poético y el fruto logrado "ad extra" como resultado de la fecundidad poética.

Maritain (7) distingue los tres momentos que hemos mencionado en la búsqueda de la esencia del proceso creador:

"Un primer aspecto, en la toma de conciencia de la poesía como poesía, parece se refiere aún a una función propia del arte, que es el crear un objeto. Pero la poesía transfigura luego esta función y esta exigencia: entonces, no se trata ya de crear un objeto de arte, como se hubiese podido entender en tiempo de los parnasianos, sino un mundo, el poema será por sí mismo un universo que se basta a sí mismo, sin necesidad alguna de significar cosa distinta de él y en el cual el alma debe dejarse encerrar, vendados los ojos, para recibir como por la piel, como por la superficie toda del cuerpo, los efluvios nocturnos que penetran hasta el corazón sin que se sepa cómo"... "El segundo momento capital en el progresivo cobrar conciencia de la poesía, refiérese, a nuestro parecer, a la esencia del estado poético; he aquí la poesía arrojada en un infinito misterio que descubrir y conocer, infraconsciente y supraconsciente..." "¿No es más bien que se entra en una especie de Teología negativa, en que la esencia oculta de la poesía se captará en una experiencia incommunicable de donde más tarde se volverá a los hombres, transformados y purificados ya todos los medios de expresión, es decir, como quemados por dentro por un fuego que parecerá extenuarlos, pero que despertará en ellos energías desconocidas?"

Entre tanto, y en cuanto expresa el esfuerzo de ese cobrar conciencia, del que tratamos, colócase la obra misma en singulares condiciones de ascetismo; cesa de ser un canto, cosa que exige ser naturalmente para llegar a ser más bien, la revelación del funcionamiento secreto de las potencias poéticas en la substancia del poeta, revelación a la cual no queda sino procurar golpear nuestro corazón,

---

(7) MARITAIN, JACQUES. "Situación de la Poesía". Trad. Cast. de Octavio N. Derisi y Guillermo P. Blanco. Buenos Aires, DEBEBEC. Ediciones Desclee, de Brouwer, 1946, págs. 114-118.

por caminos prohibidos..." "Juzgo que se podría, por abstracción al menos, distinguir en él un tercer momento, más profundo aún que los dos anteriores y que se referiría más bien al *conocimiento poético*, es decir, al conocimiento de la realidad y del interior de las cosas o el de sus reversos propio de la poesía o del espíritu de la poesía..." "Más profundamente la poesía cobra conciencia de sí misma, más profundamente cobra ella conciencia también de su poder de *conocer* y del movimiento misterioso por el que, como decía un día Jules Supervielle, se acerca a las fuentes del ser..."

Con todo Maritain anota: "Los tres momentos de que he hablado se refieren a diversas modalidades del cobrar conciencia de la poesía, no a diversos instantes cronológicos: pueden realizarse al mismo tiempo".

Al decir que "la poesía cobra conciencia de sí misma" se hace referencia a una acción de totalidades en que se abraza todo el sujeto a ella, de suerte que todo él se hace operatividad, proceso, en que se entrega fuera de sí. De este modo el poeta es el que cobra conciencia de su actividad creadora. Las acciones vitales estrictamente inmanentes tienen además un término fuera de sí mismas y no se realizan *espontáneamente* con *necesidad natural*, sino, como actuación libremente intencionada del sujeto. El artista no se ve urgido por la naturaleza a obrar *necesariamente*, conserva su capacidad de orientación libre. Opera en una sobreabundancia de su amor que rebasa los verbos mentales en que se termina la actividad puramente intelectual y la expresión ha de sobrepasar la acción del intelecto hasta recogerse fuera del sujeto en una obra. La voluntad y las potencias apetitivas ayudan a la inteligencia a salir de sí mismas determinando su acción directriz con modalidades especiales. Hay una necesidad de comunicarse, pero es comunicación de libertad en que se cumple la practicidad creadora despertada en el sujeto. La comunicación se logra en la producción de un objeto que responde a las complejas exigencias de la experiencia.

Es evidente que esta actividad persupone el conocimiento especulativo. Pero solo es un punto de partida, una *condición extrínseca* que no pertenece a la esencia del proceso creador; porque éste no consiste en el conocimiento de algo por hacer, ésta es la intención previa, su esencia consiste en "*formar una cosa que hay que poner en el ser*".

Hasta aquí se ha hablado en general de lo específico de este conocimiento; de su practicidad operativa. Desde el principio advertimos que su esencia está en el campo de lo fáctico, en la línea del arte o de la actividad creadora que nos permite diferenciarlo de los otros conocimientos

semejantes. Analicemos más a fondo su naturaleza: El pensamiento que por "razones inexplicables" de amor, desborda de sí mismo a ser otra cosa en vez de ser una pura representación de otro, no puede desbordar a nadie más que al sujeto que lo posee como una cualidad física y espiritual. Fijémonos bien que no es un puro pensamiento sino un "pensamiento amoroso" que implica un estado emocional. En sí mismo encuentra cualidades especiales de hermosura intencional que ha robado de otros seres pero que ahora posee como propias y se experimenta a sí mismo en el sujeto (porque capta totalmente a éste) como algo sabroso, como un padecer que no puede expresarse en una idea, ni reducirse tampoco a un puro sentimiento o apetito por algo determinado.

Se halla exactamente en el medio, es una pura experiencia por algo desconocido, que apetece llegar a ser, y participa su naturaleza extraña de lo racional involucrado de lo sentimental; es una captación del sujeto por sí mismo en un estado peculiar de actividad. La experiencia creadora tiende a formar algo en el ser con elementos propios. Ha de comunicar "el ser mismo y la substancia del que crea". (8)

Pero no hay nada más desconocido para el creador que su propia sustancia, es menester que las cosas resuenen en ella para que se encuentre en el eco junto con las cosas. Es tan necesario esto como el viento a la voz: solo puede reconocerse junto —inseparablemente—, con el mismo aire en que resuena, sin él jamás vibraría, jamás resonaría y por ende jamás se conocería. Es, pues, elemento material que se incorpora al sujeto, la impresión que las cosas hacen en él, en la que se encuentra a sí mismo recibándose y dándose hasta formar con esta resonancia una cosa fuera de sí. Es parte de la esencia del proceso creador esta captación de las cosas y la resonancia provocada en el sujeto. Como elemento material, no resta sino alcanzar la forma, la parte determinante, la obra misma acabada ad extra, para tener terminado el proceso. Amado Alonso dice al respecto: "El estado sentimental del poeta es en un principio, mera materia, y la creación poética consiste en cristalizarlo en una "forma" determinada, por ejemplo, en la de un determinado nostálgico lamento". (9)

"El estado sentimental es una especie de intuición "sui generis", (10) que equivale a la emoción creadora en que se captan las cosas y el yo por una simpatía de entrambos: me encuentro a mí mismo enamorado de las

(8) MARITAIN, JACQUES. "Situación de la Poesía". pág. 125.

(9) ALONSO, AMADO. "Materia y Forma en Poesía". Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos, Madrid, Editorial Gredos, 1955, pág. 24.

(10) *Ibidem.* pág. II.

cosas, hecho a ellas y ellas a mí. El yo se capta a sí mismo y a las cosas en un conocimiento por unión o por connaturalidad de tal manera actuosa que desborda hasta expresarse en una obra. Por ahora es tan solo una vivencia que busca su expresión.

“He ahí un conocimiento muy diferente de lo que se llama corrientemente conocimiento; un conocimiento que no es expresable en ideas y en juicios, sino que es más bien experiencia que conocimiento, y experiencia creadora, puesto que desea expresarse y no se puede expresar sino en una obra. Este conocimiento no es previo ni ha de ser presupuesto a la actividad creadora, sino enviscerado en ella, consubstancial con el movimiento hacia la obra, y es esto propiamente lo que llamo *conocimiento poético*; pero entiéndase bien que la palabra conocimiento es un término análogo, que designa aquí un conocimiento en el cual el espíritu no tiende hacia su reposo, a “llegar a ser las cosas”, sino a “tener producida una cosa en el ser”... “El conocimiento poético ha cobrado conciencia de sí mismo al mismo tiempo que la poesía; o mejor, esta inmersión adivinadora es la poesía misma, es el espíritu que, en lo sensible y por lo sensible, en la pasión y por la pasión, en el espesor y por el espesor, capta para arrojarlos en una materia los secretos *sentidos* de las cosas y del yo; siendo el mismo sentido a la vez el sentido así percibido en el ser y el sentido animador de la obra hecha, o lo que yo llamaba no ha mucho la melodía de toda auténtica obra de arte; de tal suerte que en este sentido en que esta melodía, la obra y las profundidades de la existencia y del sujeto, lo que significa y lo significado se comunican, son dos en un mismo canto y una misma intencionalidad”. (11)

Como se puede ver este es un camino abierto al ser de infinitas posibilidades. Si existiera la poesía sola en el alma la trastocaría y la llevaría más allá de sí misma. Es un camino sin término: quedaría un infinito por recorrer. Solo la existencia de otros hábitos, las energías que el hombre ha de gastar en la vida cotidiana la limitan y frenan. Pero una libertad poética absoluta acabaría en la destrucción del individuo. Provocaría un anárquico funcionamiento de las facultades que agotarían su potencialidad por caminos no hollados. La presencia de ser a ser por simpatía como totalidades es algo monstruoso y agotador si absorbiera por completo al poeta. Sería un libertinaje absoluto, pues la actividad creadora se habría libertado de toda condición de existencia cayendo en una dialéctica suicida.

(11) MARITAIN, JACQUES. “*Situación de la Poesía*”. Págs. 126, 127 y 128.

Hay quien de un salto se colocó en el centro de este infierno y lo describe en todas sus torturas. Es el caso de Rimbaud:

“El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca en sí mismo, agota en él todos los venenos para no guardar de ellos su quintaesencia. Inefable tortura para la que se necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en la que deviene entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, ¡y el supremo Sabio! Pues él llega a lo *desconocido*, —¡puesto que ha cultivado su alma ya más rica que cualquiera otra! Llega a lo *desconocido*; y cuando, enloquecido, acabaría por perder la inteligencia de sus visiones, ¡las ha visto! (12)

“Que reviente en su estremecimiento por las cosas inauditas e innumbrables; vendrán otros horribles trabajadores: comenzarán por los horizontes donde el otro se ha hundido!” (13).

Se asomó al misterio y cerró la puerta para siempre: “Se ha vengado de la poesía, se ha puesto a rechazarla de sí mismo como un monstruo”. (14)

Todos los demás elementos que intervienen en la creación poética sin ignorarlos o excluirlos —hablamos principalmente de la actividad especulativa— son encendidos en la actividad creadora, han sido llevados a la fuente de la experiencia poética para ser transfigurados y vivificados, para ponerlos en estado creador pues solo así han llegado a ser *conocimiento poético*. De esta suerte no se disminuye el papel de la inteligibilidad, ni de la experiencia metafísica que entran en la obra poética, sino que por el contrario purificadas, comprometidas en la empresa del hacer poético, reciben un nuevo nacimiento. “Entonces, solamente entonces, el poeta ni debe evadirse del lenguaje, ni debe someterse a él, porque el lenguaje nace en

---

(12) Puede desviarse este conocimiento de su fin propio, ya que el sujeto se haya en un contacto inesperado con el ser más allá del puro concepto: experimenta las mismas raíces del ser, lo ha llegado a tocar como totalidad y no resta sino cantar vivencia tan inusitada. Pero si ese experimentar sucumbe a la tentación de un puro conocer, si abandona el camino de la creación, se desarrolla un deseo voraz de conocer, se empeñará todo el ser metafísico del hombre en penetrar hasta lo último en el conocimiento del mundo que se le ha entregado en simpatía y al que se ha entregado por entero en cuerpo y alma. Será una empresa fecunda y rica en descubrimientos pero agotadora y monstruosa.

(13) MARITAIN, JACQUES. “*Situación de la Poesía*”, pág. 133. Carta dirigida a Izambard, 15 de mayo de 1871 (Cfr. el *Grand Jeu*), 1929.

(14) *Ibidem.* pág. 134.

él y de él nuevamente, como en el primer despertar del paraíso terrestre". (15).

Por eso todo el hombre se haya empeñado, sumergido en su obrar poético, su vitalidad en acto de creación, es el espíritu de la poesía, ahí está revelada su persona íntima identificada con el conocimiento poético. (16)

Por esta comunicación de la totalidad del individuo en un momento de incandescencia poética, la poesía es ser sustancia, cuerpo y espíritu, especificados por modalidades ontológicas de operatividad: es el sujeto en estado poético. Y más ontológica será, esto es, será más ser, cuanto más cerca brote del recinto impenetrable de individualidad del espíritu unido sustancialmente con el cuerpo.

### CONCLUSIONES:

Hemos presentado un bosquejo general de lo que es el ser de la poesía, el conocimiento poético como operación incoada y como término. Hemos afirmado, sin decir todavía cómo y sin explicar el papel de las facultades psicológicas, que el conocimiento poético es un *conocimiento por connaturalidad afectiva de tipo operativo*, que tiende a expresarse en una obra. Usamos el término conocimiento en sentido analógico, porque no es un conocimiento conceptualizable, sino a modo de inclinación o instinto, de resonancia en el sujeto que se mueve a crear una obra.

La obra realizada es al conocimiento poético, lo que la idea y el juicio al especulativo. Es un "verbum mentis ad extra", el el "verbum cordis", mientras que en el conocimiento especulativo su verbo o acto segundo por el que conoce, siempre es "ad intra". Por eso el conocimiento poético llega

(15) MARITAIN, JACQUES. "Situación de la Poesía", págs. 147-148.

(16) Notemos que este conocimiento incoado puede ser considerado como material poético respecto de las últimas determinaciones que serían la obra lograda ad extra. Maritain en "Fronteras de la Poesía" dice: "Acabamos de decir que la emoción creadora no es materia sino forma de la obra, esto no es una emoción-cosa, es una emoción intuitiva e intencional, que lleva en sí mucho más de lo que es ella misma. El contenido de esta emoción formadora es el yo del artista, en cuanto sustancia secreta y persona en acto de comunicación espiritual". (Maritain, Jacques, "Fronteras de la Poesía", traducción de Juan Arquimedes González. Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945. pág. 152). Pero nosotros creemos que por ser un fieri, un algo inacabado, aunque fuera sustancial, por faltarle las últimas determinaciones se puede considerar como materia —aunque tenga formas incipientes—: le falta la definitiva que la termine como obra acabada al exterior.

a ser plenamente consciente en la obra realizada en la que logra una síntesis puesta en el ser.

Notemos de paso —ulteriormente explanaremos más— que este conocimiento especial o experiencia en cuanto que es un hacer, un “fieri”, es en lo esencial inconsciente.

Parte de un choque inicial que es a la vez emoción e intelección, o por un principio, un balbuceo de canto o alabanza que es consciente; sin embargo le falta un largo camino por la inconsciencia para llegar a su término.

Finalmente la actividad creadora de este conocimiento que no es conceptualizable —como ya se dijo—, tiene su fundamento en ese despertar las profundidades creadoras del sujeto.

La connaturalidad o familiaridad alcanzada con la realidad incorpora ésta última a la subjetividad misma y se convierte en actividad intelectualmente productiva, y en cuanto emoción hace vibrar a todo el sujeto existencialmente. Por esta razón el conocimiento poético es inseparable, o mejor, se identifica con la productividad del espíritu, es radicalmente factivo porque la connaturalidad abarca a todo el individuo como centro vital de donde emana la productividad afectivo-espiritual que por no ser conceptualizable no puede terminarse en un concepto “ad intra” sino sola y únicamente en una obra “ad extra”.

Esto supuesto ya podemos decir de una manera general que “la poesía es conocimiento, incomparablemente: conocimiento-experiencia y conocimiento-emoción, conocimiento existencial, conocimiento germen de una obra (y que se ignora y que no es para conocer)”. (17)

Pero no solo es germen; en su término es la obra misma, es el “verbum mentis ad extra” de todo el sujeto. No solo es búsqueda, es también hallazgo.

\* \* \*

## INFLUJO DEL MUNDO EXTERIOR EN LA CREACION ARTISTICA

Hemos visto la descripción metafísica de lo que es el conocimiento poético de una manera general. Lo estudiaremos ahora de una manera con-

(17) MARITAIN, J. “Situación de la Poesía”. pág. 160.

creta en sus elementos: Dividimos para analizar lo que en sí es experiencia unitaria y captación del yo como unidad.

Empezaremos por estudiar el influjo del mundo exterior en el conocimiento poético y la resonancia del sujeto y el por qué de ella. Después la actividad inicial de las facultades y finalmente el objeto o conocimiento poético y el modo diverso como lo consideran los autores.

## LOS ESTIMULOS. LA BELLEZA OBJETIVA

Ante todo hay que considerar los estímulos exteriores que suscitan la primera inquietud emocional en el sujeto. "Los estímulos iniciales son el prólogo de este proceso, la primera palpitación de este movimiento acontece todavía en el ser del poeta y son anteriores al primer trazo de la pluma. Carecen aún de realidad fuera del yo, aun cuando los provoquen objetos reales y exteriores. "Son un latido vital anterior al arte". (18)

Decimos latido vital en cuanto que han provocado un impacto en el sujeto. De esta resonancia ya nos hemos ocupado y la trataremos adelante. Por ahora entendemos por estímulo la influencia exterior de un objeto sobre el sujeto y el motivo por el cual el objeto influye. Es decir: ¿qué encuentra el sujeto en el objeto que lo estimula?

Los estímulos se podrán clasificar de muy diversas maneras: remotos —como influencias sociales, culturales, etc.—; próximos o inmediatos: los que de hecho en este momento influyen de una manera decisiva. También se pueden considerar como iniciales y secundarios en cuanto que indiquen el primer sobresalto o los subsiguientes, etc., etc. Adelante propondremos una clasificación. La que hemos enunciado nos parece importante porque tratamos de los *inmediatos*, ya sean iniciales o secundarios.

El primer antecedente de la obra es un objeto que ha de provocar en las facultades de un sujeto dado el primer movimiento hacia ella. Este objeto puede ofrecerse espontáneamente v. gr. en una lectura o experiencia de la vida; o puede ser buscado, puede imponerse si se trata de una situación anímica especial, o puede encontrarse en la vida del creador en espera de un encuentro consciente con éste. (19)

(18) REYES, ALFONSO, "Tres puntos de exégetica literaria", Jornadas, N° 38. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociales, 1945, pág. 38.

(19) "El estímulo es un antecedente de la obra. El concepto de antecedente es complejo; no sólo comprende el estímulo, sino también las influencias sociales y culturales (a las que se aplica la investigación crítico-biográfica).

## ¿POR QUE MUEVEN LOS ESTIMULOS?

He aquí una pregunta difícil. Desde luego se puede responder de una manera general que por ciertas cualidades que despiertan el interés del autor. Cualquier cosa buena y por lo mismo conveniente al sujeto impresionado es un estímulo para algo; pero nuestra generalización no es tan amplia, nos movemos en el campo estético y por lo mismo no tratamos de cualquier cosa buena —v. gr. lo útil—, sino de lo bueno estéticamente, es decir, de lo bello.

El problema de la belleza se halla implicado de dificultades muy grandes. Desde la antigüedad se ha intentado definir o describir su naturaleza. Como toca el campo de la filosofía del arte, o mejor entra de lleno en él, las definiciones han variado al vaivén de las escuelas filosóficas; las hay idealistas, materialistas, formalistas, vitalistas, etc.

Nosotros también intentaremos un camino que nos parece que llega a una explicación satisfactoria. Seguiremos a Santo Tomás a cuya definición creemos que se pueden reducir otras comúnmente admitidas.

Partimos del supuesto —que algunos idealistas niegan— de que la belleza es algo del ser, o en el ser, o el mismo ser que produce en nosotros

---

los asuntos o los temas más o menos libremente escogidos (a los que se aplica la investigación de las fuentes), etc. Todo lo cual se entrecruza en la palpación creadora. Los estímulos, contenidos en el ambiente vital fecundan a manera de simiente, el terreno temperamental del poeta, que puede ser más sensible a éstos o a los otros gérmenes. De suerte que el terreno parece dotado de cierto magnetismo atractivo para determinadas semillas.

"Cuando alguna vibración cósmica llega a estremecer los órganos estéticos se dice que hay inspiración. No tenemos miedo a la palabra, sino cuando con ella se pretenda excusar la falta de arte en la ejecución del poema. No nos perdamos en vaguedades, aquí se trata de estímulos positivos que lo mismo pueden venir de la vida que de los libros, de la emoción como de la reflexión, del trato humano o de la rumia solitaria, de la reacción ante las otras artes y hasta de un achaque de salud, de lo grande como de lo humilde. Se trata de hechos completamente naturales, que hacían decir al naturalista Buffon: "Sentís en la cabeza como un choquecillo eléctrico que, al mismo tiempo, os aprieta el corazón: y éste es el instante de genio". Hecho tan de la naturaleza que hasta participa del placer biológico. No sólo la concepción de la obra en su conjunto o siquiera en su arranque, hasta la diminuta conquista de una palabra que se anhela y se busca, produce palpitations entrañables y a veces trae lágrimas a los ojos. El germen, —decía Goethe— entró en nosotros "como una inoculación". Y Dante pretende que la Vita Nuova —como la vida misma en nuestro planeta, según cierta biología aventurera— "creció de una simiente caída por azar del cielo". En el lenguaje de Loeb, diríamos que el poema es el "tropismo con que el ser poético responde al estímulo". Reyes, Alfonso, Op. cit. págs. 39-40.

una reacción especial. Si se habla del ser no es algo restringido a ciertos seres sino que debe darse en todos.

Esto nos lleva a abandonar la idea de que fuera una cualidad especial del ser porque si se da en todos ¿cómo describirla en aquellos que escapan a nuestro conocimiento, cuyas cualidades o ausencia total de ellas nos impiden tal consideración?; con esto llegamos al ser mismo y en él hemos de encontrar la belleza.

Santo Tomás en el opúsculo "De Pulchro et Bono", también atribuido a San Alberto Magno, nos habla de la naturaleza de la belleza. El manuscrito fue descubierto en 1869 por el doctor Pedro Antonio Ucelli en la Biblioteca Nacional de Nápoles.

Comenta en él los libros de *Divinis Nominibus del pseudo-Areopagita*. La Biblioteca Vaticana presenta este comentario como anónimo y los restantes, unidos a él, como de Santo Tomás.

La doctrina no deja lugar a duda. Aparece en ella la aguda penetración intelectual que caracteriza al Santo. Se aparta en muchos casos del texto comentado y precisa algunas confusiones como la de lo honesto, bello y bueno.

Dice Santo Tomás que la noción de belleza implica varias cosas: "el esplendor de la forma substancial o actual sobre las partes proporcionadas y terminadas de la materia... mueve el deseo porque incluye la razón de bien y de fin. Reúne las cosas en una unidad porque la forma unifica y en ella, en su resplandor, se encuentra lo bello". (20)

Explica detenidamente estas propiedades y añade la noción de participación de una belleza suprema de la cual derivan todas. A la Belleza suprema dedica un largo estudio.

