NOTAS Y COMENTARIOS

INTERPRETACIONES FILOSOFICAS ACTUALES ACERCA DE LA POESIA

Es viejo el interés de la filosofía por los problemas de la poética. Los nombres de Platón y Aristóteles encabezan una serie abundante de figuras que en los dominios del pensamiento filosófico dedicaron alguna parte de sus atenciones al fenómeno poético. Pero, quizás, en extensión y en profundidad, sea ahora cuando la filosofía investiga con más persistencia en el misterio de la esencia poética. Y no es poco lo alcanzado en esta busca persistente de las bases filosóficas de la poesía y su explicación.

No están solos los filósofos en esta inquisición. Del campo mismo de la poesía se levantan los creadores de la belleza de la palabra para tratar de dar razón de sí y de su obra y de la obra escrita en general, y en su explicación no se conforman—como antaño era costumbre—con un nuevo juego de bellas palabras imprecisas. Ponen en sus concepciones profundidad ideológica y dan a su desarrollo un rigor lógico indiscutible. La poesía—como gusta repetir Maritain (1)—ha tomado *conciencia de sí*, y su acto reflejo la ha llevado, no solamente a una depuración de formas en sus manifestaciones, a una independencia de todo influjo a-poético y una dignificación de sí misma, rompiendo con toda clase de servilismos—ruptura llevada frecuentemente más allá de sus justos y verdaderos límites—sino—lo que filosóficamente tiene más importancia—a buscar el origen del acto creador en esas profundidades donde la luz de un conocimiento y la obscuridad del sentimiento se ligan en estrecho maridaje, y luego a tratar de determinar las fases todas de ese proceso que debe terminar en la obra hecha.

Son los poetas más profundos o más estremecidos—Baudelaire, Rilke, Juan Ramón Jiménez, etc.—quienes más vivamente describen sus vivencias poéticas, expresadas con honda palpitación en sus versos o en sus co-

(1) En *Fronteras de la poesía y Situación de la poesía.*

mentarios. Traen el eco inmediato de su vibración íntima, sin partir, como en otro tiempo haría Schiller por ejemplo, de los altos principios generales de una filosofía idealista, que después difícilmente y en deducción forzada podría hacer compaginar con la propia experiencia. Por eso su testimonio, más cálido, es de más subido valor experimental, utilizable con provecho en una posterior elaboración objetiva filosófica.

Hoy, a los poetas que pidiesen su turno de intervención en cualquier debate sobre la esencia del fenómeno poético, no podría respondérseles como en alguna ocasión parece que se hizo: "Lo propio de los pájaros es volar y no asistir a las sesiones de la Academia de Ciencias donde se discuta o analice el mecanismo de su vuelo."

Otro hecho se ha producido que no puede dejar de influir en esta preocupación estético-poética de la filosofía. Y es—y no ya en figuras aisladas—el haberse conjugado en una sola persona y en unidad de operación, la actividad filosófica y la creación literaria. El caso de Platón, legítima e indiscutiblemente incorporado a la historia de la filosofía y a la historia de la literatura, se ha repetido ultimamente en personalidades de gran resonancia e influjo. De Nietzsche, Bergson (2), Santayana (3), Ortega y Gasset podría dudarse si la disquisición ideológica es anterior a sus intuiciones estéticas.

Todo ello ha dado lugar a esa inclusión de la poética en la filosofía, incorporada con plenos derechos al campo de la Estética. Su función preceptiva—al menos conforme a la vieja concepción—parece irremediablemente perdida. "La poesía—escribe Díaz-Plaja—se ha hecho profunda y compleja; nuevos veneros de lirismo han empezado a explotarse, y aun cuando la raíz de algunos es eterna como la poesía misma, parece que el "utillaje" teórico de las viejas *Poéticas* es, en absoluto, inadecuado para explorar los nuevos tesoros... La poesía a que se refieren estos libros—casi siempre de caracter docente— es *una* poesía, es decir un fenómeno poético perfectamente encuadrados en un lugar y tiempo precisos" (4).

Todavía Dilthey, que asistía a este desmoronamiento de los preceptos literarios, abogaba por su restauración bajo nuevos postulados de base psicológica e historicista. "El problema central de toda poética: la *validez*

(2) "Un Platón sin diálogos, pero con la misma sensibilidad imaginativa, el mismo dominio de la expresión literaria, la misma embriaguez de las riquezas insistentes de la palabra", con méritos suficientes para diputarle el título de "rey de la metáfora", (F. DE FIGUEIREDO: *La lucha por la expresión.* Traducción española de P. BLANCO SUÁREZ. Ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1947, págs. 87 y 91).

(3) "La impureza que le quedaba a Croce consistía en ser historiador. La tara de Santayana, en el polo opuesto, estaba en la poesía". (E. D'ORS: *Definición de Croce,* en la revista *Indice,* núm. 58, 15 dic. 1952).—"...Era al mismo tiempo un poeta errante tras una visión imperecedera fundamentada en las esencias eternas que sólo la imaginación podía captar permanentemente... La mitad de él era poeta...". (Fr. A. J. MCNICHOLL, O. P.: *Santayana y su concepto de la religión,* en *Estudios filosóficos,* número 2, enero-junio 1953, pág. 146).

(4) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Aproximación a la poesía,* en *Poesía y realidad. Estudios y aproximaciones.* Ed. Revista de occidente, Madrid, 1952, págs. 16 y 15.

universal o variación histórica de los juicios estéticos—escribe—, del concepto de belleza, de la técnica y sus reglas, tiene que ser resuelto si se pretende que la poética sirva al poeta creador para dirigir el juicio del público y otorgar un apoyo firme a la crítica estética y a la filología" (5). Dilthey miraba con temor—un temor que hoy casi nadie comparte—esa pérdida de la función preceptiva de la Poética.

Aquella aproximación de la Estética a la literatura y al arte que Menéndez Pelayo propugnaba en la introducción de su *Historia de las ideas estéticas en España* se está realizando ya de una manera creemos eficiente

Esta dualidad se encuentra igualmente en el concepto de poesía que nos presenta la preceptiva griega, concretizada, sobre todo, en la doctrina conjunta platonicoaristotélica, "que ha creado la más noble tradición estética de nuestra cultura" (9).

En el diálogo *Ion,* y también en el *Cratilo,* Platón indica ese primer elemento misterioso. El poeta es una cosa leve y alada, que se encuentra bajo la influencia de un dios mientras dura la efusión lírica, quien le mantiene en un estado de enajenación. Tiene, por eso, el poeta un carácter sagrado.

En la *República* insinúa el otro elemento de carácter más racional, al decirnos que la poesía consta de palabras, armonía y rítmo, elementos más reductibles a inteligencia y disciplina (10). "La Poética de Aristóteles está siempre más próxima a este elemento racional y mensurable. Su concepto capital —la *mímesis*— exige una actitud lúcida; es necesaria una sabiduría, aun cuando como quieren los comentaristas modernos—Bywater, Stace—, lo que se imita no sean las cosas sino la *idea* de las mismas" (11). Pero también para el Estagiríta "la poesía es un entusiasmo y un soplo divino" (12).

En Roma esta dualidad de elementos en el concepto de poesía parece perderse. "Roma—escribe Díaz-Plaja—es como una gigantesca congelación del espíritu griego, que ve así acartonadas sus formas y—en cierto modo—vacías" (13). Para Horacio sólo parecen tener valor verdadero en poesía el orden lúcido, una relativa libertad, la imitación, la destreza... Estos preceptos son los que sobrenadan de aquella compleja y fecunda concepción poética griega, y los que heredará el Renacimiento, para quien el mundo antiguo es menos una realidad que una norma.

La Edad Media vuelve por la complejidad del concepto poesía. Toda poesía encierra un sentido profundo. Sobre su contenido literal está el mítico y alegórico, e incluso el místico. Boccaccio habla de la poesía como de un velo que cubre hermosamente una realidad. Para nuestro Marqués de Santillana la poesía es, por una parte, *cierto peso, cuento e medida* y por otra un *celo celeste,* una *affectión divina,* un *insaciable cibo del ánimo.* Juan Alfonso de Baena ve en ella un *facer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas,* y al mismo tiempo una *gracia infusa del Señor Dios.*

Esta dualidad de contenido en el concepto de poesía—artesanía e inspiración—permanece en España durante la época renacentista. Y así en la *Poética* de Refingo se distingue entre *vena* y *arte.*

Pero el Renacimiento en el resto de Europa apenas si se liberta en Poética de un estrecho concepto normativo, fundado en Aristóteles, a

(9) Ibid., pág. 23.
(10) Ibid., pág. 23.
(11) Ibid., pág. 23.
(12) *Retórica,* III, VII, 10-11.
(13) O. c., pág. 24.

quien se empequeñece, y en una fervorosa adhesión a los preceptos de Horacio. "De la Poética clásica apenas si alcanzó lo que en ella había de norma externa: durante dos siglos y medio Europa se esterilizará poéticamente en una férrea sucesión de preceptivas, en las que—de los italianos a Boileau—irá acentuando su rigor, y esto sobremanera a partir de la traducción de la *Poética* de Aristóteles por Robortelli (1548), verdadera congelación del espíritu renacentista que ordenará la Retórica a la lógica hasta hacer intercambiables —con el XVII francés— los con-

ción activa de las ideas, sobre una producción de azar que es personal, intencional e ideal".