Tenemos, pues, que la Belleza se halla en el orden de la causa formal (21) la cual da un resplandor especial al ser. Por ser causa formal consti-

(20) "Dicendum quod pulchrum in ratione sui plura concludit. sc. splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri". *Novum Com. de Div. Nom., Cap. 4, Lect. 5.*

(21) Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem; quia super eandem rem fundatur, sc. super formam; et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum; sed ratione differunt... Et quia cognitio fit per assimilationem, assimilatio autem respicit formam; pulchrum proprie pertinet ad rationem **causae formalis**". I. q. 5 a. 4 ad 1.

tuye la parte determinante de la esencia del ser. Es lo que determina que el ser sea tal, éste y no otro. Es, junto con la materia, el ser mismo. En el mismo ser se identifica con lo bueno y lo honesto, pero se distingue de ellos en su razón formal que consiste en algo universal, en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diversas fuerzas y acciones. (22) De suerte que sobre la noción de bien que mueve hacia sí el deseo "quod omnia optant" y sobre lo honesto que es deseado por su dignidad, lo bello añade cierto resplandor y claridad. (23)

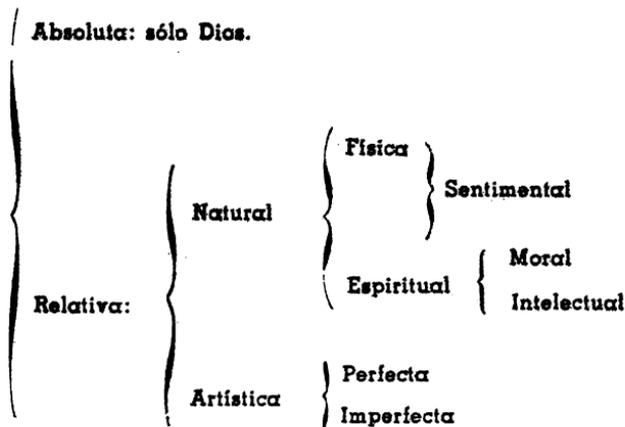
La doctrina de Santo Tomás se puede formular de esta manera: la belleza es "*la plena manifestación del ser por su forma*". (24)

- (22) "Sic igitur dicimus quod pulchrum et honestum sunt idem in subiecto. Diferunt autem in ratione, quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones..." Novum com. de Div. Nom. Ibidem.
- (23) "Unde sciendum est, quod de ratione boni est quod sit finis desiderii movens ipsum ad se, et ideo definitur a Philosopho, quod bonum est quod omnia optant. Honestum vero addit supra bonum hoc sc. quod sua vi et dignitate trahat desiderium ad se: pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam proportionata..." Novum Com. De Div. Nom. Ibidem.
- (24) No hay que pensar que la definición es muy simplista, siempre fue y será un misterio la belleza porque la forma es inteligible y no es imaginable. Misteriosamente resplandece a través de lo sensible y su resplandor ontológico no es respecto de nosotros sino de sí misma. Santo Tomás considerando la función de la forma en el ser le atribuye la congregación de las partes de la materia, la taleidad y la conveniencia y resplandor de sí y para sí que es lo que llama bello. Esta armonía trasciende a los accidentes físicos que terminan la esencia física del ser y en ellos y por ellos la inteligencia capta ese misterioso resplandor de la forma, pero no abstrayendo el inteligible de lo sensible (abstrahere: tomar una cosa y dejar otras) sino junto con él, para lo cual va a una con los sentidos que ha quasi-intelectualizado y con ellos —solamente con ellos— goza estéticamente. Maritain comenta así el misterio del resplandor de la forma "L'éclat de la forme doit s'entendre d'une splendeur ontologique qui se trouve d'une manière ou d'une autre révélée à notre esprit, non d'une clarté conceptuelle. Il importe d'éviter ici toute équivoque: les mots clarté, intelligibilité, lumière, que nous employons pour caractériser le rôle de la "forme" au coeur des choses, ne désignent pas nécessairement quelque chose de clair et intelligible POUR NOUS, mais bien quelque chose de clair et lumineux EN SOI, d'intelligible EN SOI, et c'est souvent ce qui reste obscur à nos yeux, soit à cause de la matière où cette forme est enfouie, soit à cause de la transcendance de la forme elle-même dans les choses de l'esprit. Ce sens secret est pour nous d'autant plus caché qu'il est plus substantiel et plus profond; si bien qu'à vrai dire, affirmer avec les scolastiques que la forme est dans les choses principe propre d'intelligibilité, c'est affirmer par là même qu'elle est principe propre de mystère. (En effet el n'y a pas mystère là où il n'y a rien à savoir, le

Es la armonía intrínseca del ser mismo que a la vez es verdadero, bueno y uno. Se congregan estas propiedades en la armonía de la forma que las unifica y resplandece en su realidad para ser admirado y gustado en cuanto haya un sujeto que lo contemple. (25) Aquí se trata de la belleza objetiva, la que está en el ser; o mejor de lo bello, de la esencia del ser bello. Según esta teoría todos los seres son bellos con tal de que no les falte alguna perfección debida a su naturaleza que impida ese resplandor de la forma. (26) Cosa que no es difícil de entender si se considera que todos los seres lo son en cuanto que son participaciones del Ser Supremo: Dios. Ahora bien, Dios es la belleza subsistente y toda su omniperección es su belleza. De este modo todo ser como participación que es de Dios es bello si realiza plenamente su grado de ser. Más aún aunque no lo reali-

mystère est là où il y a plus à savoir qu'il n'est donné à notre appréhension). Définir le beau par l'éclat de la forme, c'est le définir du même coup par l'éclat d'un mystère". Maritain, Jacques, *Art et Scolastique*, La Librairie de L'art Catholique. 6, Place Saint-Sulpice. Paris VI, págs. 42-43 nota.

- (25) Hasta aquí hemos hablado de la belleza objetiva: la que posee el ser en sí mismo por el mismo hecho de ser. No hemos hablado de la impresión que cause en algún sujeto capaz de percibirla.
- (26) Supuesta esta teoría se puede hacer la siguiente clasificación de la belleza objetiva:



Explicación: La belleza absoluta es la misma esencia divina ya que la forma —la misma deidad— se identifica formalmente con la esencia. La belleza relativa o participada se encuentra primeramente en los seres naturales que cumplen determinado grado de ser y aquí se recorre la escala de los seres desde los materiales hasta los espirituales y las acciones que de ellos proceden. La belleza artística es la del ser producido artificialmente

ce es bello en cuanto que como ser tiene perfecciones. (27) Por eso Santo Tomás dice: "Todos los seres tienen bondad y belleza por participación substancial". (28) Y en la misma lección: "cuanto tiene cada uno de belleza tanto tiene de ser". (29) San Agustín dice en las Confesiones: "Ninguna cosa habría bella si no hubiese recibido de Ti la hermosura". (30) Todavía Santo Tomás distingue entre la belleza misma de los seres que es la participación que tienen de la causa primera, que es el mismo don participado, y el participante o lo bello, que es el mismo ser. (31)

Decíamos que la definición de Santo Tomás de belleza: "la plena manifestación del ser por su forma", nos parece la más lograda porque las otras

por el arte (+). La división en perfecta e imperfecta se debe a que algunas veces la idea ejemplar perfectamente acabada —cuando así se da— está plenamente manifestada al sujeto que la posee aunque todavía no tenga la perfecta realización exterior por el arte. La ponemos dentro de lo artístico porque en cierto modo es fruto de la actividad interior del artista, es el arte incoado, la sorpresa secreta del creador ante el vislumbre de lo que puede ser su obra. La belleza perfecta —en sentido de la obra acabada— es la misma obra realizada por la actividad del poeta en que se termina su proceso de creación artística.

- (27) "Ad quantum dicendum quod quedam participant pulchrum et bonum perfecte et simpliciter, quedam vero secundum quid et imperfecte. Cum quidem imperfecte participant, non est dubium quia desiderant perfectionem in pulchro et bono: quod vero simpliciter et perfecte participant, possunt dupliciter considerari: aut absolute in se, et sic non desiderant cum habeant, aut secundum capacitatem ad exemplar, et sic semper possunt proficere in pulchritudine et bonitate, secundum accessum ad exemplar et ideo semper desiderant perfectum in pulchro et bono". Novum Com. de Div. Nom. Ibidem.
- (28) "Sed omnia habent bonum et pulchrum per participationem substantialem..." Ibidem.
- (29) "Etenim est causa exemplaris quoniam secundum ipsum, sc. pulchrum, cuncta determinantur sicut exemplar: quantum enim unumquodque habet de pulchritudine, tantum habet de esse..." Ibidem.
- (30) "Nulla essent pulchra nisi essent a te". Confess., Lib. X, cap. XXXIV.
- (31) "...in existentibus id est, in his quae ex alio sunt vel aliis habent esse (dicitur enim existens quasi ex alio sistens, secundum Richardum de S. Victore) dicit in his scilicet in causatis, dividentes supradicta duo secundum participans et participationem ipsam sive participatum, quod pulchritudo dicitur ipsa participatio, sive donum participatum a primo. Pulchrum autem dicitur ipsum participans". Novum Com. De Div. Nom., Cap. 4, Lect. 5.

(+) MIGUEL BUENO en su obra "Principios de Estética". (Edit. Patria, S.A., México, 1958, pág. 99). Dice hablando de la distinción entre belleza natural y artística: "La base de tal distinción es que, mientras lo bello natural es algo dado con independencia de nosotros, lo bello del arte, por el contrario, es un producto neto del hombre, un fruto y resultado de su actividad cultural".

definiciones clásicas se pueden reducir a ella: Las dos atribuidas a Platón: “el esplendor del ser” y “el esplendor de la verdad”, equivalen a la anterior en el sentido de que el ser resplandecé por la forma que le da su acabamiento. La verdad ontológica del ser es la misma esencia que también resplandecé en la forma. Más aún la verdad trascendental en la realidad se identifica con la bondad y la unidad y, por consiguiente, con la belleza que las abarca a todas. La distinción solo se alcanza por una operación del espíritu que logra advertir diversos aspectos en el ser respecto del influjo de éste en las diversas facultades.

La definición de Aristóteles: “lo bello es la grandeza en el orden”, también encuentra su equivalente en la definición aludida porque la grandeza, según los autores, se entiende como pujanza, plenitud, integridad y conveniente desarrollo del ser. Lo cual implica un acabamiento de su esencia según su grado de ser sin que le falte alguna perfección debida a su naturaleza. Este acabamiento se lo da la forma que lo determina a un grado específico e individual —si se trata de la esencia física— y el orden de las partes de su esencia es la perfecta unidad de sus componentes esenciales la cual se la da la forma que lo revela en la grandeza de su orden esencial.

La definición atribuida a San Agustín: “el esplendor del orden”, si se trata del ser, puede recibir la misma interpretación, porque según el mismo Santo, orden es “la disposición armoniosa de las cosas iguales y desiguales”. Tratándose del ser uno no puede aplicarse sino a su esencia, la cual logra su armonía en la forma que coordina y acaba al ser como un todo. Si este orden ha de resplandecer, en la forma aparece este resplandor como ya hemos anotado.

Aunque aquí todavía no hemos hablado de la belleza subjetiva, notemos que la creación artística en que el hombre obra como totalidad: alma y cuerpo, (32) entra necesariamente lo sensible en el proceso y en la expresión; por esta razón la belleza manifestada por accidentes, por imágenes per-

---

(32) “Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam; pulchra enim dicuntur quæ visa placent; unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus: “delectatur” in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quædam est; et omnis virtus cognoscitiva” I, q. 5. a. 4 ad I. “Sed ad rationem pulchri pertinent quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus; unde et illi sensus præcipue respiciunt pulchrum qui maxime cognoscitivi sunt, sc. visus et auditus ratione deservientes; dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos... Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet”. I-II, q. 27, a. I ad. 3.

ceptibles, se nos ofrece en el orden de la cualidad, nos aparece como una cualidad del ser, pero en realidad es todo el ser. A nosotros solo nos aparece como cualidad por su manifestación pero es todo, porque la imagen no es vacía, sino plena de significado, ya que no solo es ella con valor ontológico absoluto, sino que encierra un contenido del cual es signo y éste es todo el ser. Decimos que se nos manifiesta en el orden de la cualidad porque a nuestra impresión primera aparece con todas las propiedades de la cualidad: según un grado mayor o menor, más o menos bella, con una duración variable según nuestras percepciones y es susceptible de aumento o disminución. En este doble sentido pone Santo Tomás las propiedades que pertenecen a la razón de belleza. (33)

La belleza es un concepto análogo y su analogía es intrínseca. Hemos dicho que todos los seres son bellos, luego realizan en su propia esencia el concepto de belleza. Pero por ser esencias diferentes en lo mismo que son bellos difieren. Más aún por el hecho de ser, de tener una esencia, son bellos y si el concepto de ser es análogo también lo es el de belleza. Santo Tomás dice: "La naturaleza de la belleza porque es una en sí misma en cuanto que procede de un mismo principio se hace propia de cualquier ser según su propia naturaleza". (34)

### CLASIFICACION DE LOS ESTIMULOS

La belleza de los seres se nos revela de mil maneras diversas y en órdenes totalmente distintos. La forma substancial resplandece de maneras diferentes a través de lo sensible. Acontece que el sujeto que contempla también se puede colocar desde ángulos muy diversos para apreciar la belleza de los seres. Por eso intentar una clasificación de los estímulos es algo difícil y artificial. Alfonso Reyes aborda el problema, pero antes advierte:

(33) "...nam ad pulchritudinem tria requiruntur: primo quidem integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita proportio, sive consonantia; et iterum claritas...". I, q. 39, a. 8 c. "... ad quam pertinet quaedam moderata et conveniens proportio, in qua consisti ratio pulchritudinis, ut patet per Dionysium (De Div. Nom. cap. 4, part. I, Lec. 5). II-II, q. 141, a. a ad 3. "Respondeo dicendum quod, sicut accipi potest ex verbis Dionysii (De Div. Nom. cap. 4, part. I, Lec. 5 et 6) ad rationem pulchri, sive decori concurrunt et claritas, et debita proportio..." II, q. 145, a. 2c. "Ad tertium dicendum, quod pulchritudo, sicut supra dictum est (q. 145, a. 2) consistit in quodam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur, ad quam pertinet et lumen manifestans, et proportionem debitam in aliis ordinare" II-II, q. 180, a. 2, ad 3.

(34) Natura pulchritudinis quod est una in se sicut fluens ab uno principio, efficitur propria uniuscuiusque secundum propriam naturam suam..." Novum comm. de Div. Nom., Cap. 4, Lec. 5. Ibidem.

"Al tratar de los estímulos iniciales, por fuerza se deslizan algunas consideraciones ajenas sobre las circunstancias que facilitan el brote, los hábitos de trabajo, métodos de ejecución, etc. A ello obliga la integración del fenómeno por describir.

La sola clasificación en tipos es ya un artificio del análisis, y solo la presentamos a manera de tanteo, sin aspirar al rigor extremo ni pretender agotar los casos posibles. El solo intento de describir todos los estímulos puramente sensoriales —hoy que la ciencia reconoce más de veinte "sentidos"— nos llevaría muy lejos. Para muestra, bastan los casos típicos. (35)

Se atiende al siguiente cuadro:

a) Literario, b) Verbal, c) Visual, d) Auditivo, e) Olfativo, palatal y táctil, f) Ambulatorio, g) Onírico, h) Memoria involuntaria, i) Sinestesia, j) Estímulo físico de otro tipo, k) Emocional, l) Provocación voluntaria. (36)

Lo mismo pudimos adoptar otro punto de vista. Por ejemplo, el dividir los tipos de auto y heterofecundación, y todavía yuxta-

---

(35) REYES ALFONSO. *Jornadas*, pág. 40. (+) "A título de mera complementación científica, recordemos que los principales estímulos sensoriales procedentes del mundo exterior pueden dividirse en tres grupos: 1°—Las manifestaciones máximas, macroscópicas: impactos mecánicos que traducimos en sensaciones táctiles, que van desde el simple contacto pasajero hasta la repetición rítmica de contactos con nuestra envoltura corpórea, en un límite de frecuencia de 1552 vibraciones por segundo. Más allá de este límite, los "tiempos" se vuelven "duración", y la sensación táctil se transforma en sensación de presión. Hasta aquí las manifestaciones no sólo son sentidas sino también pueden ser vistas. El ojo humano sólo registra ondas de .0008 mm. a .0004 mm.; según cierto biólogo, 1/12,000 de lo que hay que ver. 2°—Las manifestaciones medias, imperceptibles a la simple vista y ya microscópicas: vibraciones del aire, etc.: sonido, sólo perceptible a la oreja humana desde 30, y aun 12 hasta 30,000 y aun 50,000, por segundo, en ondas que van de los 13 mm. a los 12,280 mm. La piel humana sólo percibe el calor en las ondas de .0008 mm. a 1 mm. Estos límites son aproximados, y entiendo que las investigaciones recientes tienden a modificar estas cifras. 3°—Las manifestaciones mínimas, ultramicroscópicas: vibraciones del éter: toda la enorme escala de las ondas electromagnéticas, desde las hertzianas hasta los rayos X o Röntgen, de que nuestro organismo sólo percibe el calor radiante y el espectro de la luz. El ultravioleta sólo se advierte en efectos químicos, y la electricidad y otros rayos no parecen tener órgano humano respectivo específico. Los llamados sentidos químicos, el olfato y el gusto, sólo recogen un número limitado de manifestaciones externas". *Ibidem*.

(36) REYES ALFONSO. *Op. cit.* pág. 42.

poner a este criterio la consideración de lo voluntario y lo involuntario. Pues es evidente que es estímulo puede partir del yo o del exterior, y puede sobrevenir por sí solo o ser apurado y solicitado por el poeta.

También pudimos distinguir los estímulos intelectuales y los sensoriales, o mejor y más profundamente, poner a una parte de los estímulos sintéticos o de estructura (como el "relámpago de Julio" que reveló a Michelet el principio orgánico de la historia de Francia), y a otra parte, los de mera excitación o dinámicos (como cierto sentimiento de pavor en la base de los cuentos fantásticos).

Pero estas clasificaciones resultaban menos explícitas para el despliegue de los ejemplos, en que se aprecien, al vivo, los sabores de los distintos temperamentos, y era menos fácil de establecer en cada episodio poético". (37)

La explicación es interesante y no diría prolija, pero sí larga y especializada; no interesa su estudio para nuestro intento. Basta saber que existe como un "tanteo".

## EL YO SUJETO PASIVO-ACTIVO DEL PROCESO CREADOR

Los estímulos exigen para serlo, un sujeto que reciba su influencia. Tratándose del proceso creador no puede ser otro que el artista. Dentro del campo del arte nos toca investigar la impresión que la belleza objetiva hace en el sujeto que la contempla.

El artista por una disposición especial de su naturaleza tiene el alma abierta a cualquier estímulo que lo pueda impresionar estéticamente. Tiene una inclinación peculiar a gustar y a saber *que es estéticamente la verdad*. Todo hombre tiene esta tendencia pero en los artistas es más fuerte e irresistible. Su naturaleza vibra ante la presencia de lo bello que se le entra por el conocimiento racional.

Santo Tomás citando a Cicerón dice que la belleza se da en orden a lo racional: "Porque es lo propio del hombre, por lo cual Tulio (Cicerón) dice: lo bello es connatural a la excelencia del hombre porque en ello se

diferencia de los demás vivientes". (38) Confirma esta relación con el entendimiento en II - II, q. 180. a. 2 ad. 3. y lo mismo en I - II q. 27 a. 1, ad. 3. y en I. q. 5. a. 4. ad 1.

Es obvio que este placer que causa la belleza redundante en todo el sujeto y no se queda solo en la razón. Como el mismo Santo Tomás dice: deriva a los sentidos que son más cognoscitivos (I-II q. 27 a. 1 ad. 3), es el paso inicial para provocar un estado emocional de todo el sujeto. Por eso podemos decir que el efecto formal primario de la contemplación de la belleza es el placer estético, pero hay un efecto secundario, y es el que aquí nos ocupa: el formular el juicio estético y su proceso, único medio para saber y gustar qué es estéticamente la verdad.

Así entramos en el complejo y misterioso campo de la belleza subjetiva.

### LA BELLEZA SUBJETIVA

Comúnmente se entiende por belleza la subjetiva. Siempre se invoca al hablar de belleza la famosa definición de Santo Tomás "lo que visto agrada", pero como ya hemos explicado esta belleza se encuentra totalmente en la persona, y consiste en la relación de la belleza objetiva del ser con el sujeto que la contempla. El proceso abarca dos pasos: La contemplación y el placer estético consiguiente por un lado, y por el otro un proceso para formar el juicio estético.

De una manera general la podemos definir a partir de la belleza objetiva del modo siguiente: "es la plena manifestación del ser por su forma que halla una resonancia en el sujeto que la percibe". Supuesta la definición de belleza objetiva nos es fácil definir la subjetiva estableciendo la relación con el sujeto. Pero hay que tener en cuenta, el misterio que aquella encierra. Sin embargo con ser una realidad evidente, la descripción de su esencia es difícil y su realidad concreta permanece aún misteriosa. Es fácil de percibir —hasta cierto punto—, pero difícil de explicar en todos sen-

---

(38) II-II q. 141 a. 2c: ... ratio est quia pulchrum in rebus humanis attenditur, prout aliquid est ordinatum secundum rationem. Unde Tullius dicit quod: "pulchrum est quod consentaneum est hominis excellentiae in eo in quo natura eius a reliquis animantibus differt".

II-II q. 142 a. 4c: ...Secundo quia (intemperantia) maxime repugnat eius claritati vel pulchritudini, (honoris vel gloriae), in quantum scilicet in delectationibus circa quas est intemperantia, nimius apparet de lumine rationis, ex qua est tota claritas et pulchritudo virtutis; unde huiusmodi delectationes dicuntur maxime serviles.

tidos. Con todo habiendo abordado el problema de la objetividad de la belleza y de su trascendencia a todos los seres, trataremos ahora éste de la belleza subjetiva, de lo que constituye su esencia, con la síntesis y brevedad que nos pide este trabajo. Cuando decimos que una cosa es bella con relación a nosotros, queremos significar que posee un "algo" que nos produce un intenso placer por su contemplación. Ahora bien; qué es ese "algo" no en el ser mismo, sino ya en nosotros: es decir, ¿qué clase de aprehensión tenemos de lo bello que nos deleita? Problema tremendo de la estética que tiene como peculiar dificultad para buscarle solución la poca trascendencia práctica del mismo. Esta es la paradoja de la Estética, la cenicienta de las ciencias filosóficas. Supuesto el concepto de belleza objetiva, lo usaremos necesariamente para explicar la belleza subjetiva. Baste saber que la primera existe independientemente de cualquier sujeto que la contemple y la segunda lo exige esencialmente para ser. Bien entendido esto evitaremos confusiones en nuestra explicación.

A diferencia de otros muchos conceptos filosóficos, tales como el de Dios, Inteligencia, Libertad, Substancia, Accidente, Persona... el concepto de Belleza, puede predicarse de cualquier orden de seres. Puede hablarse de la belleza de Dios y de las criaturas, de los espíritus y de los cuerpos, de bellezas substanciales y accidentales, de belleza de los hechos, de las palabras y de las intenciones de los hombres.

Esa universalidad en la predicación del concepto de belleza hace sospechar que entronque con los trascendentales del ser. Hay en el concepto de belleza un aire de familia que lo revela emparentado con los conceptos de verdad, bondad y unidad. Sin embargo, no se identifica con ninguno de ellos. Ha sido discusión sécular entre los filósofos escolásticos, sobre colocar a la belleza de parte de la bondad o de parte de la verdad del ser. Nunca, con todo, lograron fundamentar satisfactoriamente esa identificación con ninguno de los dos términos. La belleza es formalmente irreductible a cualquiera de los dos términos: a la sola verdad o a la sola bondad. Sin embargo es indudable que participa de ellos. Los distinguimos en su formalidad respecto del sujeto que percibe. Ya hemos dicho que en la realidad del ser concreto se identifican, son uno. La belleza objetiva que está en el orden de la causa formal, los unifica, los congrega en una unidad. Es la armonía de la unidad, verdad y bondad.

Si hacemos embonar a la belleza en el cuadro de los trascendentales del ser, habremos construído una metafísica coherente de lo bello. Intentémoslo:

a): *Lo bello se distingue formalmente de lo verdadero*: El objeto formal de nuestra facultad cognoscitiva es la verdad (óntica) y lo bello dice referencia a esta facultad cognoscitiva.

“Pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam” (39) dice Santo Tomás. En esto *convienen* belleza y verdad. Pero *difieren* en que mientras que lo verdadero es aquello que aprehendido se afirma, lo bello es aquello que aprehendido deleita.

b) *Lo bello se distingue formalmente de lo bueno*: Lo bueno en cuanto bueno se refiere formalmente a nuestra facultad apetitiva; en cambio lo bello, se refiere a nuestra facultad cognoscitiva: “pulchrum et bonum ... ratione differunt nam bonum proprie respicit appetitum, est enim bonum quod omnia appetunt, habet ideoque rationem finis. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quæ visa placent”. (40)

Si lo bello no se identifica con el bien en general, tampoco se identificará con una categoría del bien: no se identificará ni con lo honorable, ni con lo deleitable, ni con lo meramente útil.

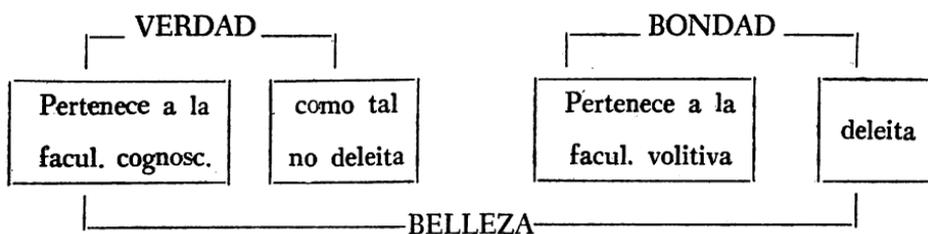
#### *Análisis comparativo de lo bueno, lo verdadero y lo bello:*

Lo verdadero 1) se conoce y 2) de ningún modo requiere ser deleitable para ser conocible.

Lo bueno 1) incita a la posesión y 2) por la posesión deleita.

Lo bello 1) por una parte pertenece a la facultad cognoscitiva, y en esto se parece a lo verdadero; 2) por otra parte deleita y en esto se parece a lo bueno.

Esquemáticamente podemos representarlo así:



Es decir, lo bello consiste formalmente en una aprehensión deleitante. Esto es confirmado por la experiencia: ante un paisaje bello, *me deleito* (en

(39) I-II, q. 27, a. 1 ad 3.

(40) I, q. 5, a. 4 ad 1.

esto se parece al bien) *sin que tienda a poseerlo*, sino únicamente a *contem-  
plar*lo (en esto se parece a la verdad).

Conclusión: luego la belleza no es formalmente ni el bien ni la verdad, sino un intermedio entre los dos: de ambos incluye un elemento y excluye el otro.

¿En qué consistirá esencialmente ese intermedio entre la bondad y la verdad? Investiguemos su naturaleza enigmática:

*Un camino para investigar la solución: el análisis de las facultades:*

Hemos visto el parentesco que muestra la belleza con los otros dos trascendentales: bondad y verdad. Por otra parte sabemos que los trascendentales son formalmente relativos: es decir esencialmente dicen una relación a alguna de nuestras facultades.

Lo verdadero (cognoscibilis rei) connota una inteligencia.

Lo bueno (appetibilis rei) connota una voluntad.

¿Existirá en el hombre —que ciertamente percibe esa realidad media entre bondad y verdad, que llamamos belleza— una facultad de algún modo intermedia entre el entendimiento y la voluntad? Investiguemos:

Nuestra actividad psíquica no se reduce solamente a *entender y querer*, sino que también existe el *sentir*. Nadie niega actualmente la existencia de un sentimiento espiritual: una fruición intelectual o volitiva, que redunde en manifestaciones somáticas, pero que no se confunde con ellas (41). Analicemos la naturaleza de este *sentir*.

Por el conocimiento, el espíritu *interioriza* su objeto al ser. No puede existir un conocimiento sin una interiorización —no física sino intencional— del objeto conocido. Podríamos llamar a la acción del conocimiento “centrípeta”.

El querer presupone el conocer, pero no se identifica con él. Por el querer la voluntad no interioriza su objeto, sino que ella misma como que sale, *tiende hacia él*. Podríamos llamar la acción de la voluntad “centrífuga”.

El sentir tiene como objeto inmediato un acto antecedente de conocimiento, o una volición, en cuanto éstos tienen una referencia al ser que los produce: Por el sentir, *se refiere el acto de conocer o de querer al sujeto*

---

(41) MORAN, JACOBO, S.J. “*Psychologia*”. México. “Buena Prensa”, 1949. T. II, págs. 127-129.



2) El sentir es un "aditivo" del querer o del conocer, porque supone un conocimiento o una volición. Se presenta como una *modalidad* de un conocimiento o de una volición.

3) El sentir es objetivo, porque tiene como objeto aunque mediato al ser trascendente; pero es a la vez subjetivo, porque tiene como objeto inmediato un acto inmanente, a quien pone en relación con el propio sujeto.

4) El sentir es irreductible al mero conocer o querer.

Hagamos ahora un cuadro comparativo de nuestros *dos* análisis: del sentimiento y de la belleza.

### EL SENTIR

### LO BELLO

Es un medio entre el querer y el conocer o

Es un medio entre lo bueno y lo verdadero.

Es una modalidad del querer o del conocer. Supone el conocimiento o la volición.

Es una modalidad o un aditivo de lo verdadero o de lo bueno.

Es formalmente irreductible al mero querer o al mero conocer.

Es irreductible formalmente al bien o a la verdad.

El sentir, por lo tanto, relaciona *mediatamente* al objeto e *inmediatamente* a mi acto con mi "YO".

Si el acto es *tendentivo*, tenemos el "bonum delectabile", o sentimiento de gozo (alegría del bien poseído).

Si el acto es *cognoscitivo*, tendremos el VERUM DELECTANS, nueva noción que hay que introducir en los esquemas de la metafísica tradicional Y QUE NOS EXPRESA LA DEFINICION METAFISICA DE LA BELLEZA SUBJETIVA.

Por tanto, el ser como conocido tiene una *relación* de aptitud para que el sujeto "sentible" pueda ser bien o mal afectado por ese ser conocido, en

su sentimiento. Si es mal afectado, el objeto será FEO; si es bien afectado, el objeto será BELLO.

Quizá haya parecido —al venir aquí— que hemos llegado a una noción demasiado “simplista” de la belleza. Recuérdese que buscamos la noción *última y metafísica* de la belleza subjetiva y que convenga o todo lo bello subjetivo en cualquiera de sus realizaciones. De esta suerte no podríamos llegar a una definición demasiado compleja.

Esta definición —*Verum Delectans*— conviene a todo lo bello subjetivo. Efectivamente, cuanto existe de bello, en cualquiera orden, lo es precisamente porque es un ser cognoscible, que en cuanto cognoscible o conocido, produce un placer contemplativo y por lo mismo desinteresado, que llamamos *placer estético*.

Esta definición conviene solamente a lo bello subjetivo: denota una propiedad del ser que —como hemos demostrado anteriormente— no se identifica ni con la verdad ni con la bondad, y mucho menos con la sola unidad del ente, y dice además relación a un sujeto que contempla.

Es necesario hacer una aguda distinción entre el placer que produce un conocimiento *por su sola contemplación*, y el placer que resulta de *la posesión de un conocimiento*. Un ejemplo paradójico: una concisa demostración matemática, puede producirnos distintos goces: 1) El goce que resulta de la adquisición de una verdad o de una nueva fórmula práctica, 2) el goce mismo del ejercicio de nuestras facultades, 3) el goce que resulta de la mera contemplación sintética de un limpio raciocinio matemático, en éste último caso tendremos un “*verum delectans*”. Habrá aquí belleza. (43)

Se requiere la percepción y como fruto se logra una inicial resonancia en el placer estético; será necesario todo un proceso para que esta resonancia sea algo diverso del sujeto en una obra.

Ya se deja ver que habrá tantas clases de belleza subjetiva cuantos sujetos existan porque si reside en ellos, si es algo personal, la apreciación es como el sujeto: única e intransferible en el sentido ontológico no en el de expresión. Con todo se han logrado unas clasificaciones de belleza según el sentir común de la gente ante ciertos estímulos. Son los llamados grados de belleza: lo grandioso, solemne, elegante, lo sublime de extensión y dinámico, etc., son los llamados grados superiores de belleza. Lo lindo, lo bonito, lo gracioso son los grados inferiores de belleza: como se ve, es una cla-

---

(43) Cfr. CHICO, H. “*Para una Metafísica de la Belleza*”, en Rev. “*Studium*” Ysleta College, Ysleta, Estados Unidos, 1950-51, págs. 15-27.

sificación subjetiva pero que responde más o menos a las reacciones de todo hombre —sea cual fuere su cultura, origen, raza— ante ciertos estímulos. Hay otros grados afines a lo bello o que en relación a él nos impresionan de una manera peculiar como lo ridículo, lo cómico, lo grotesco, lo humorístico, etc.

Hasta aquí tenemos dos elementos que estructuran inicialmente el proceso creador: un estímulo externo: la belleza objetiva de los seres, y una resonancia en el sujeto que se inicia en la contemplación provocadora del placer. Así tenemos al objeto externo y al sujeto, un verdadero estímulo acabado, en el umbral de la creación que han de formar el objeto de la creación artística: una materia sobre la que versará la creación. Es decir, el estímulo se desarrollará hasta ser objeto del proceso creador.

¿Qué papel juega el yo en este paso inicial? Es un receptor con la capacidad de resonar vitalmente al estímulo exterior. El proceso para el placer estético que se halla en el umbral de la creación es en sí mismo un proceso creador imperfecto en que se da un salto —sin elaboración artística— hasta la expresión que por faltarle el arte y una identificación más honda, un conocimiento profundo del objeto, resulta incolora, general, casi vacía de contenido porque es tan universal que se podría aplicar a cualquier cosa.

Es el fruto de una espontaneidad inculca ante la presencia de lo bello que suscita en nosotros un sentimiento de agrado; la reacción subjetiva se expresa en el juicio estético más común y universal: ¡Qué hermosura! ¡Qué belleza!, etc., y otros similares, que se pueden aplicar a cualquier cosa bella. Pasada esta primera impresión si persiste la emoción se entra a un estado especial del que nos ocupamos adelante.

## EL PLACER ESTETICO

Analicemos un poco el placer estético inicial. La inteligencia aprehende una manera inmediata, por así decirlo, la belleza de los seres a lo menos en su primera manifestación y de una manera también inmediata se sacia el apetito o la facultad de querer por la posesión de lo bello. Así lo afirma Santo Tomás en la I-II, q. 27, 1 ad 3.: “Lo bello comprende la idea de que en su contemplación o conocimiento se sacie el apetito”. (44) “Se trata de un sentimiento particular, *que depende totalmente del conocer, y de*

---

(44) “ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus”

la gozosa plenitud que una intuición sensible procura a la inteligencia. Es una emoción superior en la que el núcleo esencial es de naturaleza espiritual, bien que de hecho, como toda emoción humana, encienda toda la efectividad. La emoción biológica, el desarrollo de otras pasiones y sentimientos son ajenos a esta alegría intelectual, son un efecto absolutamente normal de esta alegría; pero son posteriores, si no en cuanto al tiempo, a lo menos en cuanto a la naturaleza de los casos y a la percepción de lo bello y permanece extrínseca a lo que constituye formalmente esta emoción superior". (45)

Tenemos, pues, que en la contemplación de la belleza hay dos elementos en el sujeto que se ofrecen a nuestra consideración: la aprehensión de lo bello por la inteligencia y el placer que ésta le causa al sujeto.

Según Santo Tomás —como ya hemos visto— la belleza es por esencia objeto de la inteligencia y de los sentidos en cuanto éstos le sirven para conocer en el proceso normal del conocimiento humano. Por eso su naturaleza exige que la percepción de lo bello vaya acompañada de un concepto; sin embargo el concepto no es el constitutivo formal de la belleza subjetiva porque el esplendor y la claridad del objeto bello no están presentes al espíritu por una idea, sino por el objeto captado sensiblemente por una intuición de la que se vale para introducir la claridad de la forma. De suerte que por la misma intuición sensible la inteligencia se pone en contacto con una inteligibilidad que resplandece y que causa placer por lo mismo que está unida a lo sensible. No es expresable en un concepto porque contemplando el objeto en la impresión sensible que los sentidos tienen de él, la inteligencia goza de una presencia deslumbrante de un inteligible en lo sensible que capta no "sub ratione veri", sino "sub ratione veri et delectabilis". Si le quita lo último pierde el goce y la luz del objeto. Por eso en la percepción de lo bello la inteligencia y los sentidos se unifican, por así decirlo *los sentidos se intelectualizan* para procurar el goce estético. Aquí la inteligencia y el sujeto tienen más conocimiento que de ordinario, tienen una experiencia más compleja.

El placer estético, por su parte, no es un placer común y corriente, es un placer en el conocer, "gaudium de veritate", no el propio del conocimiento sino el que desborda este acto por razón del objeto conocido, de su verdad que deleita. La inteligencia, goza de lo bello porque en él también se reencuentra y se reconoce y toma contacto con su propia luz. Pero solo y a través de lo sensible lo bello penetra en la inteligencia. Notemos que aquí tratamos de lo bello para el arte y la poesía, que incluyen el mundo de lo

---

(45) MARITAIN, JACQUES. "Art et Scolastique", nota 56, p. 177.

sensible. Ya hemos explicado como por participar de lo verdadero y lo bueno lo bello es esencialmente deleitable. Produce un placer que se capta por el "sentimiento espiritual" en el que se encuentra la inmanencia del querer y del conocer con referencia al objeto. La belleza subjetiva aunque participa de lo verdadero connota más lo bueno en la posesión, es más un deleite que un conocimiento. Por su naturaleza propia lo bello en cuanto bello mueve el deseo y produce el amor y éste lleva al éxtasis, es decir, saca al alma de su centro y la lleva fuera de sí, a proyectarse en otro, a ser otro: "stare-ex" o "ex-stare" (46), por eso cuando el alma se entrega a un placer más profundo, cuando ha penetrado hasta sus raíces creadoras sale de sí a proyectarse en una obra si se trata del arte, o se entrega en dádiva de amor para unirse a otro, ser el otro, por amor, si se trata de contemplación y unión mística.

Ya entre los mismos hombres establece relaciones "misteriosas". "Desde que se toca un trascendental —dice Maritain—, se toca al ser mismo, o una semejanza de Dios, o un absoluto, o la nobleza y alegría de nuestra vida: se entra en el dominio del espíritu... se toca al bien y al Amor, como los Santos; a lo verdadero, como Aristóteles; a lo bello como un Dante o un Bach o un Giotto; entonces se da la unión, las almas se comunican. Los hombres no están reunidos en realidad más que por el espíritu, la luz sola los junta, "intelectualia et rationalia omnia congregans; et indestructibilia faciens". (47)

Al hablar de Poesía es menester referirse a la belleza como cuando se habla de filosofía es preciso referirse a la Verdad. (48) En esta connotación especial a lo bello las artes liberales se diferencian de las útiles. Es una diferencia esencial, porque unas tienden a producir una obra bella y otros a producir una obra útil que le sirva al hombre para alcanzar otros fines. La obra bella, en cambio, tiene su fin en sí misma, su propia belleza es una finalidad sin fin. Es como la sabiduría: de una amplitud sin límites y desinteresada, deseada por sí misma y ordenada a producir un deleite del todo espiritual. Pero el arte bello es un *hacer*, debe el hombre sujetar esa libertad inmensa del ser bello a una materia, la debe trabajar para alcanzar una chispa de eternidad sublime en lo temporal y servil.

Esa es la grandeza y la miseria del artista porque alcanza por un lado la belleza y la sabiduría que trasciende todas las cosas, por otro las alcan-

(46) Cfr. I-II, q. 28, a. 3c.

(47) MARITAIN, JACQUES. "Art et Scolastique". págs. 49-50.

(48) MARITAIN, JACQUES. "La Poesía y el Arte". Traduc. de Alberto Luis Bixio. Buenos Aires, E.M.E.C.E. Editores, S.A., 1955, pág. 195.

za de un modo limitado, humano, en sus destellos y por analogías. Encierra en prisiones de barro lo que es infinito (49) como el cielo y bello como el primer jardín y eso tratándose de lo creado; ¿cuál no será la miseria cuando quiera captar en su obra la belleza y sabiduría subsistentes?

Habíamos dicho que la contemplación de la belleza y el consiguiente placer estético se hallan en el umbral de la creación poética y que se necesita un proceso más complejo, una experiencia que toque al ser más hondamente, *a partir de aquí*, para que la poesía encuentre su realización en una obra. Esto nos explica la libertad absoluta de la poesía y en cierto modo por qué trasciende cualquier otro arte: En la ciencia que tiende a la conquista del ser, la actividad creadora —que existe en todo hombre— se subordina a la función cognoscitiva del entendimiento especulativo cuyos conceptos representan la función misma del conocimiento que se engendra y expresa en el espíritu. Pero este conocimiento es expresión de algo que está fuera, de un objeto al que deben conformarse ambas, la actividad creadora y cognoscitiva del entendimiento. Tienen un objeto que las especifica.

En el arte, por el contrario, la función cognoscitiva se subordina a la creadora. Se conoce para crear, aquí también ambas funciones están subordinadas por un objeto: el que han de crear. Aunque todavía no existe ni se conoce como es, hay un conocimiento previo y oscuro en la idea ejemplar —v. gr. si se trata de escultura o pintura—, o por lo menos la actividad está específica por las reglas que se quieren poner en acto —porque se ha aceptado, se quiere producir el nuevo ser— para la creación del objeto. Tenemos aquí también que hay un objeto en potencia que especifica de dos maneras: o sea en la previsión confusa de la idea ejemplar o en las normas que han de ponerse en práctica para producirlo.

En la poesía no hay objeto de especificación. En primer lugar porque en el proceso del conocimiento poético no hay concepto ni un objeto preexistente al cual deba conformarse la creación como creación. Segundo porque dada la naturaleza de la poesía que no es arte visual, no hay idea ejemplar. Tercero porque en la poesía no hay reglas, sino la libertad plena. Su naturaleza propia pide cierto modo de expresión pero de ningún modo cánones fijos. Sumergir la poesía en las reglas estrictas es ahogarla y obtener a lo más el arte de versificar u otro semejante. Por lo tanto no hay objeto de especificación. Existe ella sola como impulso que busca su expresión sin algo anterior a ella que la determine. En su realización se encuentra ella

---

(49) Nos referimos a la concepción tomista de que existen perfecciones creadas infinitas en su línea.

misma como término expresado. Es decir, el mismo conocimiento poético expresado en el que surge la subjetividad del poeta encontrada consigo misma en las cosas captadas en toda su belleza.

Por lo tanto la belleza no es el objeto de la poesía y por eso no la especifica ni la determina como un fin que atrae. Ya la misma belleza es finalidad sin fin, o fin de sí misma, o como dice Maritain (50) "es un fin que está más allá de todo fin".

La belleza integra la complejidad del conocimiento poético, deleita al entendimiento y emociona a todo el sujeto que la posee, aumenta la conaturalidad con las cosas aprendidas no en el concepto sino como experiencia, entra en el círculo de ese padecer las cosas por conocimiento y amor afectivo, corre parejas con el proceso complejo y se halla en la expresión final como fin último en su línea junto con la subjetividad y las cosas en que el sujeto se ha encontrado a sí mismo y ha tocado las raíces del ser.

Dejamos sentado también que el conocimiento poético es operativo. En este sentido está en la línea del arte, de la factividad. Tiende a hacer una obra. Pero en el hacer tiende a la belleza "como a su correlativo natural" dice Maritain (51), esto es a un fin allende todo fin porque ya lo es de sí misma. Se podría decir que opera en la belleza, o con ella y juntos llegan al fin, ella a expresarse a sí misma o a ser reflejada y el conocimiento con ella. Van en una correlación de poesía "in fieri" hasta poesía in "facto esse". En este hacerse el mismo conocimiento poético, la poesía, está más allá del arte y no tiene objeto que la especifique, ni más reglas que sí misma, por eso es la condición primaria de la actividad creadora del espíritu.

La relación poesía-belleza la explicaremos mejor en la parte dedicada a la conaturalidad.

## LO FEO

Ya que hemos hablado de belleza diremos una palabra acerca de lo feo. Recordemos que nos movemos dentro del campo de la belleza subjetiva. Objetivamente lo feo se daría cuando la forma fuera incapaz de congregar todas las partes por faltar algunas. No resplandecería como debiera. El ser no estaría plenamente manifestado. Con todo no sería del todo feo pues la forma aún resplandecería en otras perfecciones y éstas por serlo ten-

(50) MARITAIN, JACQUES. "La Poesía y el Arte". pág. 206.

(51) Ibidem.

drían la belleza debida a su grado. Recordemos a Santo Tomás "cuanto tiene cada uno de belleza tanto tiene de ser" (52) y viceversa ya que la belleza está enraizada en la misma esencia del ser, en la forma que lo coordina y unifica. Más aún por el mismo hecho de ser se da la belleza porque es una participación de Dios que es la suma Belleza. El mismo Santo Tomás afirma comentando al Areopagita: "Ex divina pulchritudine esse omnium derivantur", (53) por eso a los ojos de Dios todo cuanto existe es bello.