Se inicia el derrumbamiento de la vieja preceptiva al tiempo que se supervalora el ser íntimo de la poesía. "La poesía es la realidad suprema"—dice Novalis. Y Shelley, en plena exaltación romántica: "La poesía es verdaderamente algo divino. Es a un tiempo mismo el centro y la circunferencia del saber: es lo que comprende toda ciencia, y a ella debe toda ciencia referirse" (19). Victor Hugo, con gran empaque retórico, cantará que en la noche sólo el poeta tiene la frente iluminada (20). Hölderlin declara que "lo que permanece, los poetas lo fundan". A estas alturas, el Romanticismo ya ha proclamado, frente al estrecho mimetismo de las preceptivas neoclásicas, la primacía de la libre inspiración.

Y con una alusión a Edgar Poe, cuyo *The Poetic Principle* daría orígen a la poesía universal contemporánea, cierra Díaz-Plaja sus *Notas sobre la evolución del concepto de poesía.* Poe —nos dice— "quiere dotar de una base matemática la Poesía, cuyo punto de partida sería el *espondeo;* de una voluntad intelectual que no dejaría al azar el menor detalle de la composición y de una elaboración artística depurada" (21).

En el punto donde Díaz-Plaja se detiene en el proceso evolutivo del concepto de poesía, inicia Maritain —con figuras y textos casi exclusivamente franceses— el exámen de la nueva situación poética, marcada poderosamente, en las fechas de sus ensayos estéticos, con el sello de la poesía pura y el arte puro. La poesía liberándose de todo elemento extraño, poéticamente adjetival, para recluirse en la pureza de su misma esencia. La poesía adquiriendo al mismo tiempo *conciencia de sí misma como poesía.* Dentro de esa dualidad que Díaz-Plaja encontraba en toda la historia del concepto de poesía, su esencia estaría dada por lo en ella más interior, por el elemento esotérico.

En su *Nota sobre la poesía moderna* que acompaña a *Fronteras de la poesía,* nos describe así Maritain esa situación: "Me parece que uno de los caracteres más sorprendentes de la poesía desde hace medio siglo (Baudelaire rige todo este periodo), es el gran progreso que ha realizado *en la conciencia de sí misma*: progreso, si queréis, en el sentido de la poesía "pura" o autónoma, se entiende del espíritu de la poesía; y esto es, a mi juicio, algo distinto de lo que Bremond llama "poesía pura" (o vacía de sentido); es la liberación de un don espiritual de percepción y de disponibilidad, o de sensibilidad para todos los *sentidos* invisibles de que rebosan las cosas, para sus significaciones secretas, para las "correspondencias" de que hablaba Baudelaire, para los misterios de arriba o de abajo que ellas se comunican sin ruido, para los signos de reconocimiento que cambian entre sí y con nosotros, en un comercio de justicia o de crimen, de misericordia o de violencia; en suma: para lo espiritual inmanente a la

(19) *Defensa de la poesía,* Madrid, Leonardo Williams, ed. 1904, págs. 56-57.
(20) *Le rayons et les ombres.* I. *Fonction du poete.*
(21) O. c., pág. 37.

realidad, y en lo que tenemos el derecho de reconocer un vestigio de su orden suprasensible". Ello exige en el poeta "una extremada sensibilidad de imaginación y de las potencias afectivas", que le puede llevar por los caminos de una a modo de mágia negra, o hacerle aparecer "como una lejana prefiguración, todavía carnal, de los dones de la gracia" (22).

Maritain señala en los poetas una doble tendencia. Unos se preocupan sobre todo de continuar la *acción poética misma,* crear nuevos mundos de poesía. Otros se encuentran más empeñados "en el *descubrimiento interior de sí mismo* y en el movimiento de actualización de conciencia de la poesía. Estos estan empeñados ante todo en la actividad y experiencias por las que la poesía se trabaja a sí misma y gime por crecer y aumentar en el tiempo" (23).

Aunque la posición de estos últimos sea caracteristica de la última poesía, se encuentra igualmente en todas las grandes etapas del desenvolvimiento artístico. "Prodúcese de una manera en cierto modo laberíntica y en medio de un sinnúmero de fenómenos secundarios de aceleración, condensación, regresión o supervivencia, en que el genio viene también a veces a complicar las cosas; y es un fenómeno discontinuo, cuyos momentos sucesivos podrían ser separados por largos períodos" (24). El hombre de las cavernas trazando sus dibujos en la roca o modelando el barro, tenía una cierta conciencia de su arte, aunque "con relación a la conciencia explícita, y bien despierta por la reflexión, la conciencia *concomitante* o implícita permanece todavía en una especie de sueño". En las grandes épocas de la historia de la literatura, después que el espíritu ha producido como inconscientemente obras inmortales, "como un corredor que en cierto momento vuelve la cabeza, pasa a un explícito cobrar conciencia, al conocimiento reflejo de esta misteriosa virtud espiritual operativa que llamamos arte. Es un momento rápido, es un momento fulgurantemente privilegiado... Después de él, a veces con él, vienen la gramática, la retórica y las recetas" (25).

En la Francia de Carlos de Orleans, Marot, Mesnard y Ronsard la conciencia que de sí tiene la poesía es una conciencia de artesano; en el siglo XVII es conciencia de gramático; posteriormente la poesía cobra conciencia de sí misma como arte. Con el romanticismo se rompen las empalizadas en que la preceptiva de los siglos XVII y XVIII tenía encerrada a la poesía . Los decubrimientos y revelaciones a que da lugar, y los consiguientes fracasos, más o menos ruidosos, no hacen más que preparar la nueva situación que inaugura Baudelaire. "Creo que lo que ha acontecido a la poesía de Baudelaire —pondera Maritain— tiene una impor-

---

(22) *Nota sobre la poesía moderna,* en *Fronteras de la poesía y otros ensayos.* Traducción de JUAN ARQUÍMIDES GONZÁLEZ. Ed. La espiga de oro. Buenos Aires, 1945, página 61.

(23) *Del conocimiento poético,* en *Situación de la poesía.* Traducción castellana por OCTAVIO N. DERISI y GUILLERMO P. BLANCO. Ediciones Desclée. Buenos Aires, 1946, página 102.

(24) Ibid., pág. 103.

(25) Ibid., págs. 104-105.

tancia histórica en el dominio del arte, igual a la de las más grandes épocas de la revolución y de la renovación de la física y de la astronomía en el dominio de la ciencia" (26). Baudelaire ha hecho cobrar a la poesía conciencia de sí misma *como poesía.*

Tres aspectos fundamentales presenta para Maritain este progresivo tomar conciencia de sí de la poesía. El primero se refiere a la función que el arte tiene de crear un objeto; función que se encontrará sublimada al ver en ella la formación auténtica de un universo: "el poema será por sí mismo un universo que se basta a sí mismo, sin necesidad alguna de significar cosa distinta de él" (27).

El segundo momento se refiere a la *esencia del estado poético.* "Ritmo, rima, verso, versículo —describe con E. Michaux—, todo el vestido de palabras, de música de humana inteligibilidad, del que el poema parece recibir su consistencia, nada de todo esto es lo que se busca y obstaculiza en cambio la búsqueda de lo que se persigue". La poesía "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 sustancia del poeta" (28).

Dentro de este segundo estadio podría separarse, al menos por abstracción, un tercero, determinado por el *conocimiento poético.* Cuanto 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" (29).

Esta situación de la poesía motivó en el filósofo tomista francés una serie de ensayos en los que se da acogida a los diversos problemas de tipo filosófico que planteaba.

Poesía, arte y literatura.

Se hace imprescindible antes de entrar en el exámen de las doctrinas maritainianas sobre la esencia de la poesía, establecer, conformes con él, una distinción entre estos tres términos.

Poesía significa como el alma de toda actividad y sensación estética; es un término general que abarca lo más íntimo que hay en el proceso creador de toda obra bella, y lo que —al margen de sus elementos materiales y de lo que en ella es fruto de la labor productiva— se encuentra en el fondo de la misma obra bella realizada. Es una "adivinación de lo espiritual en lo sensible". *Arte* designa la actividad de la razón factiva; y *literatura,* una deformación de los dos elementos anteriores. Literatura tiene un sentido peyorativo; implica una sustitución mediante lo arti-

(26) Ibid., pág. 109.
(27) Ibid., pág. 114.
(28) Ibid., págs. 115-116.
(29) Ibid., pág. 118.

ficial y estéticamente falso, del alma poética y la noble función productora de la razón factiva (30).

Conocimiento poético.

Así titula Jacques Maritain uno de los ensayos —quizá el más importante— que se incluyen en *Situation de la poésie*. Quiere adentrarse en lo más hondo del fenómeno poético, en su última raíz intelectual.

Es indiscutible —nos dice— en la actividad poética —al encontrarse dentro del campo de la actividad artística— la tendencia a realizar, *hacer* un objeto. "La actividad artística no es de por sí una actividad de conocimiento, sino de creación" (31), aunque presuponga antes —como actividad intelectual o espiritual— un momento de contemplación y tenga por eso implicado un conocimiento (especulativo) previo (el que se produce en el artista por la visión del mundo de las cosas y la cultura), pero que le es extrínseco.