Pero nosotros no tenemos los ojos de Dios y los seres nos impresionan de muy diversa manera. Por eso la belleza subjetiva o estética, como ya hemos anotado, es muy diversa de la objetiva.

La belleza subjetiva que alcanzamos a través de los sentidos nos afecta según la impresión lograda en éstos y la clase de percepción; Maritain dice al respecto:

"Cuando se trata de la belleza estética nos encontramos en una esfera de la belleza en la cual los sentidos y la percepción sensitiva desempeñan un papel esencial y en la cual, como resultado de ello, no todas las cosas son bellas. La presencia de los sentidos, que dependen de nuestra constitución carnal, es inherente a la noción de belleza estética. Diría yo que la belleza estética, que no es para el hombre toda la belleza, pero sí la belleza más naturalmente conforme con el espíritu humano, es una determinación particular de la belleza trascendente: es belleza trascendente que está no simplemente frente al intelecto, sino frente al intelecto y a los sentidos que obran conjuntamente en un único acto; es decir, es belleza trascendente que está frente a los sentidos en cuanto éstos son penetrados por la inteligencia o es objeto de intelección comprometida en la percepción sensorial. De ello se sigue que en el dominio de la belleza estética, esto es, con respecto a las exigencias de los sentidos penetrados por la inteligencia, o con respecto a lo que se acomoda o no a los sentidos del hombre, las cosas se dividen en bellas y feas. Solo con respecto al hombre, esto es, con respecto a los sentidos penetrados por la inteligencia, las cosas se dividen en estas dos categorías.

Aquí nos encontramos frente a la categoría de lo feo, de lo inmundado, de lo repugnante, de lo impuro, de lo sucio, de lo pegajoso, de lo viscoso y de la náusea. Jean-Paul Sartre tiene razón al reco-

---

(52) *Novum com de Div. Nom. cap. 4, Lect. 5.*

(53) *Ibidem.*

nocerla como una categoría de la existencia. Mas la verdad es que esta categoría de lo feo no tiene sentido alguno para un espíritu puro, ni para Dios, porque el espíritu puro ve todo de un modo meramente intelectual, no sensitivo. Feo es aquello que, siendo visto, disgusta; luego, allí donde no hay sentidos no hay tampoco categoría de la fealdad". (54)

De una manera semejante a la belleza subjetiva lo feo se dividirá en tantas clases como sujetos capaces de percibirlo existan. Con todo se pueden dar algunas clasificaciones generales en las que convienen todos los hombres por reaccionar de manera semejante ante ciertos estímulos. Así tenemos esos conceptos que tiene relación con la belleza por oposición y hasta cierta afinidad como son lo ridículo, lo humorístico, lo cómico, lo grotesco, etc.

## LA VIDA Y LA HISTORIA

Hemos expuesto los dos elementos principales que influyen en el conocimiento poético: el mundo exterior como estímulo junto con su belleza objetiva, y el yo que recibe la impresión de las cosas y vibra ante la belleza de los seres. Trataremos ahora con mucha brevedad de las circunstancias espacio-temporales en que las cosas están y en que se mueve el poeta sujeto a una historicidad imprescindible mientras peregrina por la vida. En suma hablaremos de la misma vida y de su condición histórica, pues envuelve al poeta y a las cosas.

La historia es movimiento, cada una de sus épocas es época de transición y junto con ese fluir físico en que las cosas duran y se mueven hay otro movimiento vital que se desarrolla en el tiempo, y lo trasciende si procede del espíritu.

En la creación poética el hombre se comunica, se da, y entrega las cosas junto con su amor en la obra pero como él las ve, las siente y las ama. Hay un dinamismo exterior que condiciona su resonancia interna. El artista es un hombre histórico y por lo mismo condicionado a mil factores de raza, cultura, clima, sociedad, etc., etc. El enriquecimiento del cual ha de desbordar en su creación lo adquiere aquí. La espontaneidad libre de su espíritu ha de crear, sí, pero al modo humano: "ex materia præiacente": de una materia preyacente. Con todo si ha de llegar a las oscuras profundidades del auténtico saber poético reinventará la historia con la historia y con

las palpitations primigenias, originales, únicas, de su vida; dirá protopálabras e inventará el lenguaje como Adán que recreó las cosas nombrándolas al desfilarse en el tiempo y en el movimiento vital de su existencia que las experimentaba.

La literatura redime las cosas vitalmente experimentadas por el artista. Las redime de su condición efímera y las hace, en cuanto puede su capacidad humana, supratemporales. Rescatadas de ese fluir constante que es la vida en el tiempo les concede una vida más larga. Sin embargo un Redentor absoluto como lo tiene el hombre no existe para las cosas: las más bellas obras del ingenio humano perecerán: la Summa de Santo Tomás, "el Partenón y Nuestra Señora de Chartres, la Capilla Sixtina y la Misa en re... serán consumidas el último día. Las cosas no tienen Redentor...". (55)

Esto no obstante, las obras de arte no dejan de ser la huella del espíritu humano a su paso por la tierra. Vida aprisionada en símbolos e imágenes, pero vida; vida del espíritu encarnado que supo entonar el canto de alabanza estimulado por la belleza de los seres que lo rodean; y por ellos y en ellos ha de llegar hasta la fuente del Ser, a la Belleza misma subsistente.

El hombre no es una isla y mucho menos una abstracción. La teoría del arte especula en los principios, describe esencias, narra procesos, estudia las obras acabadas...; pero no hay que olvidar que todo eso se halla condicionado por la vida. Si separamos la forma de la vida, tendremos unos actos vitales desprovistos de toda trascendencia por un lado, y por el otro, un proceso, una técnica, una pura abstracción. Hay que unir ambos para realizar la poesía y toda obra de arte. La forma tiene que convertirse en vida y la vida en forma como dice Schiller para quien la belleza es forma viva, palpitante. (56)

Dilthey en diversos pasajes de sus obras desarrolla esta idea del influjo de la vida en la obra de arte. Cosa por lo demás evidente, pero que él explica y estudia detenidamente.

Dice por ejemplo:

"La facultad estética eleva la relación entre lo interior y exterior, vivida por nosotros, a los términos de una energía viva y la

(55) MARITAIN, JACQUES, "Art et Scolastique", pág. 54.

(56) Cfr. DILTHEY, WILHELM. "Psicología y Teoría del Conocimiento". 2ª Edic. Traducción, Prólogo y notas de Eugenio Imcz. México, Fondo de Cultura Económica. 1951, pág. 15.

extiende también a la naturaleza, que al pensamiento parece como muerta..." (57).

"...la base de toda verdadera poesía es la vivencia, la experiencia viva, elementos psíquicos de todo género que se mantienen en relación con ella. Todas las imágenes del mundo exterior se pueden convertir, indirectamente, a través de esa relación, en material para la creación poética". (58)

"La creación del poeta descansa siempre en la energía del vivir". (59)

En toda intención externa del poeta opera un temple vivo que colma y configura la intuición; posee y goza de su propia existencia en un sentimiento fuerte de la vida, en las oscilaciones entre la alegría y el dolor proyectadas sobre el trasfondo claro y puro de la situación, de las imágenes de la existencia... "La función de la poesía es, por lo tanto, si consideramos lo primario en ella, que conserve, fortalezca y despierte en nosotros esta *vitalidad*."

La poesía nos lleva de continuo a esta energía del sentimiento *de la vida* que nos llena en los más bellos momentos; a esta interioridad de la mirada con la cual disfrutamos del mundo". (60)

"El genio poético se halla entregado a la *vivencia*, a la imagen, con un interés propísimo de ella..." (61)

"El trabajo inconsciente de la experiencia de la vida que se realiza en el poeta antes de que se enfrente con su asunto, le permite reproducir su muerta facticidad en una sucesión necesaria de momentos de la más alta vida y sencillez". (62)

Se podrían multiplicar los textos pero con los citados es suficiente para caer en la cuenta de su pensamiento respecto de la vida y la obra de arte.

Dentro de la teoría del conocimiento poético explicamos ese sumérgirse en las profundidades creadoras del artista de donde emerge a luz la obra. Todo el proceso es esencialmente vital desde su momento inicial más externo: la captación intelectual de un objeto. El proceso de la belleza subjetiva

---

(57) *Ibidem*, pág. 16.

(58) *Ibidem*. pág. 25.

(59) *Ibidem*. pág. 27.

(60) *Ibidem*. pág. 28.

(61) *Ibidem*. pág. 29.

(62) *Ibidem*. pág. 80.

es eminentemente vital, es una immanencia en que el conocer y el querer se refieren a un objeto externo y vuelven a su centro para iniciar otra vez ese movimiento vital en círculo que vaya ahondando cada vez más, como el remolino de un río, en las profundidades del sujeto que toca más de cerca en su esencia íntima las cosas, y en su operación se encuentra dado como totalidad, se percibe a sí mismo transfigurado en su acto de existir al aprehender las cosas.

La misma idea factiva, cuando se inicia la operatividad despertada por la belleza, está impregnada de vida, es *vida* en dinamismo creacional, tiene la vida del espíritu de la inteligencia práctica y del amor espiritual y sensible que quieren *hacer, producir, poner algo en el ser* y se encaminan hacia allá con todo el dinamismo vital, el más actuoso, del hombre. (63) Esta descripción pone de manifiesto la vitalidad esencial del acto creador en sí mismo y nos lleva a buscar sus fuentes en la vida misma que ha de marcar toda la obra ya sea de una u otra manera. El poeta no puede prescindir de su condición vital existencial e histórica de ser en el mundo.

Charles du Bos citando a Keats dice que la vida "es el valle donde se forman las almas". (64) Distingue en él tres elementos: "el intelecto, el corazón humano en tanto que es distinto del intelecto o del pensamiento, y el mundo o espacio elemental, adaptado a la interacción necesaria del pensamiento y del corazón, a fin de formar el alma o el intelecto destinado a poseer un sentido de identidad". (65)

Las relaciones de la vida con la literatura son muy estrechas y necesitan una de la otra para perpetuarse:

"La vida y la literatura están unidas entre sí; ellas son interdependientes, cada una tiene necesidad de la otra al punto de no

---

(63) "La idea factiva u operativa, objeto espiritual e inmanente nacido en el espíritu, y alimentado por él, que vive de su vida y que es la matriz inmaterial según la cual se produce la obra en el ser, esta idea es **formadora** de las cosas y no **formada** por ellas. Lejos de ser medida por ellas como el concepto especulativo, es tanto más independiente de las cosas, cuanto mejor realiza su propia esencia; al someterlas a su impregnación creadora, las tiene de tal manera bajo su dependencia que para dar a la palabra idea toda su fuerza, es menester decir que no se tiene verdaderamente la idea de una cosa sino cuando se es capaz de hacerla". Maritain, "Fronteras de la Poesía", y otros Ensayos. Traducción de Juan Arquímedes González. Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945, pág. 14.

(64) BOS, CHARLES DU. "¿Qué es la Literatura?". Traducción de Ernesto F. Babbino. Buenos Aires, Edic. Troquel, 1955, pág. 17.

(65) Ibidem.

poder pasarse sin ella. Sin la vida, la literatura carecería de contenido; pero sin la literatura, ¿qué sería de la vida?, la vida considerada, esta vez, como un todo, como distinta del proceso por el cual se forman las almas, la vida del individuo? Ella no sería sino una caída de agua, esta caída de agua interrumpida bajo la cual tantos de entre nosotros están sumergidos, una caída de agua privada de sentido que nos limitamos a sufrir y que somos incapaces de interpretar y, ante esta caída de agua, la literatura cumple las funciones de la hidráulica: capta, recoge, conduce y eleva las aguas..." (66)

La relación entre vida y literatura es tan estrecha que du Bos pone a la vida como elemento esencial de la Literatura. La Literatura ha de ser para él *vida*; pero esa vida definida por Keats; "la vida es el valle donde se forman las almas", que "es la esencia de la vida; y la literatura, fuera de lo que ella puede ser por añadidura, no es otra cosa que esta vida que toma conciencia de sí misma cuando en el alma de un hombre de genio alcanza su plenitud de expresión". (67) Magnífica definición que desde otro ángulo y sin meterse a escudriñar filosóficamente el proceso creador, describe sintéticamente lo que nosotros hemos venido explicando en sus más mínimos detalles desde el principio.

Pero la vida —como ya hemos dicho— no puede prescindir de su condición histórica; y si la literatura ha de ser expresión de vida, ha de captar a ésta junto con la historia, con el momento histórico que se vive aunque después en virtud de la trascendencia del espíritu creador, la libere de la condición temporal. Por eso afirma Dilthey: "El Suelo maternal de toda poesía es, por lo tanto, una facticidad histórica. Un modo determinado de ver los hombres, tipos perfilados, un modo de complicar la acción y desenlazarla condicionado por los sentimientos morales de la época y del pueblo, contrastes y relaciones de imágenes que la época siente con una fuerza especial". (68)

La literatura saca del correr de la historia momentos vitales y felices que se perderían en ella. Pero a su vez la historia contiene a la literatura y se vale de ella como de un testimonio.

"Fugit irreparabile tempus" ha dicho Virgilio. Con estas tres palabras expresa la angustia sutil que nos causa lo efímero y la nostalgia porque to-

(66) Ibidem. págs. 21-22.

(67) Ibidem. pág. 21.

(68) DILTHEY, W. Op. cit. pág. 26.

do pasa. Pero como dice du Bos "ese tiempo es un tiempo irreparable, y es gracias a la literatura, que ese tiempo irreparable llega a lo *intemporal*". (69) Por eso la poesía es dinamismo es "vida que se hace luz", (70) algo que late con la emoción del poeta y que está en el tiempo sin ser del tiempo. Es gozo y alegría, es belleza y comprende en sí misma al mundo y al yo emocionado en acto de entrega de lo mejor de su conocimiento y amor, en un movimiento creador en el que campea la belleza en un ritmo vital que abraza las cosas y al hombre.

### LA EXPERIENCIA POETICA

Hemos llegado al asunto principal de nuestro trabajo, lo anterior ha sido una preparación necesaria para que se entienda lo que es la connaturalidad y el importante papel que le corresponde en el proceso creador.

Brevemente diremos el camino que hemos recorrido para situar la connaturalidad. En primer lugar describimos la esencia metafísica del conocimiento poético. Después los elementos requeridos para que éste se diera: la influencia de los estímulos externos (la esencia metafísica de la belleza objetiva), la impresión en el sujeto (la belleza subjetiva, el placer estético y el inicial juicio estético que se hace del objeto sin que preceda un conocimiento poético y una intervención del hábito artístico). Tratamos además del ámbito donde se realiza todo este proceso, es decir de la vida, o del mismo proceso hecho vida. Omitimos la actividad de cada una de las facultades que intervienen en el proceso creador y su función en el mismo por la brevedad que nos pide esta selección. En esta parte las veremos en actividad todas unidas para lograr esa compleja experiencia que se llama conocimiento poético y dentro de éste haremos una fina distinción del estado poético para explicar hasta donde nos sirvan los conceptos y las palabras en que consiste la *connaturalidad en el conocimiento poético*.

Antes que nada debemos tener en cuenta que la experiencia poética es una vivencia unitaria que a partir de un estado consciente se elabora en la subconsciencia para aflorar de nuevo, después de un verdadero conocimiento poético —que aquí nos proponemos analizar—, al campo de la conciencia, todavía en proceso o ya en plena plasmación de la obra.

---

(69) BOS, CHARLES DU. Op. cit., pág. 22.

(70) Definición del P. Angel Martínez Baigorri.

Al hablar de una experiencia unitaria, nos referimos también a un sujeto, a su subjetividad que se identifica con la personalidad. Notemos que hablamos de personalidad y no de la noción de persona; porque sobre la persona —que lo es también un recién nacido o aún antes de nacer— se construye la personalidad. Esta implica todo el enriquecimiento espiritual de un individuo. Todos sus hábitos y cualidades intelectuales morales y físicas que lo definen como tal y lo hacen único en el campo del obrar humano.

La personalidad es el fruto de una suma de factores activos que de una u otra manera se equilibran en el hombre. Es la resultante de fuerzas dinámicas en acción. Por eso si el artista se da, si se entrega en su obra, plasma en ella lo que es él. Hay en la experiencia poética una inicial especificación, como en todo acto vital, pero la vitalidad de las acciones del sujeto proceden de su misma vida, de la subjetividad en acto que es centro de emanación espiritual.

El hombre en su acción común y corriente opera y va a las cosas usando de su actividad en mil formas distintas. Unas veces se vale de unas facultades y otras emplea la conjunción de varias; pero raras veces se entrega todo y se capta además a sí mismo como una unidad, de suerte que al reencontrarse a sí mismo en las cosas rebase todo concepto: es lo que llamamos intuición alógica, sin concepto, obscura, y, mejor, experiencia o estado poético. Es un padecer emocionalmente las cosas, que pasa a ser una tendencia que vaya a transformarlas, a hacerlas otro junto consigo mismo. El sujeto en este "consigo mismo" se conoce no conceptualmente: en su experiencia se experimenta a sí mismo experimentando o padeciendo las cosas. Esta captación de sí mismo es dinámica, de un dinamismo de todo el yo: es la resonancia emocional la que se aprehende como un todo en las cosas pero intencional y emocionalmente en el yo. Un conocimiento de este tipo solo se hará objetivo en la obra; mientras no llegue a terminarse en un objeto exterior será experiencia del mundo, de los seres y de la propia subjetividad. Al mismo poeta le parecerá que la captación de su vivencia es de las cosas exteriores y tiene razón porque así es: inmediatamente capta las cosas; pero lo que no advierte totalmente es que la captación más importante y principal es la de su yo, la de la propia subjetividad creadora. Y precisamente porque se capta como fuente de actividad el conocimiento poético es esencialmente operativo: es un dinamismo que se capta dinámicamente. Es tan complejo el estado poético que el sujeto solo se experimenta y fuera de eso no hay modo de expresarlo dentro del mismo sujeto como con un concepto, porque sobrepasa todo concepto y como acción inmanente basta que el sujeto tenga la experiencia de ella. Para lograr su expresión será necesario que el

mismo conocimiento poético, que es dinamismo puro, se vierta y se manifieste en la misma obra que él haga. De suerte que la obra refiera, "sea la historia" de la subjetividad hondamente impresionada y en acción, y a la vez participe de la presión existencial que le ha dado la existencia. El contenido de esta experiencia existencial tendrá que ser en la obra el mismo contenido que el de la experiencia del poeta: las cosas y la subjetividad enamoradas, emparentadas entre sí por el flujo mutuo de la connaturalidad afectiva.

Por el carácter existencial de la experiencia, la operatividad, vista desde este ángulo, tendrá que participarla en su expresión. Así dará la existencia, el existir, a un objeto que tendrá a su vez el carácter existencial y práctico de la experiencia poética. Con esto se ve claro que el conocimiento poético no nos da una noción de las cosas sino una experiencia de ellas en nosotros y de nosotros en ellas.

## EL ENTENDIMIENTO EN LA POESIA

Entramos de lleno en el proceso creador como experiencia y como operatividad. Una vez descrita la esencia metafísica del mismo y de las facultades que intervienen en la creación, las estudiaremos aquí en acto de producir y en el campo estricto del conocimiento poético, antes de que intervenga el hábito del arte. Estamos en "el proceso del devenir hacia la expresión", pero en la misma raíz. Recordamos otra vez que dividimos para analizar lo que es experiencia unitaria; el orden además no es cronológico estrictamente sino de acuerdo a la naturaleza de las acciones. Muchas de ellas pueden ser simultáneas, sin embargo, aquí las distinguiremos y ordenaremos.

En la descripción general del conocimiento poético hablamos de la vida subconsciente del entendimiento en la elaboración o, mejor, en la experiencia del poeta. Se trata de una intuición poética subconsciente; pero de una subconsciencia "sui generis" porque no es totalmente inconsciente. Se trata de "una actividad que es *principalmente* inconsciente, mas cuyo extremo emerge a la conciencia". "La intuición poética... nace en el inconsciente pero sale de él a la conciencia. El poeta no deja de tener conciencia de esta intuición, sino que por el contrario, ella constituye su más preciosa luz y la regla primaria de su virtud del arte. Solo que tiene conciencia de ella "*sur le rebord de l'inconscient*", como habría dicho Bergson; en el borde de lo inconsciente". (71) Por esta razón Maritain prefiere llamarla "pre-conscien-

---

(71) MARITAIN, JACQUES. "La Poesía y el Arte". pág. 116.

te". Para evitar confusiones hace una división de la vida inconsciente en dos grandes clases: "la actividad pre-consciente del espíritu en sus fuentes vivas y la actividad inconsciente de la carne y de la sangre, de los instintos de las tendencias, de los complejos, de las imágenes y deseos reprimidos, de los recuerdos traumáticos, que constituyen un conjunto dinámico concluso o autónomo". (72) Llama a la primera clasificación *espiritual* y a la segunda "inconsciente automático o sordoinconsciente", porque es "sordo al intelecto" estructurado en un universo propio. Es —abandonado cualquier otra teoría particular— el "inconsciente freudiano". (73)

Es cosa admitida comúnmente hoy día por la Psicología el influjo de la vida inconsciente en la actividad humana. Muchos de nuestros mecanismos y acciones perfectamente conscientes tienen su origen aquí en alguna forma. Aun en el caso de modalidades que parecen insignificantes. Es mucho más inteligente de lo que pensamos la actividad "preconsciente" de nuestra vitalidad creadora: laten en nosotros innumerables juicios, tendencias de la voluntad y deseos de lo suprasensible, deseos de expresarnos, de conocer las cosas y a nosotros con relación a ellas, etc., etc.; es el inconsciente espiritual que alienta en nosotros una nueva vida, que incuba en las profundidades del alma el amor a los seres, pero un amor como el que nos tenemos a nosotros mismos y en tal forma que han de aflorar a nuestra conciencia los dos amores unidos, captados en una experiencia única de amor, reflejo del amor al Ser que late en toda cosa que se vuelve objeto de nuestro amor por amable. Nuestro preconsciente es más fiel a esta armonía del cosmos donde crece una selva de perfecciones participadas, de luces en reflejo que apuntan en el ángulo de incidencia hacia su origen. Un cúmulo de perfecciones participadas es el mundo que nos rodea y nosotros mismos también y nuestros semejantes. De cuando en cuando esta vida misteriosa da sus toques de reclamo, llama tímidamente a nuestra conciencia para entregarle una verdad sentida y vivida que había escapado a la clarividencia del intelecto conceptual en su vigilia, o al apetito y a los sentidos distraídos y ocupados con la vulgaridad de las cosas cotidianas.

No es antifilosófico, ni aventurado aplicar tal actividad a nuestras facultades intelectuales. En la teoría misma de la abstracción escapan a la vida consciente muchos pasos del proceso y sobre todo el misterioso y más importante de todos: cómo saca el inteligible del sensible nuestro entendimiento. Más aún nuestros mismos conceptos escapan a la conciencia, en ellos o, mejor, a través de ellos conocemos las cosas y de eso somos conscientes.