Mas no es de este conocimiento preliminar del que se trata. "La actividad artística comienza *después* de todo esto, porque es una actividad creadora y que, de suyo, exige al espíritu, no ya *estar formado* por una cosa por conocer, sino *formar* una cosa que hay que poner en el ser" (32).

El acto creador ha de manifestar en la cosa creada el ser mismo y la sustancia del que crea. Pero la propia sustancia le es desconocida al hombre y sólo se le revela al ritmo que lo hacen las demás cosas y a través de ellas. Y la expresión del ser propio queda igualmente vinculada a la expresión conjunta de la realidad exterior. "El poeta no puede expresar su propia sustancia en una obra sino a condición de que las cosas resuenen en él, y que en él, en un mismo despertar, a un mismo tiempo, ellas y él salgan conjuntamente del sueño. Cuanto discierne y adivina en las cosas resulta ser de este modo inseparable de él y de su emoción y, a decir verdad, como él mismo se discierne y adivina" (33). Este "oscuro captar el yo y las cosas justamente en un conocimiento por connaturalidad" es el que constituye la intuición o emoción creadora (34). "El conocimiento poético —resume Maritain al final de su ensayo— es un conocimiento por *connaturalidad afectiva* de tipo operativo, es decir que tiende a expresarse en una obra. No es un *conocimiento a manera de conocimiento*, es un conocimiento a manera de instinto o de inclinación, a manera de resonancia en el sujeto, que va a crear una obra" (35). Es más experiencia que conocimiento (36).

Todos los otros elementos racionales o emocionales de que está en

---

(30) Cf. *Situación de la poesía*, pág. 99; *Fronteras de la poesía*, págs. 25-27 y 32.
(31) *Del conocimiento poético*, en *Situación de la poesía*, pág. 123.
(32) Ibid., pág. 125.
(33) Ibid., págs. 125-126.
(34) Ibid., pág. 126.
(35) Ibid., pág. 152.
(36) Ibid., pág. 127.

posesión el artista y que se reflejan en su obra, han de pasar en el *estado creador* a ser conocimiento poético.

En este conocimiento abocado a la creación, es la obra realizada quien juega el papel del verbo mental y del juicio en el conocimiento especulativo. "De donde se sigue que el conocimiento poético no es plenamente consciente sino en la obra hecha". Antes sólo se deja sentir su presencia "por un choque emocional o intelectual a la vez, o por un comienzo de canto, que advierte su presencia pero no la expresa" (37).

La forma intencional de este conocimiento la designaban los antiguos con la palabra *idea,* que en cuanto tal (y en cuanto se distingue del juicio) —advierte Maritain— no es necesariamente consciente.

Especies de conocimiento por connaturalidad.—Una aclaración a la naturaleza de este conocimiento poético nos la trae su distinción con respecto a las otras especies de conocimiento por connaturalidad.

Aparte "el conocimiento por connaturalidad afectiva o tendencial hacia los fines del obrar humano, que está en el corazón del conocimiento *prudencial*", distingue Maritain otras tres especies de conocimiento por connaturalidad.

1) "Un conocimiento por connaturalidad *intelectual* con la realidad como conceptualizable y hecha proporcionada en acto a la inteligencia humana". A él pertenece la intuición intelectual.

2) "Un conocimiento por connaturalidad, sea *intelectual* sea *afectivo,* con la realidad *no conceptualizable* y al mismo tiempo *contemplada,* dicho de otro modo, como no objetivable en nociones y sin embargo como término de unión objetiva. Es el conocimiento de *contemplación,* tanto natural como sobrenatural.

3) "Un conocimiento por connaturalidad *afectiva* con la realidad como *no conceptualizable, porque despierta en sí misma las profundidades creadoras del sujeto,* quiero decir por connaturalidad con la realidad en cuanto ella está enviscerada en la subjetividad misma en cuanto existencia intelectualmente productiva, y en cuanto es captada en su consonancia concreta y existencial con el sujeto como sujeto. Es el conocimiento poético" (38).

En un siguiente ensayo —*La experiencia del poeta*— también incluído en *Situación de la poesia,* vuelve Jacques Maritain sobre el conocimiento poético. Se pregunta por qué razón tal conocimiento no es para conocer, sino para crear; por qué lo aprehendido en él, como *no conceptualizable,* no es, a diferencia de lo captado en la contemplación, término de unión objetiva, sino fuente de productividad.

La subjetividad —nos dice en respuesta— comienza con la personalidad y se confunde con ella; goza de sus prerrogativas de espiritualidad e inmanencia y es radicalmente activa, fuente de sobreexistencia de conocimiento y de sobreexistencia de amor. La especificación de sus actos le

(37) Ibid., pág. 153.
(38) Ibid., págs. 154-156.

viene del objeto, pero la productividad vital le viene de sí misma. Pues bien, "supongamos de que sí y porque sí, por un artificio o desvío cualquiera del espíritu, venga una experiencia a captar supra o paraconceptalmente al sujeto y su ser íntimo llevado al estado de objeto, de término de unión contemplativa; esta experiencia de ningún modo será poética. Pero que una experiencia de sí y por sí capte al sujeto *como sujeto*, es decir, en cuanto es radicalmente y en acto vivido principio de vitalidad productiva y de emanación espiritual, una tal experiencia será por eso mismo como una fecundación de esa productividad. Y una tal captación de la substancia del sujeto no puede tener lugar sino de manera aconceptual y alógica y, por consiguiente, de manera esencialmente oscura, en el instante y al mismo tiempo en que una realidad del universo sea captada por modo de connaturalidad afectiva, en una emoción intuitiva en que el universo y el sujeto se revelen a la vez al sujeto como un rayo de tiniebla. Porque despertando al mundo y captando oscuramente algún secreto sustancial de las cosas, el alma del hombre se capta oscuramente a sí misma" (39).

Se realizará un conocimiento que será mínimo como conocimiento, pero máximo en cuanto a su virtud germinativa. Su captación más inmediata es el mundo, pero la aprehensión más principal —y más oscura— es la subjetividad. "Es así —nos sigue diciendo— cómo el conocimiento poético es radicalmente factivo u operativo, puesto que, inseparable de la productividad del espíritu (por el hecho de que la connaturalidad que lo despierta actua al sujeto como sujeto, o como centro de vitalidad productiva y de emanación espiritual), no puede, sin embargo, (puesto que no llega a lo real como enviscerado en la subjetividad misma y, por consiguiente, como no conceptualizable) desembocar en un concepto producido *ad intra*, en un verbo mental. Por consiguiente, no podrá desembocar sino en una obra *ad extra*" (40).

De este modo, aunque la experiencia poética se sitúa en la línea del hacer, con todo no es simultánea con el poema mismo, e incluso puede quedar por voluntad del poeta —esto contrariando la naturaleza de las cosas— en un puro conocer. Para terminar en la obra hecha, necesita de los recursos y la elaboración artística, y, "principalmente, de esa idea factiva que la experiencia original alimenta con su savia y que se forma progresivamente y por grados" (41). El choque de una intuición poética puede subsistir por mucho tiempo en las profundidades del sujeto, o incluso caer en la inercia, y reaparecer, sin perder nada de su fuerza, en la memoria espiritual. "Puede acontecer así que la experiencia poética se acumule en el alma, que nada sabe de ello, como una gran reserva disponible y cuya presión permanece aun sin efecto determinado. Bastará entonces una ocasión exterior cualquiera, una forma volcada sobre el pa-

(39) JACQUES MARITAIN: *La experiencia del poeta*, en *Situación de la poesía*, páginas 171-172.

(40) Ibid., págs. 172-173.

(41) Ibid., pág. 174.

pel, una mancha, una palabra, que rompa las barreras, para que la masa se precipite por la fisura y tome figura al precipitarse" (42).

En las fases de esta evolución que lleva la obra realizada, es imprescindible, para la valoración estética del resultado, la fidelidad en todos sus estadios a la experiencia primera poética. "En el poeta, en el lenguaje del cual —música, pintura, danza, arquitectura o poesía— la belleza abre, transcedental como es, lo infinito del ser y de la creación, el arte es mentira si todo su acto no permanece instrumento de la experiencia poética y mechado de su vida. O más bien —ya parezca todo instintivo y como emergiendo de lo inconsciente, ya conozca toda la carga de ciencia y de inteligencia, de paciencia, de voluntad, de astucia y de cálculo, que hace de él una perfección de la razón factiva— no es más en verdad que la misma experiencia poética en trance de dar humanamente su fruto". (43).

Experiencia poética y existencia.— La experiencia o intuición poética es aneidética, alógica, existencial.

No se dirige a la existencia pura, pues la existencia no es sino de algo, inseparable de la naturaleza o cualidad que existe; es el acto por excelencia de las cosas. Sería un contrasentido que la intuición poética la captase aparte cuando no lo puede la misma intuición eidética de la inteligencia abstractiva.