---

(72) MARITAIN, JACQUES. "La Poesía y el Arte", pág. 116.

(73) Ibidem. pág. 117.

Necesitamos un segundo acto, la llamada "segunda intención" o reflexión sobre nuestro acto de conocer para ser plenamente conscientes de nuestras ideas. Si esto acontece en el conocimiento ordinario ya se deja ver que no será extraño que haya otra experiencia, otro modo de conocimiento espiritual en el umbral de la conciencia.

La esfera de esta vida preconsciente goza de libertad, no está constreñida a formar conceptos abstractos, ni discursos ora especulativos, ora prácticos ya sea del orden moral, o del hacer útil o artístico; pero no por librarse de estas actividades es estéril, no. También conoce y es productiva, manifiesta la actividad creadora del espíritu. En ella y por ella la poesía encuentra sus fuentes generadoras de vida poética. Hay un conocimiento que no está restringido a encasillarse en ningún discurso o idea, y sin embargo es conocimiento; esta es la razón de que sea creador y de que arrastre consigo a las demás facultades que le son subordinadas: la imaginación y los sentidos, en cuanto que se vale de ellos para conocer. Todos obrando a una, están sumergidos en esa vida oscura, subterránea, del inconsciente operando con toda la vitalidad del individuo como una totalidad no restringida a caminar por sendas trilladas, sino a inventar sus caminos imprimiendo en ellos la huella de la propia personalidad, pues en cada paso toda ella pesa como un bloque único que deja la impronta de la totalidad de su ser comprometido en la corta o prolongada aventura de la creación poética.

La vida preconsciente del entendimiento enraizada en las más oscuras profundidades del espíritu es conocimiento de un orden especial. Presupone el intelectual que proporciona los materiales con que ha de trabajar el poeta y que después de ser padecidos y transformados en la sensibilidad operante del sujeto, saldrán a plena luz en la obra con una aureola de amor, hechos carne y sangre y espíritu y mundo exterior. Es ya desde sus raíces al margen de la conciencia la misma poesía que espera ser acabada al exterior, es la inmanencia del sujeto en ella, en el "fieri" creador que empieza lleno de un ansia de ser puesto en el ser, de terminarse "in facto esse".

## LA EXPERIENCIA DE BECQUER. COMPROBACION

Vida misteriosa que se agita en las sombras; que el poeta advierte pero que no ve porque está en tinieblas. Conoce su existencia, sabe que está ahí tras un velo y que a su tiempo saldrá a la luz. Pero lo que ahí sucede está fuera del marco lúcido de su conciencia. Bécquer ha descrito esta vida que es fecunda en las tinieblas, como punto de partida del proceso creador:

“En esos instantes, rapidísimos en que la sensación fecunda la inteligencia, y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos, que han de surgir algún día evocados por la memoria, *nada se piensa, nada se razona*, los sentidos todos parecen ocupados en *recibir* y *guardar* la impresión que analizarán más tarde”. (Desde mi celda, 111). (74)

La concepción romántica afirmaba que la inspiración creadora consistía en la primera conmoción emocional, Bécquer la describe así: “nunca se vierte una idea con tanta vida y precisión como en el momento en que ésta se levanta, semejante a un gas desprendido, y enardece la fantasía y hace vibrar todas las fibras sensibles, cual si las tocara una chispa eléctrica”. (75) Pero contra esta concepción Bécquer afirma la existencia de esa vida preconsciente donde están guardadas las impresiones en vida latente hasta el día de la liberación en la obra de arte. El narra su experiencia personal:

“Yo no niego que suceda así. Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi Memoria...”. (76)

Bien claro afirma la existencia de esa base preconsciente del proceso creador. En otra parte también afirma: “Todo el mundo siente. Solo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido”. (77)

Perfectamente convencido de la realidad de este proceso inicial habla en la “Introducción sinfónica”, de “ese material poético, que es poético antes de ser poesía”, dice Díaz en la obra citada; nosotros decimos: material que es poesía en vías de ser la obra acabada, es decir “in fieri” para llegar a ser “in facto esse”, como hemos repetido con frecuencia. Bécquer considera este material como algo que el proceso artístico ha de llevar a la creación:

---

(74) Citado por Díaz, José Pedro. “Gustavo Adolfo Bécquer, Vida y Poesía”. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid. Edit. Gredos, 1958, pág. 212.

(75) Ibidem. pág. 211.

(76) Ibidem.

(77) Ibidem.

"Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados, desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo.

Fecunda, como el lecho de amor de la miseria y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida, serán suficientes a dar forma. (78)

Esas creaciones que existen antes de tener forma, no pueden ser sino el desbordamiento intensamente fecundo de su vida preconsciente. Poeta auténtico, Bécquer, vivía acosado por la creación poética y su vida entera estuvo llena de esa actividad preconsciente en tal forma que la actividad artística con la cual terminaría el proceso creador le era insuficiente para plasmar todo ese maremagnum que bullía en la preconsciousia. Vivía un estado poético constante: Según su afirmación no se trata aquí de un estado ocasionado por ciertos estímulos y que duran aún por largo tiempo, (79) sino de una

---

(78) *Ibidem.* pág. 214.

(79) Sobre la duración del Estado poético Maritain afirma que: "El choque de la intuición poética puede recibirse en las profundidades del sujeto y permanecer allí como en estado latente; la intuición poética podrá subsistir así por mucho tiempo; o aún, después de un primer deslumbramiento caer en la inercia y reaparecer más tarde en la memoria espiritual (que está *supra tempus*), sin haber perdido nada de poder, de emoción y de realización". Maritain, J. "Situación de la Poesía", pág. 174.

Y en otra parte dice: "¿Qué es Dios?", se preguntó Santo Tomás de Aquino cuando tenía cinco años. Esta pregunta, nacida en la inocencia creadora de la estupefacción de un niño, se desarrolló en el movimiento multiforme y único de las indagaciones que duraron toda su vida. No es insensato suponer que en Dante aconteció algo análogo; no se trata en él de una pregunta primaria de la naciente razón, sino de una herida primaria de su naciente sensibilidad y, a medida que se fue desarrollando su experiencia poética posterior y de un descubrimiento cada vez más profundo (como su misma herida) realizado por la intuición poética... de un sentimiento de asombro sin límites ante el rostro del amor que le iba revelando su milagrosa y terrible ambigüedad; y luego, en medio de todas las debilidades y fracasos de una vida humana, hubo en él un sentimiento puro y duradero de fidelidad espiritual, un ininterrumpido proceso de conocimiento y de purificación cada vez más profundos del amor, Shelley afirma que Dante "entendió las secretas cosas del amor" mejor que ningún otro poeta. Y acaso no dijo el propio Dante: *Tutti li miei pensier parlan d'Amore*". Maritain, J. "La Poesía y el Arte". págs. 427 y 428.

invasión de estímulos, debida a su rica sensibilidad, que le traían un estado y otro y otro quitándole aún la verdadera paz poética para realizar alguno de ellos; paz de la que él mismo habla y en la única que pudo llevar a cabo las obras que realizó. (80) El mismo reconocía que imaginar al poeta como un genio creador que invocara en un instante su poder y creara de una manera prodigiosa, sería sublime pero no es la verdad. Tiene perfecta conciencia de la humildad, y miseria del poeta que es un dios, sí, pero de barro y debe, por lo tanto, someterse a un proceso, tal vez lento o largo para obtener un hijo de su espíritu. Dice textualmente:

“Es más grande, más hermoso, figurarse al genio ebrio de sensaciones e inspiraciones, trazando, a grandes rasgos, temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas o profundamente conmovido por la piedad, esas tiradas de poesía que más tarde son la admiración del Mundo; pero, ¿qué quieres? —concluye— No siempre la verdad es lo más sublime”. (81)

La experiencia preconsciente o del inconsciente espiritual, en sí misma es intencional pero no por eso conceptual, aunque está en el orden de la cualidad. Si es una cualidad en sí misma no es más que un accidente, una modificación del sujeto, transitoria; pero su contenido es substancial porque es la experiencia de algo, los seres que pueden haber sido sustancias, o no, pero como junto con ellos se captó el sujeto como sujeto y éste es substancial, el contenido que guarda el sujeto de su experiencia siempre es substancial. Hacemos esta aclaración para entender mejor la descripción de esta vida preconsciente del poeta. La experiencia es substancial y concreta en su contenido intencional; en sí misma, ontológicamente, es un accidente. Ahora bien, como intención espiritual no es conceptual sino experimental, alógica y vivencial.

Raissa Maritain hace una descripción muy bien lograda de este estado preconsciente:

“El canto, la poesía, buscan liberar una experiencia, un conocimiento substancial. Como conocimiento busca una expresión; como substancial es propiamente inefable. Por lo cual no se expresa a la manera de razonamiento, ni de expresión didáctica. Nacida de una

---

(80) “Hasta el instante en que puro, tranquilo, sereno y revestido, por así decirlo, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como una visión luminosa y magnífica”. Cit. por Díaz J. P. Op. cit., pág. 211.

(81) Ibidem.

experiencia vital, vida por lo tanto, quiere expresarse por signos portadores de vida que conducirán al que los recibe a la inefabilidad de la experiencia original. Como en este contacto han sido tocadas todas las fuentes de nuestras facultades, también su eco debe ser total...". (82)

"El canto, la poesía en todas sus formas, buscan, lo decíamos más arriba, dar a luz una experiencia sustancial... El recogimiento que procura una tal experiencia obra como un baño refrigerador que rejuvenece y purifica el espíritu... No podemos apreciar suficientemente la profundidad del descanso que gozan entonces todas nuestras facultades. Es una concentración de todas las energías del alma, pero concentración pacífica, tranquila, que no implica ninguna tensión; el alma entra en su reposo, en este lugar de refrigerio y de paz superiores a todo sentimiento. Muere "con la muerte de los Angeles", pero es para vivir en la exaltación y el entusiasmo, en ese estado que sin razón se ha llamado inspiración, porque la inspiración era este mismo descanso al cual ha llegado inadvertida. Ahora el espíritu revigorizado y vivificado entra en una feliz actividad, tan fácil que todo parece le sea dado al instante y como desde fuera. En realidad, todo estaba ahí, pero no lo sabíamos. No sabíamos ni descubrirlo ni servirnos de él antes de habernos empapado en estas tranquilas profundidades". (83)

Este oscuro origen de la creación poética lo han experimentado todos los poetas, y los críticos inmediata o tardíamente han caído en la cuenta. Aún aquéllos que no pretenden filosofar al respecto han atisbado esta labor subconsciente. Amado Alonso dice:

'En su último origen, el punto de partida para la creación poética no puede ser más que una disposición sentimental, ya que el sentido poético de la realidad presentada es de orden sentimental. Por supuesto, la disposición sentimental puede tener un estímulo objetivo consciente y cercano, o *subconsciente* y lejano, o de innumerables experiencias que de pronto sueltan en el alma un determinado *sabor unificado*". (84)

El lenguaje no es muy preciso, pero se alcanza a entrever: las experiencias "sueltan en el alma un determinado sabor unificado"; no se habla aquí de la conciencia o inconciencia de ello, pero sí de la experiencia unita-

(82) MARITAIN, RAISSA, "Sentido y No sentido en Poesía" en "Situación de la Poesía", pág. 38.

(83) *Ibidem.* págs. 63-65.

(84) ALONSO, AMADO. Op. cit., págs. 13-14.

ria que puede provenir de un estímulo inconsciente al alma. Este estímulo que da el sabor unificado, ¿no será la experiencia preconsciente de que hablamos?

Schiller “enseña que el punto de partida del poeta está en el inconsciente... La poesía —si no me engaño—, dice él, consiste en saber expresar y comunicar este inconsciente; en otras palabras, en incorporarlo a una obra... El inconsciente unido al reflejo constituye el artista en poesía”. Goethe le respondió encarecidamente; “No solo pienso como Ud., sino que voy más lejos. Yo creo que todo lo que el genio hace en cuanto genio, acontece en la inconsciencia. El hombre de genio puede, como cualquier otro obrar por razón, después de madura reflexión por convicción; pero todo esto es accesorio”. (85) René Waltz se pregunta “¿de dónde emana el primer germen del poema?”, “¿dónde, cuándo, cómo, por qué ha comenzado su generación?”, y se responde: “el acaso y esta vez, el inconsciente (o el subconsciente, todo es uno) tienen tal parte en ello que el poeta más atento a sí mismo es incapaz de discernir de pronto el origen de la obra y de revelárnosla de una manera indiscutible...”. Dice del poeta en acción que no solo es “un enigma a sus ojos sino también a los nuestros”: (86) En estas oscuras profundidades se elaborará el núcleo de la experiencia poética; aquí se llevará a cabo esa íntima familiaridad del sujeto con las cosas aprehendidas y amadas; de aquí saldrá la poesía como “fruto de un contacto del espíritu con la realidad en sí misma inefable y con su fuese”. (87) Aquí encontraremos la intuición poética ejerciendo en todo su vigor un conocimiento sui géneris. Aquí se realiza la connaturalidad afectiva como un incendio de amor en que se consumen el poeta y las cosas; y en cuya luz el poeta se conoce experimentalmente con las cosas. De aquí arrancará ese impulso al canto, a realizar la obra que abraza al poeta y a las cosas unidas por amor en un ambiente de belleza.

Vuelvo a hacer notar para entender lo que sigue que estamos en esa vida preconsciente del entendimiento donde hay una manera de conocimiento libre de conceptos, de razonamientos, por eso a falta de un término apropiado lo hemos llamado experiencia. Esto no quita que el sujeto sea consciente de ella, es preconsciente porque el poeta no ve con claridad como en los conceptos lo que ahí sucede sino que solo experimenta y padece. Por estar libre de los conceptos la actividad del poeta no se halla restringida a

---

(85) Citado por Waltz, René. “**La Creación Poétique**”. Essai d'Analyses. París, Edit. Flammarion, 1953, pág. 63.

(86) Ibidem.

(87) MARITAIN, J. “**La Poesía y el Arte**”, pág. 63.

un fin particular ni a un objeto exterior ya determinado. Solo existe en el poeta una condición creadora que goza de plena libertad para engendrar en la belleza.

Tiene una posibilidad casi infinita de realización, abunda en la riqueza y por un momento —ése de su creación—, se siente como un dios: tiene en sus manos el dominio del ser. La Poesía está alimentada en la raíz creadora del espíritu, “supone un acto intelectual que no es informado por las cosas, sino que, por su esencia, es formativo e informante...”. (88)

En esta vida preconsciente el poeta capta en su experiencia muchos objetos, pero a sí mismo como sujeto, y sujeto dinámico, creador, transformador de las cosas por medio de su amor. Capta su propia subjetividad creante, por eso la finalidad del conocimiento poético no es conocer —aunque sea oscuramente— sino experimentar y padecer las cosas captado el sujeto en dinamismo creador; todo tiende a la producción del ser, a poner en el ser esta actividad que será la expresión del mismo poeta como creador y transformador de las cosas sobre las cuales actúa. Pero no hay cosa más desconocida para el poeta que su propia subjetividad y más esa que está al margen de la conciencia. ¿Cómo entonces puede captarla? Por las cosas que desempeñan el papel de condición indispensable para que la subjetividad al poseerlas se ofrezca a la experiencia como sujeto de posesión, y posesión intencional por amor transformante y dinámico. Resonando los seres en las raíces mismas de la subjetividad el sujeto se aprehende como resonador junto con la resonancia.

Característica de este conocimiento es la resonancia o experiencia de las cosas. Este es el punto clave donde el sujeto se capta a sí mismo y a las cosas, porque si es resonancia y experiencia debe ser experiencia de algo en alguien que experimente. He aquí el modo de unificación de objeto-sujeto en la captación intencional de este conocimiento peculiar. Para acentuar la captación del sujeto como sujeto entra la emoción que afirma la actividad subjetiva en las cosas y la ofrece más visible, o mejor, más captable al sujeto mismo. Cosa muy diversa acontece en el conocimiento especulativo en

---

(88) MARITAIN, J. “La Poesía y el Arte”, pág. 142:

“Claro está que el poeta no es más que un mísero Dios. El poeta no se conoce a sí mismo: y su visión creadora interior depende miserablemente del mundo externo y de la infinita multitud de formas y de objetos bellos ya producidos por el hombre, depende del infinito número de cosas que generaciones y generaciones han aprendido y del código de signos que usaron otros poetas, y el poeta está condenado por todo esto a subordinar a sus propios propósitos todos esos elementos extraños a ellos y a manifestar su propia sustancia en su creación”. Ibidem.

el que el sujeto no se conoce a sí mismo; ya hemos dicho que el proceso de abstracción está al margen de la conciencia y solo por una segunda reflexión se puede conocer y de un modo abstracto sin esa característica de "padecer las cosas", de sentir las, características de la emoción. Aquí el sujeto conoce las cosas como algo diverso del yo: en el conocimiento poético las conoce identificadas al yo por el amor, sintiéndolas y sintiéndose a sí mismo sentir las cosas.

## LA CONNATURALIDAD AFECTIVA Y CREADORA

Partiendo de Santo Tomás que inicia la reflexión y el estudio en esta manera de conocimiento y siguiendo la interpretación de Maritain, llegamos a la fórmula por él expresada que describe la naturaleza del conocimiento poético, el cual incluye a su vez la especificación de ser creador aún antes de la intervención del hábito artístico. Es "un conocimiento por connaturalidad afectiva de tipo operativo".

En el presente capítulo tratando de ahondar más en su naturaleza no explicaremos los elementos que la integran ni las facultades que operan, sino cómo funcionan las facultades en estos elementos, de suerte que obtengamos un conocimiento más hondo y claro —en cuanto se pueda— de lo que es el conocimiento poético y no una descripción vaga y general.

Habiendo descrito la vida preconsciente del entendimiento tenemos estudiado el escenario, por así decirlo, donde se llevará a cabo el conocimiento poético. Notemos que hasta aquí ya hemos explicado parte de su naturaleza al hablar del inconsciente; ya sabemos que se trata de un conocimiento peculiar a modo de experiencia del yo, y de las cosas con el yo, en un clima de belleza. Nos falta explicar más a fondo —y este es el punto principal de todo nuestro estudio— que es "por connaturalidad afectiva" y "de tipo operativo".

Antes una última advertencia: como vamos a hablar aquí de la emoción, tenemos que distinguir entre aquella que nos produce el placer estético y la propia del conocimiento poético. Ambas son del mismo orden pero operan de manera diferente: La emoción del placer estético es una consecuencia del conocimiento del objeto, de la captación de la belleza objetiva. Aquí el sujeto capta solamente el objeto, siente un placer por la belleza que lleva en sí la aprehensión intencional y emite un juicio única y exclusivamente sobre el objeto, y solo de paso se traduce el estado emocional del sujeto. En el conocimiento poético la emoción no solo va a ser un goce por la be-

lleza del objeto, sino que captando a todo el sujeto se va a poner al servicio de la inteligencia para ahondar en un conocimiento singular que abrace a las cosas y al sujeto, y más a éste como sujeto en que las cosas adquieren la vida del espíritu. El sujeto no solo ve un objeto hermoso y siente placer por ello, sino que se experimenta a sí mismo como totalidad transformando en sí las cosas y a sí mismo en las cosas. Aquí "la captación más inmediata es el mundo, pero la captación más principal (y la más oculta) es la subjetividad". (89)

## LA CONNATURALIDAD CONSCIENTE DEL PLACER ESTÉTICO

Para entender mejor la connaturalidad del conocimiento poético exponemos cierta connaturalidad que se da en el placer estético cuando éste penetra hondamente en el sujeto y lo transporta en un gozo intenso, lleno de entusiasmo. Al conocimiento sensible del objeto le sigue como un complemento natural el amor sensible del objeto que ha sido presentado como algo bueno y apetecible.

En las facultades superiores sucede algo semejante: la voluntad quiere el bien que el entendimiento le presenta, con la diferencia de que el amor sensible sigue necesariamente su objeto y la voluntad, respecto de los bienes particulares, mezclados de imperfecciones, permanece libre y puede elegir uno u otro o abstenerse. No así respecto de un bien perfecto presentado como tal. Entonces necesariamente tendería a él perdiendo la libertad de rechazarlo, pero esto no se da en esta vida.

Al conocimiento intencional sensitivo-intelectivo del objeto sigue, pues, un amor sensible y espiritual. Si la voluntad acepta el objeto y deja su curso al amor sensible que necesariamente ama al objeto, se despierta un amor afectivo que produce una modificación emocional en el sujeto, una afección que puede crecer a un afecto más fuerte y producir una alteración orgánica mayor y una complacencia más intensa en la voluntad, que finalmente decrece y queda en un estado emocional afectivo.

Hay que tener en cuenta que este amor afectivo —status emotionalis subiecti— es un gozo por el bien poseído, pero poseído intencionalmente en la facultad cognoscitiva de la que se hace solidario el afecto y en ella ama a su objeto. Supuesto este conocimiento el objeto puede estar ausente y basta su recuerdo para complacerse en él amándolo, o también se da el

---

(89) MARITAIN, JACQUES. "Situación de la Poesía", pág. 172.

caso de que el amor permanente en el sujeto suscite el recuerdo y provoque una complacencia mayor, más estable, más arraigada, más familiar cada vez.

Hasta aquí tenemos una doble posesión del objeto que nos hace penetrar más en su realidad total sin agotarla nunca; una verdadera intuición de toda su verdad ontológica, no es propia de nuestra naturaleza. No somos ángeles ni Dios. En la posesión por el entendimiento nos *objetivizamos*, nos hacemos según el objeto en su significado más profundo. Viene el objeto que se nos ofrece a nuestras facultades y lo conocemos externa e internamente conformándonos a él, dándole nuestra actividad cognoscitiva sensible e intelectual para penetrarlo en su naturaleza individual, nos actuamos intencionalmente en él según su naturaleza, hasta hacemos *coniatuales* a él. Conocimiento profundo, sintético que nos revela el ser como totalidad, unión intencional íntima, "*conocimiento interno*", familiar: el ser nos es *muy conocido*. Una verdadera *con-naturalidad* que saborea el significado en síntesis del ser.

La posesión de la voluntad y de la sensibilidad, de la afectividad en suma, es más unitiva. Va al objeto ofrecido por el entendimiento y se apodera de él, transformando toda la naturaleza del sujeto en un transporte de gozo. Hay una alteración emocional, un descanso placentero del sujeto en el bien poseído, *padeciendo* la naturaleza del objeto presentada como un todo: Un bien sensible que esconde valores más elevados que ha descubierto la inteligencia. Puede tratarse también de valores y seres puramente espirituales.

Es un experimentar el ser dándole toda la adhesión prosecutiva de la voluntad y de la sensibilidad (con cierto grado de intensidad, después se verá cuál sea ésta según la naturaleza del objeto); es decir, dándole toda la adhesión de su amor haciéndose uno con su naturaleza. El amor propio del ser racional tiende a poseer el objeto, siguiendo su inclinación específica, y en la posesión misma lo hace suyo, muy familiar del afecto, algo muy querido, esto es muy según el propio amor y la naturaleza del sujeto, es decir: *muy connatural* a sí. Esta corriente psíquica intencional-afectiva produce una familiaridad, una intimidad especial entre el sujeto y el objeto.

El sujeto por el conocimiento descubre la naturaleza del ser en lo que es ser; éste reveló su naturaleza que es aprehendida como es, poseída como tal. Por el amor el sujeto se da según su naturaleza, con lo que es más propio de su ser, esto es, sigue dándose en el conocimiento y añade la adhesión de su amor que apoderado de todo el sujeto lo ha transportado, lo ha hecho amor y donación de sí; en esta actividad efervescente entrega su naturaleza por medio de las actividades de la misma, por las propias operaciones, a la naturaleza del ser presente al sujeto en el entendimiento, por lo menos. Hay

una verdadera connaturalidad, comunicación o dádiva, una unión de naturaleza haciéndose una a la otra en mutua entrega. El punto de unión es el afecto, el amor afectivo, en que el sujeto activo que conoce se da al ser para poseerlo a su vez y consumir la acción de una unión de naturaleza lo más estrecha y posible por medio del amor. El objeto entregado en el conocimiento —hecho a mí y yo a él, intencionalmente— es dado en una unión más íntima por el amor, que a su vez se entrega también al mismo objeto. Se logra así una connaturalidad verdadera, mutua, estrecha. Una *connaturalidad afectiva*. Un estado de *conocer amando*. Una entrega mutua según las naturalezas propias de sujeto-objeto por medio de las operaciones específicas, una mutua y verdadera "*connaturalización*".

Si es posible esta connaturalidad plenamente consciente respecto de un objeto que nos impresiona de una manera singular y el amor nos lleva a unirnos a él, la connaturalidad poética es más profunda: no es una contemplación intensamente gozosa como la anterior, sino que el sujeto como sujeto toca el ser y junto con él se experimenta. Trataremos de indicar cómo, hasta donde podamos.

## LA CONNATURALIDAD INCONSCIENTE DE LA EXPERIENCIA POETICA

Presuponemos todo lo anterior, o por lo menos un suave placer estético. El sujeto tiene una emoción que le va a servir de medio para este conocimiento a modo de inclinación. El sentimiento le va a entregar a un conocer de totalidades, "amor transit in conditionem obiecti", es decir, pasa a ser intencional como es la aprehensión del objeto, y lleva en esta intencionalidad a todo el sujeto para experimentar el objeto también como un todo por una parte y por otra lo atrae hasta las profundidades de la subjetividad para que sea captado por todo el sujeto: no solo por el entendimiento en una idea, o por la imaginación en sus cualidades sensibles, sino en su totalidad de ser.

La emoción de que aquí hablamos abarca un estado afectivo del sujeto que a su vez implica tanto lo espiritual como lo sensible, y está presente a todo el proceso del conocimiento, más aún es provocada por él. Pero viene un ahondamiento en que la emoción que ha invadido a todo el sujeto es penetrada del proceso de conocer, ella en sí no conoce pero se adhiere al objeto no solo en su apariencia sensible sino en la esencia inteligible que el entendimiento saca de la imagen sensible; es decir, en el punto en que ambas actividades esencialmente se separan y son diversas cuando el entendimiento ha de obrar sobre lo sensible para producir su verbo mental, la emo-

ción interviene y experimenta el objeto en todo lo que es él, sin verbo mental, pero como inteligible y en sus aspectos sensibles. Sabe lo que es de antemano por la inteligencia, pero la emoción lleva a todo el sujeto a una unión con el objeto en cuyo estado el verbo mental y las solas apariencias sensibles no le interesan porque lo experimenta de otro modo. No hay verbo mental y sin embargo el sujeto sabe oscuramente que todo él está experimentando un ser de una manera inusitada como dijimos arriba: la captación más inmediata es la del ser, pero la más importante, aunque más oscura es la del sujeto. El objeto no es conocido en su inteligibilidad por medio de un verbo mental, ni en una imagen, es saboreado por la totalidad del sujeto por medio de la emoción en una aprehensión misteriosa de la vida preconsciente. Es una inclinación no del entendimiento, ni de la imaginación que no son tendencias, ni del apetito hacia un objeto que le presenten las facultades cognitivas luminosamente, sino hacia un objeto que ha sido sumergido en la vida preconsciente donde no se reconoce ya como verbo mental ni como imagen sino como algo que se padece y se experimenta, y se sabe de otro modo, algo que es como parte de la naturaleza y a la vez diverso, algo en que está todo el yo sin dejar de ser el mismo yo. Es una unión de naturalezas por semejanza llevada a cabo por la emoción. Es una connaturalidad afectiva conocible porque se experimenta, no conceptualizable porque no es un verbo mental, ni tampoco imaginable; debido a esto se desarrolla necesariamente en la vida preconsciente. Tampoco es un puro afecto, ni una tendencia, sino que es una experiencia de unión intencional de naturalezas como totalidades llevada a cabo por la emoción; y que puede advertirse o no, porque el entendimiento en su vida subconsciente trabaja sin verbos mentales sobre los objetos que le ofrecen los sentidos y cuando halla un instrumento como la emoción, su conocer es saber de algún modo que todo el sujeto estuvo activo como naturaleza y más aún como persona en un objeto al que lo unía el amor. Lo sabrá cuando con claridad aflore a la conciencia ese estado y más cuando la belleza de la experiencia despierte el impulso creador y lo diga en una obra.

La emoción como emoción al lograr este contacto con el ser por semejanza y entregar esta experiencia al entendimiento como lo haría el intelecto agente se convierte en instrumento de la inteligencia y como no recibe algo puramente inteligible como en la abstracción sino algo más complejo, no hace verbo mental, pero conoce, en esa vida al margen de lo consciente. A su vez el entendimiento al servirse de la emoción en esa actividad la eleva y espiritualiza, la hace intencional, esto es que sea algo más de sí misma, es decir, que signifique para el entendimiento lo que es el objeto como totalidad. Las cosas imprimieron en el alma esta emoción y a través de ella hallan

una correspondencia de semejanza con el alma; una adaptación, o familiaridad o hacerse según el alma que es impresionada, y así las conoce oscuramente. Según esto ya podemos decir que LA CONNATURALIDAD (90) ES UNA PARTICIPACION (91) AMOROSA, POR SEMEJANZA (92), DE LA NATURALEZA DE OTRO (93). Expliquémosla:

- (90) S. Tomás usa esta palabra en varios sentidos: Por ella expresa el movimiento de una naturaleza o de una facultad hacia aquello que le es propio o conveniente. Así hablando del apetito sensitivo y del racional dice: "In unoquoque autem horum appetituum amor dicitur illud quod est principium motus tendentis in finem amatum. In appetitu autem naturali principium huiusmodi motus est connaturalitas appetentis ad id in quod tendit, quae dici potest amor naturalis; sicut ipsa connaturalitas corporis gravis ad locum medium est per gravitatem, et potest dici amor naturalis; et similiter coaptatio appetitus sensitivi vel voluntatis ad aliquod bonum, id est, ipsa complacentia boni, dicitur amor sensitivus, vel intellectivus, seu rationalis". I-II, q. 26, a. 1c. Y más adelante: "Agens autem naturale duplicem effectum inducit in patiens: nam primo quidem dat formam, secundo dat motum consequentem formam; sicut generans dat corpori gravitatem, et motum consequentem ipsam; et ipsa gravitas, quae est principium motus ad locum connaturalem, propter connaturalitatem potest quodammodo dici **amor naturalis**. Sic etiam ipsum appetibile dat appetitui primo quidem quamdam coaptationem ad ipsum, quae est quaedam complacentia appetibilis, ex qua sequitur motus ad appetibile". I-II, q. 26, a. 2c. Explica: "Omnibus est pulchrum et bonum amabile, cum unaquaeque res habeat connaturalitatem ad id quod est sibi conveniens secundum suam naturam". I-II, Q. 26, a. i ad 3. La misma palabra connaturalidad implica, además, cierto dinamismo: "Bonum ergo primo in potentia appetitiva causat quamdam inclinationem, seu aptitudinem, seu connaturalitatem ad bonum quod pertinet ad passionem amoris, cui per contrarium respondet odium ex parte mali. Secundo, si bonum sit nondum habitum, dat ei motum ad assequendum bonum amatum; et hoc pertinet ad passionem desiderii vel concupiscentiae; et ex opposito ex parte mali est fuga vel abominatio. Tertio, cum adeptum fuerit bonum, dat appetitus quietationem quamdam in ipso bono adepti; et hoc pertinet ad delectationem vel gaudium, cui opponitur ex parte mali dolor vel tristitia". I-II, q. 24, a. 1c. Aunque en el último paso se descansa en la posesión del bien obtenido el dinamismo no muere: "Nam **'appetitivus motus circulo agitur'**. Appetibile enim movet appetitum, faciens quodammodo in eo eius intentionem, et appetitus tendit in appetibile realiter consequendum, ut sit ibi finis ubi fuit principium. Prima ergo immutatio appetitus ad appetibili vocatur **amor**, qui nihil est aliud quam complacentia appetibilis; et ex hac complacentia sequitur motus in appetibile, qui est desiderium; et ultimo quies, quae est gaudium". I-II, q. 26, a. 2c.

De acuerdo con lo anterior podemos concluir que la connaturalidad equivale al amor con todos los movimientos que implica su actividad "circular". En este sentido el concepto se amplía: no sólo comprende lo que le es propio a la naturaleza sino que en los seres racionales puede abarcar aun aquello

que está sobre la naturaleza, que, por supuesto, le será conveniente: "Omnis autem motus ad aliquid vel quies in aliquo ex aliqua connaturalitate vel coaptatione procedit, quae pertinet ad rationem **amoris**". I-II, q. 27, a. 4c. Respecto de las cosas divinas dice: "Sicut Dionysius dicit quod 'Hierothc, eus est perfectus in divinis, non solum discens, sed et patiens divina'. Huiusmodi autem compassio, sive connaturalitas ad res divinas fit per charitatem, quae quidem unit nos Deo". II-II, q. 45, a. 2c En el texto arriba citado: "Omnibus est pulchrum et bonum amabile, cum unaquaqueque res habeat connaturalitatem ad id quod est sibi conveniens secundum suam naturam", se presentan con claridad los objetos del amor: el bien y la belleza ya que el bien es "quod est conveniens alicui, saltem sibi" y lo bello "quod visum placet"; de ambos ha dicho: "...pulchrum est idem bono sola ratione diferens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus. Sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus". I-II, q. 27, a. 1 ad 3. Esta conveniencia abarca toda clase de amor desde el natural al racional con sus objetos específicos: "...cum appetitus naturalis derivetur ab aliqua Apprehensione, licet non coniuncta, eadem ratio videtur esse de inclinatione appetitus naturalis et appetitus animalis, qui sequitur apprehensionem coniunctam... In appetitu autem naturali hoc manifeste apparet, quod sicut unumquodque habet naturalem consonantiam vel aptitudinem ad id quod sibi conventi, quae est amor naturalis; ita ad id quod est repugnans et corruptivum, habet dissonantiam naturalem, quae est odium naturale. Sic igitur et in appetitu animali seu intellectivo amor est consonantia quaedam appetitus ad id quod apprehenditur ut conveniens; odium vero est dissonantia quaedam appetitus ad id quod apprehenditur ut repugnans et nocivum. Sicut autem omne conveniens; in quantum huiusmodi, habet rationem boni; ita omne repugnans, in quantum huiusmodi, habet rationem mali; et ideo sicut **bonum** est **obiectum amoris**, ita malum est obiectum odii". I-II, q. 29, a. 1c. Y todavía explícita mejor: "Cuius ratio est, quia appetitus nihil aliud est quam quaedam inclinatio appetentis in aliquid. Nihil autem inclinatur nisi in aliquid simile et conveniens. Cum igitur omnis res, in quantum est ens et substantia, sit quoddam bonum, necesse est ut omnis inclinatio sit in bonum. Et inde est quod Philosophus dicit... quod "bonum est quod omnia appetunt". Sed considerandum est quod cum omnis inclinatio consequatur aliquam formam, appetitus naturalis consequitur formam in natura existentem; appetitus autem sensitivus, vel etiam intellectivus, seu rationalis, qui dicitur **voluntas**, sequitur formam apprehensam. Sicut igitur id in quod tendit appetitus naturalis, est bonum existens in re, ita id in quod tendit appetitus animalis, vel voluntarius, est bonum apprehensum. Ad hoc igitur quod voluntas in aliquid tendat, non requiritur quod sit bonum in rei veritate, sed quod apprehendatur in ratione boni; et propter hoc Philosophus dicit quod 'finis est bonum, vel apparens bonum". I-II, q. 8, a. ic.

Por eso el que conoce por connaturalidad afectiva o tendencial, padece más bien las cosas que las aprehende. Como el que conoce las cosas de la castidad no por vía de conocimiento sino por vía de inclinación: "sicut de his quae ad castitatem pertinent, per rationis inquisitionem recte indicat ille qui didicit scientiam moralem; sed per quamdam connaturalitatem ad ipsam, recte iudicat de eis ille qui habet habitum castitatis... sicut Dionysius dicit quod 'Hierotheus est perfectus in divinis, non solum discens, sed et

patiens divina'. Huiusmodi autem compassio, sive connaturalitas ad res divinas fit per charitatem, quae quidem unit nos Deo". II-II, q. 45, a. 2c. Como se ve es un conocimiento experimental y amoroso en que interviene una inclinación recta de amor que no se equivoca.

- (91) De "participare": partem-capere: tomar parte. S. Tomás hablando del amor dice: "...duplex est unio amati ad amantem. Una quidem realis, secundum scilicet coniunctionem ad rem ipsam; et talis unio pertinet ad gaudium vel delectationem, quae sequitur desiderium. Alia autem est **unio affectiva**, secundum scilicet quod aliquid habet aptitudinem vel proportionem; prout scilicet ex hoc quod aliquid habet aptitudinem ad alterum et inclinationem, iam **participat** aliquid eius; et sic amor unionem importat; quae quidem unio praecedit motum desiderii". I-II, q. 25, a. 2 ad 2. Y en otra parte: "Cum autem sit duplex amor, scilicet concupiscentiae et amicitiae, uterque procedit ex quadam apprehensione unitatis amati ad amantem; cum enim aliquis amat aliquid, quasi concupiscens illud, apprehendit illud quasi pertinens ad suum bene esse. Similiter cum aliquis amat aliquem amore amicitiae, vult ei bonum, sicut et sibi vult bonum; unde apprehendit eum ut alterum se, inquantum scilicet vult ei bonum, sicut et sibi ipsi; et inde est quod amicus dicitur esse **alter ipse**". I-II, q. 28, a. 1c.
- (92) El Angélico encuentra en la semejanza el **principio** del amor: "Sed ad amorem pertinet, non quod ipse amor sit similitudo, sed in quantum **similitudo est principium** amandi". I, q. 27, a. 4 ad 2. Más aún afirma categóricamente que lo causa: "...**similitudo**, proprie loquendo, est causa amoris". I-II, q. 27, a. 3c. A continuación afirma que la **razón** de que uno ame algo en otro se debe a cierta **semejanza** de lo que ama en sí: "...quod aliquis in altero amat quod in se non amat, invenitur **ratio similitudinis** secundum proportionalitatem. Nam sicut se habet alius ad hoc quod in eo amatur, ita ipse se habet ad hoc quod in se amat" Ibid. ad 2. Y confirma: "Cum autem **similitudo sit ratio amoris**, secundum illud: 'Omne animal diligit simile sibi'; impossibile est esse amicitiam hominis ad Deum, qui est optimus, nisi homines efficiantur boni". I-II, q. 99, a. 2c. Para nuestro propósito es muy importante confirmar que la unión de amor lograda por la connaturalidad es una **unión de amor por semejanza**: "...quantum vero ad amorem quo quis amat alia, est **unio similitudinis**. Quaedam vero unio est essentialiter ipse amor; et haec est unio secundum coaptationem affectus; quae quidem assimilatur unioni substantiali, inquantum amans se habet ad amatum in amore quidem amicitiae, ut ad seipsum; in amore autem concupiscentiae ut ad aliquid sui. Quaedam vero unio est effectus amoris; et haec est unio realis, quam amans quaerit de re amata: et haec quidem unio est secundum convenientiam amoris". I-II, q. 28, a. 1 ad 2. Aunque el conocimiento intelectual se lleva a cabo por una **semejanza** de lo conocido en el que conoce, la **semejanza** del amor es más unitiva: "...cognitio perficitur per hoc quod cognitum unitur cognoscenti secundum suam **similitudinem**; sed amor facit quod ipsa res quae amatur, amanti aliquomodo uniatur, ... Unde amor est magis unitivus quam cognitio". Ibid. ad 3. En otro lugar explica: "...actus amoris semper tendit in duo: scilicet in bonum quod quis vult alicui et in eum cui vult bonum. Hoc enim est proprie amare aliquem, quod et velle ei bonum. Unde in eo quod aliquis amat se, vult bonum sibi. Et sic, illud bonum quaerit sibi unire inquantum potest. Et pro tanto dicitur amor vis unitiva... In hoc vero quod aliquis amat alium, vult bonum illi. Et sic

Se logra por la emoción afectiva (94) que viene a fungir el papel del entendimiento agente entregando no la inteligibilidad del objeto tan solo, sino a todo el objeto a la inteligencia. Como en la emoción va toda la subjetividad, aun la misma inteligencia, pues se vale de ella para encontrarse con el objeto, el entendimiento conoce oscuramente junto con las cosas que le son entregadas, a todo el sujeto que ha vibrado emocionalmente al hacerse semejante a ellas para significarlas. (95) Esta significación intencional-emocional es una especie de identificación afectiva (96) de la emoción con las cosas en que unas y las otras se participan sus naturalezas respectivas por amor (97). La percepción oscura de esta quasi identificación es la apre-

---

utitur eo tanquam seipso, referens bonum ad illum sicut ad seipsum. Et pro tanto dicitur amor vis concretiva, quia alium aggregat sibi; habens se ad eum sicut ad seipsum". I, q. 20, a. I ad 3.

- (93) Ya hemos dicho citando al S. Doctor que "Omnibus est pulchrum et bonum amabile, cum unaquaque res habeat connaturalitatem ad id quod est sibi conveniens secundum suam naturam", y que el que tenga amor o connaturalidad o inclinación a otro, participa de éste: "...ex hoc quod aliquid habet aptitudinem ad alterum et inclinationem, iam **participat** aliquid eius", y si la inclinación es a todo el ser participa de la naturaleza entera del otro por amor. La participación es mutua aunque la actividad esté en el que ama: "...amatum continetur in amante, in quantum est impressum in affectu eius per quamdam complacentiam; e converso vero amans continetur in amato, in quantum amans sequitur aliquomodo illud quod est intimum amati". I-II, q. 28, a. 2 ad 1. Y la participación es de lo más íntimo del otro: "Amor namque concupiscentiae non requiescit in quacumque extrinseca aut superficiali adeptione vel fruitione amati, sed quaerit amatum perfecte habere, quasi ad intima illius perveniens". Ibid. in c.
- (94) Porque "...amor importat quamdam connaturalitatem vel complacentiam amantis ad amatum: unicuique autem est bonum id quod est sibi connaturale et proportionatum. Unde relinquitur quod bonum sit propria **causa amoris**". I-II, q. 27, a. 1c. El movimiento hacia el objeto y su posesión se debe al amor: "Omnis autem motus ad aliquid vel quies in aliquo ex aliqua connaturalitate vel coaptatione procedit, quae pertinet ad **rationem amoris**". I-II, q. 27, a. 4c. Más aún el mismo amor es una simpatía dinámica: "amor est quaedam unio vel connaturalitas amantis ad amatum". I-II, q. 32, a. 3 ad 3. O, por lo menos, como precisa en otro sitio la unión es el fruto del amor en algunos casos: "...unio pertinet ad amorem, in quantum per complacentiam appetitus amans se habet ad id quod amat, sicut ad seipsum vel ad aliquid sui. Et sic patet quod amor non est ipsa relatio unionis, sed unio est consequens amorem. Unde et Dionysius dicit quod 'amor est virtus unitiva', et Philosophus dicit quod 'unio est opus amoris'". I-II, q. 26, a. 2 ad 2. Pero en otra parte pone los dos casos: el amor es la misma unión, y la unión es fruto del amor: "Quaedam vero unio est essentialiter ipse amor... Quaedam vero unio est effectus amoris". I-II, q. 28, a. 1 ad 2.
- (95) Cfr. II-II, q. 45, a. 2c.
- (96) Cfr. I-II, q. 28, a. 1 ad 2.
- (97) Cfr. I-II, q. 25, a. 2 ad 2.

hensión de las cosas y de toda la subjetividad en que resuenan amorosamente. La emoción abrazada a las cosas por amor, determina el entendimiento, lo fecunda, para que conozca, pero no conceptualmente, sino experimentalmente (98) y vivencialmente y de una manera oscura, lo que le ofrece, que no es otra cosa que ella misma connaturalizada con las cosas: Viene a ser a modo de especie impresa y como tal informante y fecunda que pide un verbo en que se exprese plenamente; un verbo que no puede ser mental porque no presenta un puro inteligible separado de lo individual, sino que presenta individuos identificados por amor, hecho el uno al otro en dinamismo afectivo, así mueve a todo el sujeto, lo pone a elaborar un verbo de otra naturaleza, despierta la actividad creadora, que por serlo, ha de poner algo en el ser, ha de hacer algo distinto del sujeto que exprese al sujeto y a las cosas. Es una emoción formadora, es forma no materia en cuanto conocimiento o instrumento de conocimiento. En cuanto que ella misma se ofrece a las facultades, que pone en actividad, para ser expresada viene a ser, respecto de la expresión que la contenga, la parte determinante en el orden de la causa formal.

Al principio la hemos llamado materia pero no en el sentido de parte indeterminada que reciba esencialmente otra forma que la determine, sino en el sentido amplio de material poético, de un fieri, de algo inacabado, pero aún aquí es forma que determina al conocimiento, la productividad informa las facultades y les pide la materia para moderarla e informarla dándoles el sello, la determinación de su ser.

Es, pues, la connaturalidad entre sujeto y objeto lograda por la emoción, el instrumento activo que hace posible el conocimiento poético. Sin ella no se fecunda el entendimiento para conocer oscuramente al sujeto y a las cosas en una experiencia dinámica que se termina, por su esencial operatividad, en una obra "ad extra".