El *modo* de la intuición poética sí es enteramente existencial. Lo que aprehende no lo es a manera de quididad, de esencia o de inteligibilidad. "Si la experiencia poética —dice Maritain— no recae sobre la existencia desnuda, en cambio, su *modo* es enteramente existencial. Aplicada al modo, a la manera de conocer, a la manera de apoderarse de lo real, ninguna expresión es demasiado fuerte para apartar de la intuición poética las leyes propias de la aprehensión conceptual de las esencias. Porque, como se lo ha visto antes, lo captado por la experiencia poética es captado como *no conceptualizable.* Así, el *modo* de esta experiencia es enteramente existencial" (44).

El objeto de esta experiencia es igualmente existencial. No porque sea la existencia pura lo que hay que captar, sino porque lo que en este conocimiento se aprehende no termina el proceso, que debe de concluir, como en su objeto final, en una obra llevada a la existencia, en un objeto existencial. Por eso "lo captado por la intuición-emoción del poeta es algo así como la *species impressa* del conocimiento especulativo; algo esencialmente germinal y germinativo. Y la obra hecha es —término y objeto final— como el verbo mental o *species expressa* y como la realidad conocida en ella" (45).

---

(42) Ibid., pág. 188 nota.
(43) Ibid., pág. 175 nota.
(44) Ibid., pág. 179.
(45) Ibid., pág. 180.

El conocimiento poético y el signo.— En la experiencia poética, como en todo conocimiento por connaturalidad afectiva, la emoción o inclinación toma carácter de aprehensión de lo real. Captación que en el conocimiento poético se produce de un modo peculiar, distinto de como se produce en la contemplación mística. "La emoción o inclinación deviene en aquél una captación de lo real, no como medio de un hábito o de una energía del espíritu (de la fe por ejemplo) que tiende ya hacia un objeto, hacia un término en el cual consumar la unión objetiva, sino como llevando lo real que conmueve al alma, el mundo que la afecta y y que ella padece, en el seno de la subjetividad vitalmente productiva" (46). En el poeta —a diferencia de los otros hombres— la energía del alma —de sus potencias y de la raíz misma de estas— no se consume exhaustivamente en el trabajo ordinario de las facultades; la reserva que se acumula, permace como en un sueño, latente, pero virtualmente en acto, por ser fuerza del espíritu, y en tensión callada. Ahora bien, "que sobre la pesadez de semejante sueño... sobrevenga la emoción —una emoción cualquiera, qué importa, del "vagar de la existencia individual"; lo que importa es: *¡dónde es recibida!*— y he ahí el mundo que ella ha recibido también, en la vitalidad del intelecto en espera virtualmente vuelto hacia la sustancia del alma y de todos los tesoros. Entonces y en el momento en que ella cae así en la fuentes vivas, la emoción se hace intencional e intuitiva y pasa a la condición de captación de lo real" (47). Y en esta intuición lo más inmediato —como quedó dicho— es la captación o experiencia de las cosas del mundo, y lo *más principal* la experiencia del propio sujeto, que activa su vitalidad productiva, que tenderá a finalizar este conocimiento en la realización de una obra.

Esta obra, *verbo* de tal conocimiento, debe reflejar su doble oscura aprehensión: la del mundo real y la del alma del propio poeta. "Esta obra —nos dice Maritain— es un objeto y debe guardar siempre su consistencia y su valor propio de objeto, y al mismo tiempo es un signo, a la vez signo "directo" de los secretos percibidos en las cosas, y signo "reflexivo" de la sustancia del poeta en acto de comunicación espiritual revelándose ella a sí misma. Y como todas las cosas comunican en el ser y como el ser hormiguea en signos, de la misma manera el objeto también hormigueará en significaciones y dirá más de lo que es y hará actual el conocimiento, al mismo tiempo que él, cosa distinta de él, y otra cosa todavía que esta otra, y, en el límite, el universo entero como en el espejo de una mónada...

"No habría obra poética sino servil, si el objeto no fuese más que objeto. Y si el objeto no fuera más que signo, no habría tampoco obra poética, sino alegoría. Y solamente por y en el objeto, por y en los signos sensibles de que el objeto desborda, en el término de la operación poé-

(46) Ibid., pág. 186.
(47) Ibid., pág. 187.

tica la captación de la experiencia poética es al fin y por añadidura manifestada y conocida de manera expresa y comunicable.'

"No teniendo —puesto que le es esencial no poder ser conceptualizado—, más que una verdad desproporcionada a nuestras captaciones intelectuales, una verdad huidiza e imposible de captar por los medios propios de la razón, no puede ser conducido él a la luz de la conciencia, expresado y conocido de manera comunicable, sino "por medio simbólico", y mediante figuras sensibles que seducen a la razón, según las palabras de Santo Tomás de Aquino..." (48).

Fronteras de la poesía.

Quizá sean los problemas que se hallan involucrados en este epígrafe, los que gozan, entre todos los de la filosofía poética, de las preferencias de Maritain. Con este título escribió un ensayo, publicado por vez primera en la segunda edición de *Art et scolastique* (1926), de donde fué seccionado para encabezar y dar título a un nuevo libro —anterior a *Situation de la poésie*—: *Frontiéres de la poésie et autres essais.* La atención a estos problemas le hicieron desembocar en ese estudio del conocimiento y experiencia poética que hemos reseñado. En definitiva querían ser una respuesta —en un examen de mayor madurez que en los ensayos anteriores, y desde la raíz— a toda la problemática filosófica —de "fronteras"— que planteaba el panorama poético de décadas atrás, bajo el signo de la poesía y el arte puros.

"¿A dónde conduciría la noción de *arte puro* llevada a sus últimas consecuencias lógicas?" —pregunta Maritain—. "A un arte completamente aislado de todo cuanto no son sus propias reglas de operación y el objeto para crear como tal; dicho de otra manera, separado, eximido, perfectamente desinteresado del hombre y de las cosas".

En este punto nos recuerda nuestro filósofo los conceptos ya formulados por él en *Art et scolastique* sobre la independencia del arte. El arte no es humano como las virtudes morales, ni se regula por las cosas como las virtudes especulativas. La vieja escolástica lo definía: *recta ratio factibilium.* Por tanto, el arte, en su estado puro se desentenderá del hombre y de los seres para entregarse a la mera productividad que pide su esencia. "Pero entonces, a fuerza de ser él, se destruye, porque del hombre, en el que subsiste, y de las cosas, con que se nutre, depende su existencia. Suicidio angelista, por olvido de la materia" (49).

Son, pues, sus condiciones de existencia —en pugna con la perfección postulada por su esencia— las que señalan al arte y poesía humanos sus límites o fronteras.

Límites en cuanto al objeto a crear artísticamente.— Las ideas de Dios no están —con nuestros conceptos especulativos— dependiendo

(48) Ibid., págs. 191-194.—Cf. I Sent., Prol., q. 1, a. 5, ad 3; I-II, q. 101, a. 2, ad 2.
(49) *Fronteras de la poesía,* pág. 18.

de las cosas, sino que por el contrario las preceden y las crean. Dios "ve en sus Ideas todas las maneras como su esencia puede manifestarse... y produce las creaturas según su modelo, poniendo así en todo cuanto existe el sello de su semejanza, no separando las cosas de la vida que tenían en El, y donde eran El mismo, sino para reencontrar en ellas un vestigio suyo" (50). Por eso los teólogos las han comparado a la idea del artista: idea factiva u operativa, formadora de las cosas y no formada por ellas. "La idea —escribe Maritain— no hace al espíritu conforme a lo real, sino que hace a lo real conforme al espíritu", de modo que tanto mejor realiza su propia esencia cuanto menos depende de las cosas.

Pero esta función productiva de las ideas y su independencia con respecto a la realidad exterior tiene en nosotros las limitaciones inherentes a nuestra condición de espíritus inmersos en la materia. La idea creadora no es una pura forma intelectual. Ha recibido un influjo causal de las cosas y en su formación ha precisado de la colaboración de órganos sensibles. "Nuestro arte no saca de sí solamente lo que da a las cosas; derrama sobre ellas un secreto que sorprendió primero en las cosas, en su sustancia invisible o en sus cambios y correspondencia sin fin... Transforma, traslada, aproxima, transfigura, pero no crea" (51). A veces —en lucha desesperada con la imposibilidad de tal intento— querrá sacar de la propia personalidad exclusivamente, un nuevo mundo poético. "Crear como Dios crea —nos dice J. Maritain— es el tormento de ciertos grandes artistas, que al fin, a fuerza de querer ser puramente creadores y no deber nada a la visión de los seres que Dios ha tenido la indiscreción de hacer antes que ellos, no tienen otro recurso que el de atropellar y saquear artísticamente su arte". (52).

La poesía y la labor instrumental del arte.— "La poesía —escribe— es el cielo de la razón obrera. Bajo el pretexto de fechorías del espíritu-poesía cuando anda descaminado, negarse a desconocer sus derechos en la línea del arte, y pretender reducir el arte a sola técnica, o a la distracción o al placer, sería una falta imperdonable, y por lo demás completamente inútil" (53). Pero tampoco se puede prescindir de esta labor productiva, con las exigencias que impone y los límites que fija. La poesía está de lleno en el plano de la actividad artística. Se puede ser poeta sin haber producido aún nada, pero no sin estar virtualmente vuelto hacia la operación, la cual se encuentra presidida y regulada por la razón factiva o artística.

---

(50) Ibid., pág. 15.

(51) Ibid., págs. 23-24.

(52) *Situación de la poesía,* págs. 162-163.—"Este gran pintor—escribe de Picasso—, rabioso por no poder crear nada y transubstanciar las cosas, se venga con la pintura, y en el momento de entrar en la libertad de la edad perfecta, no encuentra abiertos delante de sí más que los espacios irrespirables, donde una gran poesía saqueada lanza sus admirables quejas." (*La clave de los cantos,* en *Fronteras de la poesía,* pág. 134.)

(53) *Fronteras de la poesía,* pág. 34.

La poesía, cuando en el proceso de su toma de conciencia ha llegado a comprender que en su fondo último es un conocimiento, puede pretender quedarse en solo conocimiento sin proseguir el camino a que su misma naturaleza le inclina hacia la realización de una obra. La poesía entra así en conflicto con el arte. "Cuando el arte exige formar intelectualmente, según una idea creadora, la poesía exige experimentar, escuchar, descender hasta las raíces del ser, a algo desconocido que no puede ser circunscripto por idea alguna... cuando el arte exige hacer, la poesía desligada de sus amarras naturales exige conocer" (54). Pero en esta postura el poeta contradice los fines de ese mismo conocimiento a que se quiere entregar, que es un conocimiento para hacer y no precisamente para conocer, que, incluso como conocimiento, termina —dice su *verbo*— en la obra realizada.

Tampoco el poeta debe someterse sin más a las limitaciones que su instrumental expresivo le impone. Luchando con esta servidumbre aceptada —no evadiéndola— la poesía se agranda a sí misma. "Exigirla que *tienda* al arte puro como una curva a su asíntona, sin rechazar las servidumbres de su condición humana, sino más bien sacando partido de ellas sin cesar, y tirando de sus lazos creados hasta el extremo límite de elasticidad, es exigirle que realice mejor su espiritualidad radical" (55). En ese proceso hacia la obra hecha debe rechazar toda máscara, exigir la suma fidelidad a la luz primera del conocimiento poético.

Límites en cuanto al conocimiento.—Quizá sea aquí donde la poesía pura intenta con más ahínco saltar su frontera. Ha tenido conciencia del conocimiento que en sí misma implica y quisiera explotarlo hasta límites que le están vedados. Juzgándose desligada —como hemos dicho— de las relatividades del arte que la proyectaban hacia una realización exterior, y abandonada al puro experimentar poético, "la poesía va desarrollando un espantoso apetito de conocer, que agotará todo lo metafísico del hombre, y también todo lo carnal" (56). Ya no se conforma con la luz propia de su conocimiento. Se busca hacer de la poesía una metafísica, pidiendo de ella el conocimiento de las esencias. El surrealismo, dejándose arrastrar por este vértigo, se entregará con un ahinco, por otra parte muchas veces admirable, a un análisis casi de investigación científica. En este punto, la poesía "no pudiendo finalizar ni en una *obra* —a la cual renuncia y de la cual se aparta—, ni en una *conceptualización especulativa*— por la que tiene repugnancia y para la cual no tiene los medios— encierra el espíritu en una tragedia extrañamente instructiva y fecunda en descubrimientos, pero, de suyo, monstruosa". (57).

(54) *Situación de la poesía,* pág. 130.
(55) *Fronteras de la poesía,* pág. 16.
(56) *Situación de la poesía,* pág. 131.
(57) Ibid., pág. 160.

En cuanto al orden moral.— Una vez colocada en el plano inclinado de una tal desviación, era natural que la poesía rodase hasta más allá del límite último. Independiente de todo, no habría de someterse aquí a unas normas éticas que ella no había fijado. Encumbrada a las alturas de un conocimiento absoluto, se trazaría a sí misma los caminos de su moral propia y su santidad peculiar. Y ¿qué será entonces lo que esta poesía "para realizar en conducta" puede traernos, esta poesía norma reguladora de la vida moral y religiosa? "Falsificación de lo sobrenatural y del milagro, de la gracia y de las virtudes heróicas. Disfrazada de ángel de consejo extraviará al alma humana por falsos caminos místicos, y su espiritualidad, apartada de su sentido y de su lugar propio, dará una nueva continuación a las viejas herejías de los *alumbrados,* bajo el aspecto de un drama interior completamente profano" (58).

Colocada en el camino del solo experimentar, tampoco se detendría la poesía en el umbral del pecado sin descender a los fosos negros donde aguardan los estremecimientos más refinados y locos de la perversión moral. "La experiencia de Rimbaud —nos dice Maritain— es aquí decisiva... Rimbaud ha obedecido consciente y voluntariamente a las últimas tiránicas exigencias del conocimiento poético abandonado a su pleno salvajismo, y este conocimiento poético le ha hecho buscar todos los tesoros del espíritu por los caminos prohibidos de un bandolerismo heróico y crapuloso" (59). Y nos trae esta página expresiva del gran poeta extraviado: "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 si no 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 y más rica que cualquiera otra! Llega a lo *desconocido;* y cuando, enloquecido, acabaría por perder la inteligencia de sus visiones, ¡las ha visto! ¡Que reviente en su estremecimiento por las cosas inauditas e innombrables; vendrán otros horribles trabajadores: comenzarán por los horizontes donde el otro se ha hundido!" (60).

El arte no está subordinado en cuanto tal a las virtudes morales, pero sus condiciones de existencia le hacen hallarse en una persona humana —el artista— que debe de estar sujeto en su actividad a los preceptos éticos. "No hay cosa que por *su especie* sea un alimento prohibido para el arte, como los animales impuros para los hebreos... Pero a condición de que, según el caso particular y con respeto a aquellos a quienes se dirige y a quienes alcanza, la obra no manche ni la inteligencia ni el corazón. Desde este punto de vista, si hay cosas que

(58) *Fronteras de la poesía,* págs. 33-34.
(59) *Situación de la poesía,* pág. 131.
(60) *Carta a Izambard,* 15 de mayo de 1871. Citado en *Situación de la poesía,* página 133.

el artista no es bastante fuerte ni bastante puro para nombrarlas sin entrar en connivencias con el mal, es mejor para él y para los otros no nombrarles todavía" (61). La moral protege indirectamente el arte protegiendo su humanidad. "El artista como tal se expresa y debe expresarse en su obra tal como es; si él es moralmente deforme, entonces su arte, la virtud intelectual que es quizá lo que hay de más puro en él, corre el riesgo de pagar los gastos de esta deformidad moral". Pero incluso le toca de una manera intrínseca, en el orden de la causalidad "material" y "dispositiva". La moral está enraizada en la naturaleza; no es, conforme a la concepción kantiana, un cúmulo de preceptos imperativos bajados del cielo de la libertad y extraño al mundo del ser. Desconocer la moral es desconocer, o por lo menos desfigurar, la realidad total, "y por consiguiente empobrecer los materiales del arte" (62).

Poesía y mística.

Jacques Maritain abunda en sus escritos estéticos —y algo ha trascendido en el recuerdo que hemos dedicado a sus libros sobre poesía— en alusiones a las mutuas analogías que entre mística y poesía se establecen y las frecuentes interferencias que en los dominios de la mística se toma la poesía. Raïsa Maritain se ocupa también del tema, ex profeso —en concepción netamente maritainiana—, en los dos estudios con que colaboró a la composición de *Situation de la poésie*: *Sentido y no-sentido en poesía y Mágia, poesía y mística.*

Preliminar sobre poesía y mágia.— La tentación de una búsqueda de poderes mágicos parece haber asediado más de una vez a los poetas. Esa tentación es clara en Gérard de Nerval, que la vence mediante un esfuerzo admirable de voluntad. A Rimbaud la victoria le costaría renunciar a la poesía misma.

Tomando pie de unos estudios de M. Albert Béguin, se para Raïsa Maritain a examinar este hecho. ¿De qué se trata, en realidad, y cuales son esos "poderes" que se buscan? "Se quieren forzar las puertas del misterio que nos invade y envuelve por todas partes y crear seres, u obrar sobre lo creado, mediante signos eficaces y como por sortilegio"(63). Es decir, los fines perseguidos de siempre por toda clase de mágia. La poesía, al acercarse al misterio de las cosas con ánimo de penetrar en su secreto, para después manifestarlo a los demás, sentiría una inclinación acentuada en ciertos estadios de su evolución, y en determinados espíritus, a dejarse llevar por esta corriente. La Cábala buscaba el recurso mágico en una sabia combinación de letras y palabras. Mallarmé diría que era el poema la más eficaz de estas disposiciones.

Todo intento de esta naturaleza está condenado al fracaso nece-

(61) *Fronteras de la poesía*, págs. 52-53.
(62) Ibid., pág. 53.
(63) RAÏSA MARITAIN: *Magia, poesía y mística*, en *Situación de la poesía*, pág. 71.

sariamente. Para entrar en los dominios de lo sobrenatural —de Dios o del diablo— se precisa la entrega de uno mismo, que no siempre es aceptada. "En cuanto a la fabricación del poema a manera de encantamiento, según alguna ciencia oculta, es un sortilegio dudoso; en todo caso esto tiene muy poco que ver con las vías del conocimiento, de la sabiduría y de la belleza. Atrevámonos a reconocer lo que un gran poeta como Mallarmé ha perdido de poesía en sus encarnizados cálculos y esto por ninguna mágia eficaz, y para no legar ninguna ciencia secreta a los poetas sucesores suyos" (64). El poder mágico de la poesía en su línea pura no es otro que "el de encantar y de seducir, de cautivar y emocionar, de tranquilizar los corazones, de comunicarles recuerdos y presencias, y esta experiencia del mundo y toda esta realidad oculta que el poeta mismo ha padecido. Fuera de esto, en la línea de los "poderes" ya no es poesía sino connivencia con fuerzas perturbadoras, y al fin engañosas como la mentira. Pero en la línea inmaculada de su propia experiencia la poesía tiene poderes de distinta importancia. El poeta aprende por ella este camino que "conduce hacia el interior" de que habla Novalis y se aproxima así, más o menos, a la última realidad" (65).