En el placer estético la connaturalidad lograda no es a manera de conocimiento ni determinante de éste, sino un fruto del conocimiento intelectual contemplativo que consiste en una familiaridad con el objeto a fuerza de contemplarlo y amarlo. El "verum delectans" mueve al comentario —y en esto guarda una remota semejanza con el proceso creador— pero al comentario del objeto admirado que no es una nueva cosa puesta en el ser que contenga a toda la subjetividad y a las cosas conocidas oscuramente. No, aquí es la expresión de algo amado y conocido claramente por la inteligencia, por la idea especulativa en la que resplandece la belleza objetiva que impresiona las facultades apetitivas y provoca un sentimiento.

---

(98) Cfr. II-II, q. 45, a. 2c.

Finalmente todo este oscuro proceso que no tiene objeto de especificación fuera de sí mismo se desarrolla en un clima de belleza. La subjetividad y las cosas connaturalizadas por la emoción se encuentran en semejanza de belleza, en un parecido que les acendra el amor; y casi diría en igualdad e identidad en cuanto que reflejan ambas la belleza trascendente de la cual participan. Ambas la —subjetividad y las cosas— unidas en la intuición poética vital y dinámica, van a inventar sus pasos por los caminos de la creación sin que haya un término concreto prefijado de antemano. Pero unidas en la belleza por el amor, han de engendrar en la belleza, porque han de reflejar el motivo de su amor transformante. Ya el mismo amor es anhelo de engendrar en la hermosura. Hay un enamoramiento por belleza que provoca tal sed de la misma que tenderá a ella como a un infinito con hambre insaciable como a un fin que está más allá de todo fin. “La poesía —dice Maritain— tiende a la belleza... como hacia esa vida misma del tú que alienta en aquél que el amor ha transformado en otro tú”. (99)

El anhelo de engendrar, de manifestar la vivencia poética y la subjetividad estremecida por las cosas donde campean los reflejos de belleza, ha de lograrse en la belleza para que sea expresión verdadera de la experiencia poética, aunque no se pretenda porque va enviscerada en la naturaleza misma de la intuición, hay, diría, una relación trascendental entre ambas, se concibe por y en la belleza y es dada a luz en la misma, y en ella ha de subsistir. “La poesía nada puede hacer sin la belleza, no porque esté subordinada a la belleza como a un objeto, sino a causa de que la poesía está en una relación de amor con la belleza y ésta con la poesía”. (100)

Analizando el proceso creador en sus mismas raíces nos hemos encontrado con la poesía origen de todo arte, y ésta es conocimiento, pero conocimiento experiencia que se logra por medio de la emoción. Es indudable la importancia que ésta tiene en tal experiencia; porque por su dinamismo arrastra a todo el sujeto a la creación. Pero notemos que no es todo, sino parte, parte informante, determinante, pero parte. Decimos esto para no caer en el error de todos aquellos que reducen la creación poética a un sentimiento exclusivamente y hacen a un lado la inteligencia.

Los autores en general dan gran importancia al sentimiento. René Waltz en el Cap. IV, “Emoción y Sentimientos Poéticos”, hace un estudio detenido del importante papel de la emoción en el complejo poético. El admite la

---

(99) MARITAIN, J. “La Poesía y el Arte”, pág. 208.

(100) Ibidem. pág. 209.

intervención de la inteligencia y de la sensibilidad. (101) Aunque no distigue con claridad entre "cerebralidad" y razonamiento discursivo: afirma que la poesía necesita de la emoción: "La poésie réclame avant toutes choses un don délicat d'émotion...". (102) "De ce sentiment poétique la source immédiate et directe est, dans chaque cas particulier, l'émotion poétique, je veux dire l'émotion ressentie par le poète lui-même". (103) "La poésie, disait à sa manière Hugo, à qui on reproche si légèrement de n'être pas homme de pensée, ce n'est presque que du sentiment". (104) "Création signifie, avant tout, émotion, écrit Bergson dans un passage célèbre. Il entendait par là qu'à l'origine première de toute création, intellectuelle, artistique, littéraire, scientifique, philosophique ou autre, se trouve une émotion qui la contient virtuellement...", (105), etc., etc. Otros autores llaman a la emoción en cuanto que trabaja con el entendimiento: "la inspiración", Eduardo Nicol dice:

"Tampoco hay que imaginar que la inspiración es cosa de un momento, por el contrario, nos ilumina y nos guía en el trabajo mismo, más o menos fielmente, y se combina con la inteligencia en la búsqueda de los elementos de la obra, en la elección de las formas y de las combinaciones". (106)

Que habla del proceso creador a su modo es clarísimo aún por la comparación que hace con el estado Místico:

"La inspiración tiene a veces analogías reales con el estado Místico la misma palabra indica que inspirado es quien está en el fuego, aquél en quien el fuego ha penetrado. La inspiración mete el fuego en las facultades, se adentra en el genio y lo pone en estado de gestación y alumbramiento. Este es un estado de entusiasmo, que quiere decir endiosamiento, como si un dios fogoso, ígneo, se adueñara del alma del artista, y de esta posesión divina surgiese un fruto que es la obra". (107)

---

(101) "Faites de sensibilité et de cérébralité mêlées, elle s'opposerait sur le plan de la sensibilité à la sécheresse du coeur et à l'atonie morale, sur celui de la cérébralité au rationalisme discursif". Waltz, R. Op. cit., pág. 64.

(102) Ibidem. pág. 64.

(103) Ibidem. pág. 65.

(104) Ibidem. pág. 70.

(105) Ibidem. pág. 88.

(106) NICOL, EDUARDO. "La Psicología de la Creación Artística", en Rev. "Filosofía y Letras", N° 15. U.N.A.M., México, Imprenta Universitaria, 1944, pág. 30.

(107) NICOL, EDUARDO. Op. cit., pág. 26.

Con más profundidad dice Amado Alonso: "En su último origen, el punto de partida para la creación poética no puede ser más que una disposición sentimental, ya que el sentido poético de la realidad presentada es de orden sentimental. Por supuesto, la disposición sentimental puede tener un estímulo objetivo consciente y cercano, o subconsciente y lejano, o que sea la resultante de innumerables experiencias que de pronto sueltan en el alma un determinado sabor unificado. Esto pasa con todos los estados sentimentales, de los poetas y de los no poetas. Lo específicamente poético es partir de este punto común y hacer con su sentimiento una obra. El sentimiento adquiere entonces una tensión de privilegio y como un ansia de calar el sentido de las cosas, que es lo que mágicamente se llama inspiración". (108) "La poesía tiene que despegarse de la tierra y desatarse de las condiciones de la experiencia vivida para descansar en su propio centro". (109) "Contemplando una realidad circunscrita a su persona, la taladrante mirada del poeta ha ahondado hasta darnos una intuición sentimental del mundo y de la vida, y con ello ha levantado la baja realidad realista de la existencial al alto plano de las realidades ideales y de las esencias", (110) Rudolf Odebrecht expone la concepción estética de Gertrude Kutznitzky, diciendo "que distingue por medio de un análisis comparativo la síntesis del acto de la percepción en general por respecto a la "verdad afectiva" que se constituye en la síntesis estética y que se define como un vivir un orden cerrado de imposición de forma, como un "saber del sentido estético de un todo fenoménico". (111)

Muy singular es la concepción de Bécquer en este punto. Sin una organización conceptual estricta, ni un orden de estudio —el del filósofo, que detestaba— dice lo mismo respecto de la creación poética: En la rima XXI expone el problema:

*¿Qué es poesía? —dices mientras clavas  
en mi pupila tu pupila azul;  
¿qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?  
Poesía... eres tú.*

El mismo comenta: "La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer". Lo que equivale a decir que

(108) ALONSO, AMADO. Op. cit., págs. 13-14.

(109) Ibidem. pág. 143.

(110) Ibidem.

(111) ODEBRECHT, RUDOLF. "La Estética Contemporánea". Traducción de José Gacs, U.N.A.M. México, D. F. Suplemento al Número 8 de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. 1942, pág. 87.

ese sentimiento, esa experiencia sentimental, que está en el origen de la creación poética, es de carácter femenino. En la misma carta, Bécquer precisa: El genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios, que Balzac llama femeninos, y que efectivamente lo son.

Mientras que la mujer parece estar naturalmente inmersa en esa experiencia sentimental, tal posibilidad se da, en el hombre, como una cualidad especial:

La poesía es, en el hombre, una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe.

En la mujer, por el contrario, la poesía está como encarnada de su ser, su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía: vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella como un flúido luminoso y magnético: es, en una palabra, el verbo poético hecho carne.

La poesía eres tú, porque esa vaga aspiración a lo bello que la caracteriza, y que es una facultad de la inteligencia en el hombre, en ti pudiera decirse que es un instinto.

La poesía eres tú, porque el sentimiento, que en nosotros es un fenómeno accidental y pasa como una ráfaga de aire, se halla tan íntimamente unido a tu organización especial, que constituye una parte de ti misma (112)

Pero no se crea que todo lo reduce a la pura emoción o sentimiento. En la rima III expone con claridad las dos actividades: La impetuosa y arrolladora del sentimiento en una intensa connaturalidad y luego el proceso del arte que encausa y ordena.

### 1ª Etapa Sentimental:

*Sacudimiento extraño  
que agita las ideas,  
como huracán que empuja  
las olas en tropel;  
murmullo que en el alma  
se eleva y va creciendo,  
como volcán que sordo  
anuncia que va a arder;*

(112) Cfr. DIAZ, J. P. Op. cit. págs. 201-206.

*deformes silüetas  
de seres imposibles,*

.....  
.....  
*Ideas sin palabras,  
palabras sin sentido;  
cadencias que no tienen  
ni ritmo ni compás;  
memorias y deseos  
de cosas que no existen;*

.....  
.....  
*sin riendas que le guíe  
caballo volador;  
locura que el espíritu  
exalta y desfallece;  
embriaguez divina  
del genio creador...  
¡Tal es la inspiración!*

2ª Etapa, proceso artístico, de orden, en la plasmación.

*Gigante voz que el caos  
ordena en el cerebro,  
y entre las sombras hace  
la luz aparecer;  
brillante rienda de oro,  
que poderosa enfrena  
de la exaltada mente  
el volador corcel;  
hilo de luz que en haces  
los pensamientos ata;*

.....  
.....  
*inteligente mano,  
que en un collar de perlas  
consigue las indóciles  
palabras reunir;*

.....  
.....  
*cincel que el bloque muerde  
la estatua modelando,*

*y la belleza plástica  
añade a la ideal;*

.....

.....

*¡Tal es nuestra razón!*

Y aún, para subrayar la necesidad de complementar pasión y razón, la rima termina:

*Con ambas siempre en lucha  
y de ambas vencedor,  
tan solo el genio es dado  
a un yugo atar los dos" (113)*

Miguel Bueno hablando del contenido artístico dice:

"El contenido artístico figura en calidad de sentimiento producido por una idea, captado en una intuición y vertido en la expresión de las obras". (114) Aunque más bien expresa el juicio del placer estético que el del contenido poético.

El que más se acerca al proceso que hemos descrito es José Antonio Portuondo. Después de un análisis del tema en varios autores hace una síntesis y concluye: "La inspiración es la resonancia, condicionada por el tono afectivo, que se produce de modo automático en el sujeto como respuesta a un estímulo o vibración procedente del objeto —constituído por una parte o por la totalidad de la circunstancia de aquel, en la cual está *incluido el sujeto* como objeto de su propia resonancia—, ya sea directamente o a través de inspiraciones expresadas con anterioridad, es decir, objetivadas en obras literarias o artísticas". (115)

El proceso que inicialmente vimos en Bécquer llega a ser una verdadera teoría pues da cuenta de lo que para él es la génesis de la poesía, de todo ese "algo previo o anterior al poema". En sí la poesía es para Bécquer "esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible". (116) "Todo lo que sobre poesía dejó escrito tiende a mostrarnos la creación como dependiente del sujeto, con foreshadows de

(113) Citado por Díaz, J. P. Op. cit., págs. 208-210.

(114) BUENO, MIGUEL. "**Principios de Estética**". México, Editorial Patria, S. A., 1958, pág. 48.

(115) PORTUONDO, JOSE ANTONIO, "**La Inspiración Poética**", en Rev. "Filosofía y Letras", N° 24. U.N.A.M. México, Imprenta Universitaria. 1946, pág. 292.

(116) Citado por Díaz, J. P. Op. cit., pág. 200.

éste, antes de que como un esfuerzo dirigido a lograr algo exterior a él. La noción de creación responde así a la idea de *expresar* el sujeto. Con desdén, o en ausencia de un ideal exterior al que aspirar. No hay arquetipos previos al poema, hay el poema como resultado final". (117)

Bécquer le ha dicho a la mujer que es la poesía, dando primacía al sentimiento, de suerte que ese material poético del que arriba hablamos, esa poesía pre-literal está informada por el sentimiento. En las rimas V y VIII describe una experiencia poética primordial en la que hay un sentimiento que constituye la esencia de lo poético. Por eso para él la experiencia sentimental está en la base de lo poético. Como antes ha dicho que la poesía es expresión, será en definitiva expresión de sentimiento. Dice: "La poesía en el hombre es una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma. Por eso lo escribe". (118)

De este modo esa vida preconsciente de lo poético y el sentimiento entran en la esfera de la creatividad: Guarda todo ese material poético en la vida preconsciente "hasta el instante en que puro, tranquilo, sereno y revestido, por así decirlo, de un poder sobrenatural, mi espíritu —dice— las evoca, y tiende sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez ante mis ojos como una visión luminosa y magnífica". Esta visión *luminosa y magnífica* es la visión de aquellos materiales emocionales *ya transformados, ya elaborados*. (119) Las evoca no una memoria reproductora sino viva, y en ese sosiego del espíritu que padecen las cosas da forma definitiva al poema. Es el sosiego a que aludía Wordsworth: "El origen de la poesía es la emoción que se recuerda en sosiego". En este último trabajo creador entra la virtud del arte dirigida por el entendimiento y movida por la voluntad para terminar la obra. Bécquer concibe así esta última etapa: "Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho, que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los efectos; siento, sí, pero de una manera que puede *llamarse artificial*; escribo como el que copia de una página ya escrita; dibujo, como el pintor reproduce al paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes". (120)

---

(117) *Ibidem*.

(118) Citado por Díaz, J. P. Op. cit., pág. 206.

(119) *Ibidem*. págs. 213-214.

(120) *Ibidem*. pág. 217.

René Waltz, parece no estar de acuerdo con este recogimiento sosegado, (121) pero para el caso ambos tienen razón, se puede dar uno y otro caso; el del poeta que escribe en el recogimiento, en el sosiego tranquilo y luminoso que le deja la intuición poética largamente elaborada, y el caso del que escribe en la eferescencia del entusiasmo, como lo concebían los antiguos: el poeta debería estar poseído de la musa.

## LA INTUICION POETICA

### CARACTER COGNOSCITIVO DE LA INTUICION POETICA

La intuición poética como frecuentemente hemos repetido capta las cosas y la subjetividad por la resonancia de las cosas en ella. Pero, ¿qué aprende de las cosas y de la subjetividad? Desde luego que no abstrae la esencia inteligible porque su modo de conocer no es conceptualizable. Aprende la existencia concreta individual como algo familiar y connatural al alma. Al tocar el ser en esa forma lo conoce en su ambiente no lo puede desligar, como hace la abstracción, de todo lo que lo rodea y del sinnúmero de relaciones que tiene con todas las cosas por sus cualidades físicas y su mismo grado de ser. En el alma se despiertan semejanzas súbitas con otros seres y sobre todo la sed del Ser... ha entrado en contacto con un ser, que aunque

---

(121) "C'est ce plaisir qui explique d'ailleurs que le poète puisse se mettre à chanter, chanter même irrésistiblement, au coeur de ses plus cruelles souffrances. Combien s'illusionnent en effet ceux qui croient que le poète, pour chanter sa propre souffrance, a besoin d'en être sorti, d'en être délivré et comme purifié; de la penser plus que de la subir! Combien se trompent ceux qui s'imaginent que le sentiment poétique ne peut se former qu'après que l'émotion dont il émane s'est éteinte ou affaiblie, surtout s'il s'agit d'une de ces émotions intenses qui nous bouleversent jusque dans nos dernières profondeurs; que la traduction de ce sentiment en langage rythmé suppose une âme refroidie et calmée, un esprit maître de lui-même; que la poésie ne saurait poindre, en un mot, tant que la crise émotionnelle qui lui donne naissance n'est pas au moins en voie de résolution! Étrange erreur, qui méconnaît l'évidente puissance de cet instinct souverain des poètes; l'enthousiasme, de cette flamme créatrice, douce et dévorante à la fois, à laquelle les poètes ont si souvent rendu hommage en la chantant! C'est du sein même de la souffrance que sort et jaillit bien souvent l'enthousiasme créateur, comme d'autres fois il jaillit chez les grande lyriques au sein de la joie la plus troublante. Les chants les plus beaux sont ceux qui ont été conçus dans l'ivresse du désespoir ou dans celle de l'extrême bonheur, sous le coup direct et immédiat de l'émotion inspiratrice. Waltz, R. Op cit., págs. 75-76.

es inagotable en su individualidad, lo percibe pequeño, limitado, vulnerado de ser más, y el alma querría lo que es todo el Ser. Por eso el poeta está como nadie tan cerca del místico. Y todo este complejo es lo aprehendido en la intuición poética, es lo significado por la emoción intelectualizada. Es un camino de perspectivas infinitas porque las cosas dan más de sí mismas: reflejan al mundo en un sinnúmero de analogías y, sobre todo, son huella y reflejo del Ser por excelencia. ¿Será que el contacto vital con la existencia enciende el deseo de conocer la existencia pura como acto?

## LA APREHENSION DE LA SUBJETIVIDAD

La subjetividad se aprehende como sujeto donde resuenan las cosas. Como el conocimiento va a las cosas, éstas son conocidas inmediatamente, pero como por otro lado el conocimiento no se objetiva sino que connaturaliza afectivamente, el sujeto es captado junto con las cosas en una identificación amorosa, esta aprehensión es la más importante. La obra misma desarrollada de acuerdo con la idea ejemplar que se va formando, la cual no es otra que la misma intuición poética, se conocerá en su término cuando esté acabada en una unidad real donde la intuición se objetiva; y se conocerá como signo de las cosas reveladas al sujeto en su más secreta consistencia, y a la vez como signo de la vida oscura y misteriosa del mundo del poeta. Por las relaciones casi infinitas de la obra con el universo casi lo contendrá; revelando así esa misma ansia del poeta de un conocimiento infinito.

## CARACTER CREADOR DE LA INTUICION POETICA

La intuición poética es creadora (122) y ya desde su origen está imbuída de dinamismo por su consistencia ontológica y por lo que significa.

---

(122) DILTHEY encuentra un motivo a la creación poética: "El proceso poético capta una relación vital con sentido en la materia de la realidad; se origina así un impulso que provoca una transformación en lo que emociona poéticamente. La relación vital así comprendida, sentida, generalizada y convertida por esto en fuerza de acción, se llama motivo. En una composición poética mayor concurren una cantidad de motivos. Uno de ellos tiene que poseer fuerza impulsora para conferir unidad a toda la composición poética. El número de motivos posibles es limitado, y es misión de la historia de la literatura comparada exponer el desenvolvimiento de cada uno de los motivos. DILTHEY, WILHELM. "Poética". La imaginación del poeta. Las tres épocas de la Estética Moderna y su problema actual. Traducción de Elsa

Sin embargo no hay que confundir su dinamismo poético con el que proporciona el hábito artístico. La intuición es anterior al arte, muy superior y libre. El arte por el contrario está sujeto a ciertas reglas y no goza de esa libertad, su ejercicio es disciplina; está sujeto a perfección por el ejercicio, lo cual de ninguna manera se puede decir de la intuición poética que no puede mejorarse sino solo vivirse, experimentarse como es y desarrollar en sí las virtualidades que contiene. Puede perfeccionarse de una manera negativa, es decir, no admitiendo elementos espurios. Otra cosa es la misma educación y perfeccionamiento del poeta que sí puede prepararse experimentalmente aun valiéndose del arte para conservar y manifestar en su pureza la intuición que posee. Puede también dejarse penetrar más hondamente para alcanzar estados inusitados de experiencia para lo cual ha de dejar alertas todas las antenas de la subjetividad para recibir más y más y resonar con mayor fidelidad a los acordes finísimos de una profunda intuición que padece una vez y no retorna. Es un ejercicio de preparación para una entrega, y una entrega del yo en acto de entender y de amar, es la comunicación del yo íntimo del hombre, de todo lo que ha adquirido y vivido, de lo que lo caracteriza y lo hace una personalidad inconfundible. No es algo físico, como sería la sola realidad individual, sino el individuo en acto ejerciendo los actos que lo caracterizan como una personalidad, como algo que está por encima de la materia y de la pura realidad ontológica del compuesto humano. Se trata de la actividad amorosa e intelectual del individuo que sale del yo para entregar junto con las cosas lo más puro y característico de su personalidad en la obra, es un darse sin interés, sin un fin específico ni especifi-

---

Tabernig. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1945, pág. 186. En otra parte la misma obra dice: "En la creación poética actúa una espontaneidad incesante y a la vez lo deliberado de la impresión y de los medios de producirla. Ambas cosas se reúnen en el poeta, pues la técnica racional apta para producir la impresión poética tiene que perseguir la misma metamorfosis de las imágenes que surgen de la formación espontánea y no del todo consciente, calcular más claramente sus efectos y aguzarlos", pág. 152.

AMADO, ALONSO por su parte dice: "durante la acción creadora, mientras el poeta se entrega a la tensión creadora de su espíritu, el pensamiento básico o intuición, el sentimiento y la fantasía se lanzan recíprocamente como cargas eléctricas, cada uno va adquiriendo su definitiva estructura, su fuerza imprevista, su pureza de diamante. Esa formación del sentimiento, del pensamiento y de la fantasía por influjo recíproco, puede hacerse paso a paso, es decir, verso a verso, puede a veces fracasar si los versos se suceden sin el buscado enriquecimiento, pero a veces una imagen que el sentimiento y el pensamiento encuentran a la busca de su propia expresión, hace saltar la chispa sagrada, y de pronto, sentimiento y pensamiento adquieren milagrosa profundidad". Op. cit., págs. 128-129.

cante, es como su intuición poética que tiende a la belleza, como a un fin allende todo fin.

## OTRAS CONCEPCIONES SOBRE LA INTUICION POETICA

Portuondo en su artículo "La inspiración o resonancia poética", (123) hace un acertado resumen de autores connotados que trataron de explicar la intuición con miras al conocimiento poético.

Transcribimos aquí su síntesis y sus conclusiones por parecernos de valioso interés para nuestro asunto.