Mística y poesía.— Indudablemente la poesía tiene un algo de religiosa en sí misma, y presenta analogías indiscutibles con la contemplación mística, no pocas veces destacadas de una manera desmesurada. Juan Royere dice categóricamente que la poesía es religiosa; "su esencial oscuridad se debe a que ella es la historia de un alma cuyo misterio quiere observar; oscuridad esta luminosa..." Roberto Denos, que no cree en Dios, afirma no haber espíritu más religioso que el suyo. Henri Bremond considera la actividad poética como "un esbozo natural y profano de la actividad mística..., esbozo confuso, torpe, lleno de altibajos, a tal punto que, en definitiva, el poeta no vendría a ser más que un místico que se esfuma o un místico tronchado" (66). Ya hemos visto también esa tendencia de la poesía a saltar su frontera buscando transformarse en una moral y en una mística.

Jacques Maritain ha señalado dentro de los puntos de convergencia, las diferencias esenciales que separan el conocimiento de contemplación del conocimiento poético. Se trata de conocimientos por connaturalidad, afectiva exclusivamente en el conocimiento poético, afectiva o intelectual indistintamente en el de contemplación; en ambos respecto de una realidad no conceptualizable, término de unión objetiva en el conocimiento de contemplación, ordenado esencialmente a la realización de una obra en el conocimiento poético.

Raïsa Maritain señala otras diferencias, apuntando sobre todo a la

(64) Ibid., págs. 71-72.
(65) Ibid., págs. 77-78.
(66) Citados por RAÏSA MARITAIN: *Sentido y no-sentido en poesía,* en *Situación de la poesía,* págs. 53-54.

experiencia mística sobrenatural. El objeto alcanzado en la experiencia mística es distinto del que capta el conocimiento poético. En aquel, Dios increado, "oscuramente conocido como presente y unido al alma del que lo contempla; mientras el conocimiento oscuro del poeta toca como objeto conocido las cosas y la realidad del mundo más que Dios mismo, refiérese a una unión de otro orden, más o menos intensa, con Dios creador y organizador de la naturaleza" (67).

Los poetas y artistas en general, y los inventores imitan a Dios creador, acrecentando el tesoro humano de la belleza o la ciencia; los místicos nos traen una imagen de Dios santo. Y es en esta particular relación a determinados atributos de la divinidad como se distinguen entre sí las vocaciones humanas de más fuerte sello. De aquí se sigue para la contemplación mística y el conocimiento poético su diverso modo de fructificar. La contemplación —natural o sobrenatural— "lleva en sí misma su fruto y su reposo, y en la contemplación mística propiamente dicha el conocimiento oscuro y sabroso tiende a sobreabundar en actos inmanentes; mientras que en el estado poético la experiencia oscura, si llega a un alto grado de intensidad, tiende a fructificar en objeto" (68). El que muchas veces sienta el místico la necesidad de describirnos su experiencia, ello no es de ningún modo necesario para completar el estado místico en cuanto tal; "no es más que un efecto de superabundancia, una generosa tentativa de comunicación" (69). Mientras el poeta, por necesidad inherente a la misma esencia de la poesía, busca la palabra, el místico tiende más bien al silencio, pues el objeto de su experiencia sobrepasa todo verbo articulado; "más aún... todo modo afirmativo, por lo que la teología negativa es la última teología en que toma descanso, antes del silencio que es, él, la mejor alabanza de Dios en las sombras de la fe" (70).

El problema presenta tonalidades particulares en el caso en que se unan en un mismo individuo la personalidad del místico y la del poeta. ¿Cómo se relacionan en él mutuamente los dones poéticos y los místicos? "Es cierto que estos dones juegan un papel de clima favorable los unos respecto de los otros. Cuando la unión de las potencias se relaja y está por acabarse el recogimiento místico, sucede que deja lugar a la actividad poética. Acontece también que el poeta pasa del recogimiento poético al recogimiento místico. Este tránsito se hace sin duda por el camino del entusiasmo y de una determinada pasividad del espíritu que lo dispone mejor para recibir las impresiones divinas" (71). Es el caso de Eliseo disponiéndose para recibir el espíritu de profecía oyendo tañir el arpa. El hábito de recogimiento que al frecuentar los caminos que conducen al interior de uno mismo, se ha ido formando

(67) Ibid., pág. 55.
(68) Ibid. pág. 57.
(69) *Magia, poesía y mística,* en *Situación de la poesía,* pág. 90.
(70) Ibid., pág. 92.
(71) *Sentido y no-sentido en poesía,* en *Situación de la poesía,* pág. 59.

en el poeta, la atención silenciosa a los procesos íntimos, el sentido de misterio de las cosas y, aunque oscura —como todo el conocimiento poético— la percepción de los vínculos que unen los seres con el ser, establecen al poeta en una postura de indudables analogías psicológicas con la que mantiene en su vida el místico, y le disponen a recibir las influencias superiores que sobre el segundo descargan. Estas analogías son todavía más estrechas si nos limitamos a poesía y a mística natural.

El místico, como el poeta, necesita en el comienzo de su búsqueda de Dios, del "socorro de las imágenes, sobre todo al comienzo de su caminos, en la meditación que precede a la contemplación" (72). Y cuando las dos experiencias se traducen en lenguaje, su modo de expresión es idéntico. Jacques Maritain nos lo recordaba con dos textos de Santo Tomás de Aquino en que se recoge la doble y distinta razón para la poesía y la mística que determina tal manera de expresarse (73).

La situación de la poesía y el arte en general han variado mucho —"completamente"— desde las fechas en que se escribieron estos ensayos. Así lo afirma el filósofo tomista francés en *La clef des chants* (74), ya en 1935. "¿Qué cosa más fuera de moda que el cubismo? El angelismo pictórico y poético parece absolutamente terminado" (75). El espíritu corre en sus manifestaciones artísticas por derroteros muy distintos. Maritain se fija en la "tragedia de Picasso", la posición de Strawinsky, y la adhesión de Gide al comunismo. "Cualquiera que sea su significación con relación a la persona de Gide, su adhesión al comunismo ha sido un síntoma muy notable de la primacía ejercida actualmente en todas partes por lo social, y del renunciamiento del arte frente a los cuidados y angustias del momento presente" (76). La novela ha tomado como "tarea profesional" el *conocimiento del hombre;* pero un conocimiento —recuérdese a Mauriac, Malraux, Green— más *moral* que *poético.*

Maritain parece afectado por el nuevo giro que tomaba el arte. "Comprendo... que cierta voluntad de regenerarse por el contacto con la tierra, y de reencontrar el sentido natural de la cosa más simple venida a la existencia (y ya maravillosa con esto) despunta actualmente en muchos. Naturalmente, no hablo de lo que se llama el populismo, que a mis ojos casi no existe. Pienso más bien en una especie de realismo vigoroso y como en una reacción del arte del artesano contra el arte del poeta. Reacción sana, sí; pero regresión, a no ser que ella prepare un futuro retorno ofensivo de la poesía" (77). Se encontraba muy vinculado espiritualmente a los anteriores modos para asistir impasible a su claudicación, que por otra parte preveía de alguna manera en el modo que tuvo

(72) *Magia, poesía y mística,* en Id., pág. 86.
(73) *Del conocimiento poético,* en Id., pág. 157.
(74) Incluído en *Frontières de la poésie et autres essais.*
(75) Ibid., pág. 133 de la traducción española.
(76) Ibid., pág. 137.
(77) Ibid., págs. 139-140.

de desenvolverse. Una más estrecha vinculación a la religión —y en ella a su forma más alta de desarrollarse: la mística— hubiera salvado los valores poéticamente esenciales e indiscutibles que la situación de la poesía inmediatamente anterior traía consigo. Sólo la luz teologal podía hacer —en la opinión de nuestro filósofo— que el arte terminase de conocerse, curándole al propio tiempo de las falsas metafísicas que lo obsesionaban. "La religión ahorra a la poesía el contrasentido de creerse hecha para transformar la ética y la vida, al mostrarnos dónde está la verdadera moral y lo sobrenatural auténtico; la protege contra la presunción. Pero al enseñar al hombre el discernimiento de las realidades inmateriales y el sabor del espíritu, ligando a la poesía y al arte mismo con Dios, los protege contra la cobardía y el abandono de sí, permitiéndoles alcanzar una noción más alta y rigurosa de su esencial espiritualidad, y concentrar su actividad inventiva en lo más agudo de ésta" (78).

Juicios dispares sobre la doctrina de Maritain.

Quizá haya sido en hispanoamérica donde las doctrinas del filósofo tomista francés ha alcanzado una más extensa difusión y han tenido en grandes sectores del pensamiento una aceptación más entusiasta. En la América de habla española es donde posiblemente han podido cobrar más firme realidad las palabras con que el P. Osvaldo Lira describe esta envidiable acogida: "El que sintiendo cierta atracción por la filosofía carece de las aptitudes o de la decisión necesaria para establecer contacto íntimo con el propio Doctor Angélico y con sus recios a la vez que fieles y profundos comentaristas; el teorizante político que, en honesto afán de superación, desea ardientemente evadirse del juego grosero de los partidos, sin atreverse, no obstante, a ir a buscar el agua hasta su misma fuente; el *dilettante* en pintura, poesía o música; el espíritu, en fin, que se siente sin vocación alguna de magisterio, afirma, decide y jura, sin vacilar, por Maritain, y en él ve la suprema expresión del pensamiento católico tradicional en nuestros días" (79). Aparte, en grupo también nutrido, están con Maritain, casi en su totalidad, los cultivadores de la filosofía escolástica al otro lado del Atlántico.

En lo que al problema de la esencia de la poesía se refiere, podemos ver el testimonio de dos de ellos: Guillermo P. Blanco y Octavio N. Derisi, argentinos, y el último portavoz en aquellas tierras de la restauración de la filosofía tomista. "Es indudable —nos dicen en el prólogo a su traducción de *Situation de la poésie*— que en este punto, como en otros, es a la clarividencia y penetración de Maritain a la que el tomista es deudor de sus más auténticas y seguras conquistas. En posesión de los principios de Santo Tomás en su comprehensión más honda y en su proyección más vasta, bien informado, compenetrado y casi actor de las co-

(78) *Fronteras de la poesía*, pág. 42.

(79) *Pensamiento y medida de Maritain*, en *La vida en torno*. Ensayos. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1949, págs. 241-242.

rrientes poéticas contemporáneas, principalmente en Francia... dotado de una fina sensibilidad y temperamento artístico, con una inteligencia lúcida y apasionada por los múltiples problemas de la hora actual, a la vez y sobre todo que preocupada por darles cabal y entera solución, nadie mejor que él podía intentar una penetración y esclarecimiento tomista del arduo problema de la intuición poética. Y a fe que lo ha logrado, en sus líneas fundamentales al menos. Ningún filósofo, y menos aun ningún tomista, acepte o no todas sus conclusiones, podrá prescindir en adelante de los aportes definitivos de *Arte y Escolástica*, de *Fronteras de la Poesía* y sobre todo de *Situación de la poesía*" (80).

Pero también de hispanoamérica ha partido una voz que se ha levantado con fuerza contra este coro de alabanzas casi unánimes, para manifestar su desconformidad con bastantes de las teorías del filósofo, y sobre todo con ese como culto que se tributa por muchos a su figura. Maritain es un buen expositor del tomismo, ferviente enamorado de Santo Tomás de Aquino y celoso propagador de su doctrina, que puso a la filosofía escolástica en contacto con la ciencia moderna, introduciéndola en campos a ella cerrados por mucho tiempo; que con su estilo fácil, en que la metáfora juega también su papel, se ha adentrado en esferas del mundo intelectual que parecían imposibles de abrirse a un filósofo escolástico; y que ha contribuído —lo que filosóficamente tiene mayor valor— al desarrollo de la escolástica fijando "la posición exacta que, en el proceso desindividualizador operado por el entendimiento humano en las realidades controvertibles, ocupa el segundo grado de abstracción, aquel que constituye en su especie propia el mundo ideal de las matemáticas" (81), pero quien se encuentra aún bastante lejos de la genialidad filosófica que muchos de sus incondicionales le atribuyen.

El juicio que sobre su explicación del fenómeno poético nos da el P. Osvaldo Lira, presenta el interés indiscutible de venir de quien, dotado de un fino espíritu artístico, ha estado en contacto amigal y permanente con las manifestaciones del arte y de la literatura, y se ha preocupado de igual manera por descifrar filosóficamente la naturaleza íntima de tales producciones de belleza.

"Uno de los méritos más indiscutibles de Maritain —nos dice el P. Lira— consiste, desde luego, en el interés extrordinario con que ha pretendido y logrado demostrar la inagotable fecundidad del tomismo con respecto de los problemas tan numerosos como delicados con que a cada paso nos encontramos al frecuentar los dominios del arte y de la poesía" (82). No se ha contentado con repetir los tópicos corrientes en manuales de retórica —e incluso de filosofía— sobre "la unidad en la variedad" como definición de la belleza, o sobre el *gusto* como facul-

(80) Octavio N. Derisi y Guillermo P. Blanco: Prólogo a la traducción española de *Situación de la poesía*, págs. 12-13.
(81) P. Osvaldo Lira: O. c., págs. 259-260.
(82) Ibid., pág. 266.

tad especial del hombre para percibirla. Nos habla del arte como virtud del entendimiento práctico, del *habitus* artístico como diferente de las cualidades innatas del poeta, y establece un paralelo "admirablemente logrado" entre la creatura poética y el concepto especulativo. "Pero, sobre todo, merece mencionarse en su favor el hecho de que, para fundamentar en la debida solidez el proceso generador de la obra bella, no ha vacilado en relacionarlo con aquel otro, infinitamente más perfecto, por cuyo medio el Padre de las luces está engendrando al Verbo como rocío antes de la aurora" (83).

A pesar de todos estos méritos, el P. Osvaldo Lira cree que sus deméritos son aún más numerosos, "entrando en buena parte como causa de todos ellos ese giro de ensayo, de algo inacabado y en agraz, que imprime, se diría que inevitablemente, a todos sus trabajos" (84). No ha sabido situar dentro del panorama estético el papel de la *inspiración*. "No es que la haya ignorado en su existencia; es que la ha ignorado en sus valores de relación para con la técnica artesana y con las ya mencionadas disposiciones innatas del artífice" (85). No parece haber advertido que la solución al problema de la diferenciación de las artes mecánicas con respecto a las llamadas bellas está en resolver el del ejemplar o arquetipo que preside la génesis de la obra poética, "problema que constituye, sin duda alguna, el núcleo más entrañado de toda la estética", y que Maritain "parece no haberlo siquiera sospechado" (86). Después de haber declarado al Verbo eterno arquetipo del universo entero, no ha sabido desarrollar todas las posibilidades casi inagotables que de ahí se desprendían en orden a la causalidad del ejemplar humano. "Su obra estética aparece afectada de cierta invencible superficialidad, además de fragmentaria, deslavazada y sin amplitud de horizontes", falta de agudeza crítica. "Sus visiones parciales, bastantes exactas en su mayoría, sufrirían todas al verse integradas en una visión sintética trascedente, porque la primera condición requerida para toda síntesis verdaderamente visible es la de que sus elementos constitutivos ofrezcan características formales aptas para poder coadunarse como materiales, es decir, como sustentáculos del principio unificador" (87). De ahí también su tendencia a la comparación como medio demostrativo: "la poesía es la literatura *como*... etc." Pero "con metáforas y comparaciones no se puede hacer filosofía" (88).

Posiblemente el P. Osvaldo Lira, exasperado por la devoción falta de toda crítica con que muchos suelen asistir a todas y cada una de sus

(83) Ibid., pág. 267.
(84) Ibid., pág. 268.
(85) Ibid., pág. 269.
(86) Ibid., pág. 270.—El tema de cuyo desconocimiento acusa así a MARITAIN, es el nervio central de dos densos artículos publicados por el P. OSVALDO LIRA con el título de *La esencia de la poesía*, en los núms. 43 y 44 de la revista *Escorial*, sobre los cuales volveremos en otra ocasión.
(87) Ibid., pág. 274.
(88) Ibid., pág. 276.

afirmaciones, incluso las más discutibles o inaceptables, haya cargado un poco el tono de su juicio sobre Maritain.

Metafísica y lírica.

Carlos A. Disandro ha trazado un sugestivo paralelismo entre metafísica y lírica (89). El filósofo y el poeta —nos dice— coinciden en el ápice humano de la contemplación, internándose en la búsqueda de lo que es absolutamente. El dominio de la metafísica es el de la estructura conceptual, universal, necesaria, que la inteligencia descubre por su armonía intrínseca con la realidad. El de la lírica es la experiencia del ser en la comunicación con lo visible; la aprehensión inteligible, y no racional, de su misterio, y la expresión de todo ello bajo un ropaje de imágenes. Más allá de ellas, en uno y otro orden, la teología y la mística respectivamente. Metafísica y lírica son los dos capítulos más intensos y universales de una cultura ontológica natural; dos actitudes y dos vías fundamentales a través de las cuales la inteligencia aboca en el ancho campo del ser. La metafísica procede del innato deseo de conocer; tiene validez universal y necesaria. La lírica es acto creador procedente de aquella comunicación del hombre con el misterio del ser, envuelto sustancialmente en una operación de amor hacia las cosas. Entre metafísica y lírica, pues, no hay sólo una distinción de instrumentos o métodos, sino procesos diversos que, partiendo de una misma estructura espiritual del hombre, terminan en un doble descubrimiento del ser.