Para el concepto de intuición acude a Bergson, y después de exponer y analizar lo que el filósofo francés dice hace este breve resumen:

"En primer término su afirmación de la esencial movilidad de los seres, aunque ella no deba entenderse como simple fluencia, como solo duración, sino como contradicción, como lucha. En segundo lugar, la existencia de un modo de conocimiento por simpatía con el propio sentimiento vital, diferente del científico, que no aspira, como éste, a explicar ni a dominar a las cosas sujetando su esencial movilidad, sino que las contempla desinteresadamente en su característico fluir, y añadimos nosotros, contradecirse. Este modo de conocimiento es la "intuición", que alcanza su más profunda y depurada manifestación en el poeta. (124)

La descripción de la intuición poética la toma la Benedetto Croce, interpreta su doctrina y concluye:

"...lo que caracteriza a la intuición poética es solo una diferencia de grado de la intuición común. Su cualidad está determinada por la cantidad mayor de notas o de aspectos esenciales captados en el objeto, y se basa en la percepción de la naturaleza esencialmente móvil, contradictoria, del objeto, en el descubrimiento de su ritmo vital. Es preciso añadir que el sujeto puede ser también objeto de su propia intuición poética, como veremos más adelante". (124)

---

(123) PORTUONDO, J. A. Op. cit., págs. 267-302.

(124) Ibidem. págs. 269-270.

Conecta estas teorías con la de la *Einfühlung* o proyección sentimental. Analiza más en detalle la doctrina y saca lo que él llama "una conclusión válida":

"entre el poeta y su objeto se establece una doble corriente simpática de carácter sentimental, que se afirma en la percepción interior de la esencial actividad que constituye la vida. Y si no olvidamos que, para Lipps, la "proyección" se identifica con la "expresión", podremos concluir que el poeta no hace otra cosa que expresar una vivencia". (126)

Aborda el estudio de la vivencia en Dilthey, presenta textos escogidos y hace una síntesis de la tesis diltheyana:

"la vivencia poética es el eco poderoso que despiertan las resonancias de la vida en la organización psíquica del poeta, la cual se diferencia de la común por la especial intensidad con que se realizan en ella ciertos procesos psíquicos elementales y comunes". (127)

Combinando las teorías anteriores escoge los elementos necesarios para explicar lo que él llama:

"La resonancia poética": ... "Recapitulando las tesis anteriores no será difícil llegar a una conclusión definitiva sobre los caracteres de la inspiración o intuición poética. Bergson nos ha dicho: percepción de la esencial movilidad de los seres, del suceder real, por simpatía con el propio sentimiento vital; Croce añade que tal intuición no se diferencia de la común sino por su mayor amplitud; Lipps señala una doble corriente entre el sujeto y el objeto una concordancia armónica o una discordancia en el poeta, según esté o no de acuerdo con su propia actividad vital la corriente que le llega del objeto; Dilthey, por último, describe la vivencia poética como un fuerte eco interior para todas las resonancias de la vida, afirmando que "la intuición nos satisface por completo cuando va llena de este contenido de la vida y de las vibraciones del sentimiento". El poeta, por otra parte, se caracteriza, para él, por la intensidad y duración extraordinarias de ciertos procesos elementales.

---

(125) PORTUONDO, J. A. Op. cit., pág. 272.

(126) *Ibidem.* pág. 276.

(127) *Ibidem.* pág. 280.

Como vemos, todos coinciden en tres cuestiones fundamentales: 1ª, en la afirmación de que entre el sujeto y el objeto se produce una corriente —simpatía, objetivación de las impresiones, proyección sentimental, acción recíproca— que el primero percibe y expresa; 2ª, que esta percepción no es, en esencia, distinta de la intuición común, aunque la supera en amplitud o en intensidad; 3ª, todos permanecen encerrados en el sujeto, no obstante señalar ciertas formas de endósmosis (Bergson) entre el sujeto y el objeto, o corriente de actividad vital de uno a otro (Lipps) o acciones recíprocas entre ambos (Dilthey). A esta limitación se debe, sin duda ninguna, que, a pesar de las agudas descripciones del funcionamiento de la intuición, de la proyección sentimental o de la vivencia con que nos han favorecido, no veamos con entera claridad todavía cómo es que tales fenómenos, o mejor, este único fenómeno diversamente denominado, se produce. Todos han coincidido, por otra parte, en determinadas afirmaciones de las cuales no habrá más que extraer una legítima conclusión para hallar la respuesta apetecida. Todos están de acuerdo en afirmar que la intuición, proyección sentimental o vivencia poética es, esencialmente, una vibración interior, un eco de ajenas vibraciones, es decir, concluimos nosotros, una resonancia". (128)

"...Es preciso, además, dejar sentados dos principios importantes: 1º, que la resonancia de que venimos tratando no utiliza de modo exclusivo las vías más importantes de los llamados "sentidos estéticos", la vista y el oído, sino que se trata de una vibración interna e integral en la cual la totalidad del sujeto actúa como resonador o diapasón, lo cual explica la existencia de poetas ciegos, como Homero o Milton, de músicos sordos como Beethoven, etc., y aun la presencia de sentimientos estéticos en personas ciegas y sordomudas, como en los casos, ya clásicos de Helen Keller y de Laura Bridgman; 2º, que cada sujeto no constituye siempre, por necesidad un solo resonador, sino que, por el contrario, lo más frecuente es que integre un verdadero sistema complejo de resonadores o diapasones cuyas vibraciones van despertándose y entrelazándose por mutuas simpatías, a partir de un estímulo inicial que puede proceder del interior mismo del sujeto. Esto explicará la existencia de poetas polifónicos, como Dante o Goethe, en cuyas obras parecen multiplicarse las resonancias como las imágenes en los espejos paralelos, y la presencia de otros monocordes, como los señalados por Platón, quien afirmaba: "cada uno de ellos solo puede sobresalir en la clase de composiciones a que le arrastra la musa. Uno sobresale en el ditirambo, otro en las elegías, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos;

y otro en los yambos, y todos son medianos fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte la que preside su trabajo" (129)

Basado en todo lo anterior viene a presentar su concepto de inspiración que él mismo resume de esta manera:

"La inspiración es la resonancia, condicionada por el tono afectivo, que se produce de modo automático en el sujeto como respuesta a un estímulo o vibración procedente del objeto —constituido por una parte o por la totalidad de la circunstancia de aquél, en la cual está incluido el sujeto como objeto de su propia resonancia—, ya sea directamente o a través de inspiraciones expresadas con anterioridad, es decir, objetivadas en obras literarias o artísticas". (130).

## LA CONNATURALIDAD Y EL POEMA

El último paso que nos toca presentar, muy esquemáticamente, es la connaturalidad poética en el poema; es decir, la propiedad de éste para suscitar en el lector una impresión semejante a la intuición poética del autor.

Antes de abordar someramente el asunto, tenemos que dejar bien aclarado que el poema como poema no es un medio de comunicación, es un fin, es el término del desbordamiento del poeta. La vivencia busca su expresión para ser, para terminarse en una existencia cumplida. El poeta mismo lo que intenta es expresarse, no que los demás lo entiendan. Si pretendiera esto último no sería poeta o haría descender la poesía al nivel de la artesanía pura.

Con todo, desde el punto de vista del lector el poema tiene mucho que dar, es un pequeño universo donde está el alma del poeta. Toda su subjetividad resonando con las cosas y penetrándolas con su visión cognoscitiva. Maritain dice que "puesto que la obra es la objetivación final de la intuición poética, lo que la obra aspira, en última instancia, a transmitir al alma de los demás es esa misma intuición poética que estaba en el alma del poeta;

---

(129) *Ibidem.* págs. 283-284.

(130) PORTUONDO, J. A. *Op. cit.*, pág. 292.

no precisamente en su condición de creadora, sino en su condición cognoscitiva de la subjetividad del poeta y del destello de realidad del mundo que en ella resuena. Toda obra poética es reveladora de algo. Una buena obra deleita los sentidos y el intelecto, pero el esplendor, en su belleza, es sobre todo esplendor del misterio ontológico aprehendido por la intuición del poeta; luego, cuando la obra hiera al ojo de un observador, determina que se comunique la intuición, determina que la intuición creadora pase a convertirse en una intuición receptiva". (131)

El poema acabado, como un ser real, se ofrece al lector como una propuesta. Ante él "el contemplador, lector u oyente, se halla libre y solicitado a la vez, como el amante frente a la amada o el jugador en el juego". (132) Frente a él se pueden adoptar múltiples actitudes, pero si el lector se deja captar un poco se establece una relación activa: la espiritual recepción de su contenido. Un primer contacto es ya en sí una promesa de estupendas virtualidades, pero hay que actuarlas todas si es posible.

Al principio se ofrece como un conjunto de datos materiales organizados en una estructura determinada; datos que son signos y que por serlos han de revelar el contenido en una reviviscencia vital —no solo conceptual— de la obra; ha de producir una experiencia semejante a la del poeta en el lector cuya actividad se ha despertado.

Juan Ferraté dice que "La obra de arte, por consiguiente, se define como una propuesta de operar a partir de unos datos *materiales* determinados. Pero la operación misma tiene un carácter *formal*. La obra de arte, en efecto, se actualiza solo con la recepción de los datos en la intimidad del lector, contemplador, auditor. Y dicha recepción se realiza en movimientos del ánimo que, impulsados y regulados por los elementos materiales de la obra, son en sí mismos puramente formales. Esto es, lo que en la obra se ofrece como dato material, en la intimidad receptora se traduce en pura actividad espiritual. (133)

Pero los signos al operar vitalmente en la subjetividad receptora producen una reacción de hondura insospechada: "Apela al depósito concreto de la diversa experiencia vital que guarda el receptáculo de la memoria individual, y suscita imaginaciones y voliciones muy personales. Una palabra, con su significado y sus connotaciones, es un centro de irradiación en múl-

---

(131) MARITAIN, JACQUES. "La Poesía y el Arte". pág. 357.

(132) FERRATE, JUAN. "Teoría del Poema". Biblioteca Breve. Barcelona. Editorial Seix Barral, S.A., 1957, pág. 11.

(133) *Ibidem*. pág. 13.

tiples direcciones íntimas, un despertador de evocaciones y afanes con nexos varios e imprevisibles en la intimidad de cada uno. Lo mismo un color o un acorde. El que los signos de una obra determinada (tanto las palabras, los colores y los acordes como las series de que forman parte) se presenten en combinaciones limitadas, define a la obra en cuestión desde el punto de vista de la experiencia concreta de cada lector, contemplador u oyente. Para él, la obra es un mundo privado. En todo caso, siempre la intimidad del receptor, en la forma de dicha experiencia concreta, se vuelca en la obra, tan concreta como la experiencia, a través de sus datos, y se formaliza en ella con ellos". (134)

La operatividad dinámica que la obra ha despertado en el lector, lo lleva a describir no solo su verdad, ni a gozar de su bondad, sino a captarla en la unidad esplendente que da la forma; solo entonces los datos dispersos se unifican, se formalizan en el lector y el todo complejo que descubre no es ni un contenido intelectual, ni cualidades físicas, ni imágenes auditivas o visuales, no, es algo concreto que revela un momento como es y como fue captado por el poeta. Más aún capta al poeta conviviendo con el mundo y descubre sus más íntimos secretos que las cosas al resonar en él le han robado y pregonan a voces.

La forma captada revela por su preeminencia ontológica sobre los elementos dispersos algo unificado de un modo peculiar, con determinada individualidad y, como en ese algo hay vida, percibe una especie de personalidad definida e inexplicable en cada poema.

Cuando la obra se ha captado de este modo, la obra se comprende, o mejor se entra a un contacto especial con ella a una familiaridad y —lo decimos con firmeza— a una connaturalidad, la del goce estético, la de la contemplación. Añádase a esto que los datos son interpretados según la propia subjetividad y que la formalización se hace en el interior del espíritu que a pesar de eso la obra es la obra y el sujeto es el sujeto. Sus seres permanecen autónomos y solo en la receptividad se tocan, en la interpretación en términos de experiencia personal conviven por un deleite que ha producido un estado emocional en el sujeto. Todo lo que ya hemos dicho de la connaturalidad consciente en el placer estético es válido aquí también.

El poema en suma se presenta ante el lector "como una representación objetiva en la que puede reconocerse la intimidad". (135)

---

(134) *Ibidem.* pág. 15.

(135) FERRATE, JUAN. "Teoría del Poema", pág. 61.

"Un poema es la imagen misma de la vida en su eterna verdad" ha dicho Shelley (136) con todo, hay poemas que revelan una modalidad especial de la vida como se ha notado en la poesía contemporánea que "ha preferido, a la atención a lo movable de la vida, una atención a la quietud o a la eternidad, y persigue ahincadamente los instantes incandescentes, el suceder puro en un espacio transfigurado. Quédase con las experiencias de la sombra, en la conciencia o en los sentidos, y las reduce a su pura inmaterialidad anecdótica. El campo de lo que por vida suele nombrarse le es, en cuanto posible, extraño". (137)

Pero sea cual fuere la tendencia o el modo de la poesía, "un gran poema es una fantasía que reboza perpetuamente de aguas de sabiduría y de leche, y después que una persona y una época han apurado toda la divina efusión que les permiten compartir sus relaciones peculiares, otra y otra más les suceden, y de continuo se desarrollan relaciones siempre nuevas, fuente de insospechado goce". (138)

Hemos dicho ya que el poema es la poesía "in facto esse", esto es, un ser acabado, objetivo, con existencia autónoma. Con todo, es un signo, signo de vida. Comunica ante todo lo cognoscitivo de la intuición poética; las cosas inmediatamente, pero con preeminencia la subjetividad.

Bousoño a partir de esta comunicación define la poesía acabada —el poema— como una "comunicación establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensorio-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis". (139)

La explicación de la definición no nos parece del todo acertada: pretende que es secundario el goce que experimenta el poeta en la creación... y ya hemos explicado el carácter unitario de la experiencia poética.

René Waltz presenta una definición semejante: "La poésie est l'art de communiquer l'émotion humaine par le verbe musical —y explica— N'a-t-il pas l'inconvénient, dans une formule comme celle-ci (l'art de communiquer...), de mettre un peu trop l'accent sur le côté métier et construction

(136) SHELLEY, PERCY BYSSHE. "Defensa de la Poesía". Traducción J. Kogan Albert. Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1946, pág. 22.

(137) MARTINEZ, JOSE LUIS. "Literatura Mexicana Siglo XX". Col. Clásicos y Modernos. México, Antigua Librería Robredo, 1949, pág. 178.

(138) MARTINEZ, JOSE LUIS. Op. cit., pág. 58.

(139) BOUSOÑO, CARLOS. "Teoría de la Expresión Poética". Bibl. Románica Hispánica. Madrid, Edit. Gredos, 1952, pág. 18.

objective de la production poétique, au détriment de l'apport psychique et de la l'inspiration spontanée; d'assimiler un peu trop l'activité du poète à savoir-faire; d'évoquer trop l'effort d'organisation pratique que suppose la création du poème, trop peu le besoin inconditionné, l'impulsion secrète et irréfléchie, le libre essor de l'âme en un mot, auxquels il doit d'être et de vivre?". Complementa su definición: "S'il en est ainsi, je lui substituerai volontiers un mot qui marque plus explicitement que n'est pas poète qui veut et qu'on ne le devient pas à si bon marché, que l'art poétique ne s'apprende ni ne s'exerce comme celui du tisserand ou du menuisier, qu'il n'est pas une industrie qui s'acquiert. Je dirais alors que la poésie est: le don de communiquer l'émotion humaine par le verbe musical, selon quelque principe artistique". (140)

Raissa Maritain en su estudio "Sentido y no Sentido en Poesía", (141) pone una nota interesante donde cita un artículo de René Daumal sobre la poética hindú. Ahí se expone una definición de la poesía, encontrada en unos textos sánscritos de la época védica: "La poesía es una palabra cuyo sabor es la esencia". Una definición más clara y profunda de lo que es el poema difícilmente se puede superar. Eso es el poema, una palabra que hace saborear la esencia de la intuición poética, que, como conocimiento nos revela un mundo encantado donde han vibrado en su clima de amor y de belleza el poeta y las cosas; donde se han encontrado en una identificación de amor y han aspirado a vivir en la hermosura, como se aspira al tú en quien quiere transformarse todo enamorado para lograr la máxima posesión. Saber, saborear, gustar la esencia de esta vivencia poética es la máxima efectividad que un poema puede lograr en el encuentro con el lector. Las almas se tocan aquí como dice Charles du Bos: "Sí, el verdadero poeta expresa su propia alma; él crea su obra a fin de dar a conocer su alma, las palabras del poeta son su propia alma y es a través de tales palabras que otros hombres han tocado sus propias almas". (142)

Finalmente la expresión tiene sus límites. La misma intuición poética al expresarse en la obra aunque no pierde autenticidad, sí libertad: se limita. La limitación puede venir o por razón del objeto o por razón de la misma expresión verbal.

El objeto limita en sí mismo la expresión por su condición de individuo. Es imposible que nuestro conocimiento, aun el poético, agote toda la

---

(140) WALTZ, R. Op. cit., págs. 59-60.

(141) En "Situación de la Poesía", de J. Maritain, pág. 50.

(142) BOS, CHARLES DU. Op. cit., pág. 34.

realidad ontológica de su esencia física. Ya desde antiguo se decía que todo individuo es inefable: "Omne individuum ineffabile". Experimentamos dolorosamente y más el poeta, la limitación de nuestro conocimiento. Bécquer dice que "poesía es esa aspiración melancólica y vaga que agita su espíritu con el deseo de una perfección imposible". (143)

La aspiración imposible deja al poeta en un estado de tensión, de camino sin término hacia la perfección. El movimiento creador se sujeta a los límites de la intuición poética como conocimiento; y el padecer el ser como totalidad en la connaturalidad afectiva no agota lo que éste es. Nuestra intuición es afectivo-intelectual-oscura, no es la luminosidad que agota la esencia del ser como el conocimiento angélico o el de Dios.

La obra necesariamente adolece de esta limitación, pero en ella está precisamente su consistencia de poética, es un hacer humano, no angélico ni divino. Es revelación del hombre como es, como capta el mundo, como lo ama y como siente las cosas que resuenan en él por su belleza.

Qué bien nos ha expresado Emma Godoy esta miseria del arte tan humana: "Nacerá trunca tu obra de belleza, sin un ala, para que no te iguales a la mano del Creador. ¿No sientes que los encantos del hombre serán siempre inacabados?". (144) "Y ello ocurre —también— porque el material poético, lo que el poeta ha de expresar, es por fatalidad inefable: sea que, producido por una sensación o un hecho concreto, se ha transformado, dentro del alma, a lo largo de un proceso que ya estudiamos, logrando, a la vez que su calidad poética, su naturaleza intangible; ya sea porque, fenómeno del mundo físico o humano, su más honda significación poética habita una zona fronteriza que rehuye la expresión normal". (145)

El otro límite es de la expresión verbal. El poeta se vale de las palabras para su expresión. Palabras que a veces resultan indóciles, pobres para representar un estado de ánimo complejo como es la experiencia poética. Se ha de recurrir a mil artificios, a la metáfora, a los juegos de abstractos, a la transformación sentimental, a la sugerencia en el enlace que une experiencias de sentidos diversos, etc., etc., y todavía así, resulta un instrumento pobre. Muchos por eso han vituperado las palabras: "el poema es un objeto hecho con palabras, el material más ingrato y pérfido que pueda darse: sonidos pobres en color y en variedad, signos gastados por el uso social,

---

(143) Citado por Díaz J., P. Op. cit., pág. 218.

(144) GODOY, EMMA. "Erase un Hombre Pentafónico". Soliloquios, o quizá Novela. México, Edit. Jus; 1961, pág. 37.

(145) DIAZ J., P. Op. cit., pág. 220.

colmados de una multitud de asociaciones adventicias. Cuanto más trascendente es la revelación interior —inefable en sí misma, contenido en la intuición poética dentro de la noche creadora del alma del poeta, que una obra hecha con palabras tiene que expresar mediante signos y símbolos capaces de impresionar los sentidos y seducir la razón—, tanto más exacta y por así decirlo *crucificante* es la tarea impuesta a la virtud del arte. De nadie esperamos que haga lo imposible; sin embargo, es eso lo que se exige del poeta". (146)

A Bécquer también se le plantea el problema de las palabras como límite de la expresión. Así lo dice en la rima I:

*Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche dei alma una aurora,  
y estas páginas son de ese himno  
cadencia que el aire dilata en las sombras.  
Yo quisiera escribirlo, del hombre  
domando el rebelde, mezquino idioma,  
con palabras que fuesen a un tiempo  
suspiros y risas, colores y notas.  
Pero en vano es luchar; que no hay cifra  
capaz de encerrarlo, y apenas ¡oh hermosa!  
si teniendo en mis manos las tuyas,  
podría al oído cantártelo a solas. (147)*

Califica al idioma de rebelde y mezquino porque ha sentido la dificultad del proceso del arte. Anteriormente nos dijo que ni en toda su vida podría dar forma a esos innumerables hijos de su fantasía.

En otra parte lo llama además "grosero". "¿Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas? Imposible", y en otra parte añade:

"Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanos, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación, al envolver esas misteriosas figuras que crea, y de las que solo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto...". (148)

(146) MARITAIN, J. "La Poesía y el Arte", págs. 355-356.

(147) Citado por Díaz J., P. Op. cit., pág. 221-222.

(148) Citado por Díaz, J. P. Op. cit., págs. 221-222.

Según J. P. Díaz: "Parece que Bécquer esbozara aquí aquel problema de la lírica que planteará después Antonio Machado por boca de su Abel Martín y que consiste en considerar que la palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad significa, en este caso, convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo...". (149)

Otros por el contrario hacen el elogio más caluroso de las palabras: "¡Extraordinario, el poder de las palabras! Solo por ellas y en ellas puede decirse que hay mundo. Solo ellas pueden suscitar una objetividad para el espíritu. Pues ellas, como signos que son de la objetividad, hacen referencia esencial a las cosas del mundo y resumen en sí todo el mundo de cosas entre las que se mueve el espíritu. Lejos de quedar en mera paradoja, nuestra formulación implica la verdad de que, del uso que de las palabras se haga, depende, en último término, la objetividad misma del espíritu". (150)

Con todo, el poema es el fruto de la creación del hombre, de su pobre creación pero que lo entrega, que exhibe sus más recónditos secretos, su visión del mundo y de las cosas junto con su amor y con una implícita valoración estética de su belleza. ¿Todo limitado? Sí, pero es que el hombre lo es y su obra debe sujetarse a su naturaleza. Sin embargo su contingencia, su limitación tiene una sed abrasadora de infinito y su poesía debe ser como él: abierta al infinito esperando encontrarse con el Ser, con el gran Poema, el Verbo que eternamente sacie sus más secretas aspiraciones en un "para siempre se llama Tú mi vida". Por ahora ha de contentarse en ser a imagen de Dios, origen de la palabra:

*Porque si yo he creado mi palabra,  
La palabra me crea en su silencio  
Y luego me re-crea en su sonido  
Y ya, todo canción en otras luces, almas,  
Soy hijo de la luz que de mí nace* (151)

---

(149) *Ibidem*.

(150) FERRATE, JUAN. Op. cit., págs. 64-65.

(151) MARTINEZ B., ANGEL. "Desde el tiempo del Hombre". Río Hasta el Fin. Suplemento de la Revista "Eca". Sin tiempo.