Puede variar, y de hecho ha variado, la ubicación del poeta y del filósofo, del lírico y del metafísico, en la estructura viva y en el ordenamiento objetivo de una cultura; pero el origen, la relación de ambos con la perenne presencia de la realidad constante —cosas, paisajes, hombres— o de una trascendencia inmutable —Dios— siempre reconocen un doble camino, y por lo mismo, una doble imagen inteligible de cuanto es, ya sea en la meditación abtracta o en el entusiasmo ante la hermosura. Y de hecho, suelen descubrirse ambos caminos en un mismo sujeto, no por mixtura monstruosa, sino por íntimo desborde de una misma inteligencia, o mejor, de un alma plena de ser y de amor. La metafísica y la lirica proceden de la unica fuente natural de conocimiento que tiene el hombre. Su entremezclada presencia no es ni filosofía puesta en verso ni dilución de un rígido sistema conceptual en lo inestable de las imágenes o metáforas.

En lo profundo, el problema de la metafísica y la lírica es el de la recta visión de la raíz misma de la cultura occidental. No se trata tanto de una distinción crítica, cuanto de una valoración equilibrada del hombre frente a la realidad y de una mejor aceptación de la herencia griega.

Sin metafísica y sin lírica no existe en el orden natural ninguna re-

(89) CARLOS A. DISANDRO: *Metafísica y lírica*, en *Sapientia*, núm. 1, págs. 49-57.

lación profunda entre el hombre y el mundo concretada en las obras, en la vida, en una cultura. Toda actitud agnóstica no sólo limita las capacidades metafísicas del ser, sino también la misma capacidad lírica, tratando de reducirla a un mero suceso emocional. Si influye en la obra creadora del arte, en la que el hombre dice lo que es, ésta adolecerá de falsificación, y se mutilará la comunicación del misterio del ser. La verdadera trayectoria metafísico-lírica es ontológica, racional, emocional, con un gran corolario: la metáfora —que parece ser lo único que de este proceso ha quedado al espíritu moderno, como una caricaturesca huida del ser tras el refugio de un pseudo-ser.

El lírico verdadero busca el ser con la misma pasión humana con que el metafísico capta la estructura de la realidad a través de sus determinaciones accidentales; y con un rigor paralelo al de su abstracción, el lírico descubre en la realidad de las cosas la vibración, el estremecimiento del ser. La lírica ontológica de los clásicos —la de Píndaro y Sófocles— y la de todos los que rompieron la unidad religioso-cultural sobre la que se asentaban los hábitos contemplativos, nos plantea el problema, no sólo de la naturaleza de la poesía, sino el más importante de la situación concreta de las épocas modernas. El proceso del simbolismo señala el vaciamiento del ser en la lírica, rompiendo su comunicación con el real y fecundo misterio de las cosas.

Para nuestro modo de ver —nos dice Disandro— la cultura natural tiene este doble signo que brota como consecuencia de su condición creadora humana —aparte las manipulaciones artificiosas en que generalmente sólo se repara: la metafísica contemplativa y la lírica ontológica.

Poesía, actividad existencial.

Es el tema que desarrolla el P. Juan Luis Segundo S. J. en su libro, de breve lectura, *Existencialismo, filosofía y poesía.* (90). Este libro es al propio tiempo, en la intención del autor, un ensayo de síntesis.

¿Qué nos trae de distinto la definición aristotélica de tiempo y los versos de Bécquer "Volverán las oscuras golondrinas..."? Estos, no cabe duda, son poemas; aquella es una definición filosófica. Y la diferencia no está dada por la forma —que también las expresiones macizas de Aristóteles, en última instancia, se podrían versificar—, ni incluso por el tema, que es uno mismo: el tiempo. Pero en uno de los casos nos sentimos impresionados vitalmente —nos afecta— y en el otro no; y ello porque el poeta nos acerca a las cosas, mientras el filósofo las aleja más bien del espectador "lo suficiente para cumplir con su misión esencial de conocer". (91).

El hombre tiende a romper las limitaciones en que se encuentra, me-

(90) Juan Luis Segundo, S. I.: *Existencialismo, filosofía y poesía.* (Ensayo de síntesis). Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1948.

(91) Ibid., pág. 15.

puede llamar filosofar? No lo es en sentido estricto, pues el contacto existencial no es un medio en sí cognoscitivo: no son actos cognoscitivos que en sí mismos se ordenen a la búsqueda de la verdad. Pero como actos que pueden tener y tienen de hecho un influjo inmediato en el resultado cognoscitivo, sí pueden dar lugar a la actividad filosófica, que entonces recibe la denominación de *filosofía existencialista*: "la que emplea —define el P. Segundo—, desde su punto de partida y a todo lo largo de su elaboración, el contacto existencial unido al raciocinio" (94).

Todas las carecterísticas nuevas de método en el existencialismo nacen de ese acto fundamental: el contacto existencial afectivo. Y entonces, al perderse toda distancia entre sujeto y objeto, que en el contacto esencial o intencional es la base que asegura la objetividad del conocimiento, esta se pierde. Esa separación me señalaba donde terminaba yo y donde empezaba el objeto distinto de mí. "De aquí proviene que los conocimientos procedentes del afecto que nos hace coexistir con nuestros objetos, sean, por su misma esencia, subjetivos y tanto más cuanto mayor sea el afecto". Más lo que pierden en objetividad lo ganan en profundidad. "Conocemos a nuestros amigos de una manera sumamente íntima que no tiene nada que ver con todos los conocimientos abstractos que pudiéramos estudiar sobre el hombre durante siglos" (95).

Entre subjetividad —profundidad— y objetividad se debate la filosofía existencialista. No puede renunciar a la segunda sin renunciar a su carácter filosófico; sin objetividad es imposible la adecuación de la mente con la realidad, es decir, se hace imposible la verdad. Sin la profundidad que viene del contacto afectivo, dejaría de ser existencialista. Se precisa, por ello, una renuncia parcial en cada uno de los dos campos. "El filósofo tiene, pues, que apartarse algo de su objeto, enfriándose por así decirlo, en su afecto, lo suficiente como para poder por medio de la sombra de un raciocinio, separar hasta cierto punto los campos de la pura subjetividad y de la pura objetividad" (96).

Conforme a este modo de percepción filosófica debe desarrollarse el modo de su manifestación a los demás. "Sujetos acostumbrados a los antiguos libros de filosofía no saben qué pensar cuando el existencialistá les habla de sí mismo, de su tristeza o de su angustia, y piensan a menudo que están delante de un poeta. Y, en cierto sentido tienen razón" (97). Lo que trasmite el existencialista no son las esencias de las cosas cuanto el contacto existencial que con las cosas ha tenido; y la finalidad de su manifestación es la de provocar en el que lee, un conocimiento similar de caracter afectivo. Ahora bien, "si nos detenemos en la descripción subjetiva, no llegamos nunca al ser que nos quiere mostrar. Si queremos ver el ser y dejamos pasar lo subjetivo, tampoco llegaremos a nada. Si reproducimos lo subjetivo para llegar al ser, entonces estamos

(94) Ibid., pág. 41.
(95) Ibid., pág. 45.
(96) Ibid., pág. 47.
(97) Ibid., pág. 51.

en la clave del existencialismo". Para reproducir esta vivencia nada mejor que la forma poética, tan usada por los filósofos existencialistas, y más en concreto, la forma poética dramática. "Vivencia y razón, todo tiene su lugar en este trozo de vida echado a la escena. El espectador siente y piensa, reza y llora con el protagonista sus propios problemas, sus propias angustias" (98).

En el capítulo tercero nos habla el P. Segundo del arte y la poesía como efecto particular en el hombre de la actividad existencial. El contacto por amor —nos dice— constituye la actividad existencial *pura*. Pero en nosotros el amor no es sólo y siempre fruto de la indigencia. "Cuando llevados de un amor intenso, sentimos que poseemos ese objeto, que nos identificamos con él y que nuestros límites se rompen, cuando de pronto nos sentimos otros, llenos de una existencia nueva, entonces nuestro ser, superabundando existencia, nos parece incapaz de recibir tanta plenitud". Y buscamos otro "yo" donde colmar esa existencia que desborda, y al no tenerlo, lo creamos. "Y ese canto, ese gesto, esa palabra, son reflejos de su ser destinados a recibir en sí el desborde existencial".

No tiende, pues, el arte propiamente a la producción de la belleza, pues eso implicaría un vacío existencial a llenar. Y ahí se establece la diferencia fundamental entre las artes que llamamos bellas y las artes útiles. Estas brotan de un vacío que hay que llenar, mientras aquellas se originan de una superabundancia que hay que recoger. Lo que no impide que también se revele la obra producida como una fuerza poderosa de orden social, pedagógico, político, etc. "Aunque para el espectador signifique el arte un medio, para el artista seguirá siendo un proyectarse a sí mismo para recibir el desborde existencial, y esto aun cuando el mismo artista pretenda con su arte un fin extraartístico" (99). El arte, por tanto, no va al contacto existencial, sino proviene de él. Y el artista —al contrario del filósofo, aunque éste sea existencialista— no busca el aprovechamiento de la vivencia con fines de conocimiento. El artista no es filósofo.

Cinco son los caracteres del arte según esta concepción.

1)—"En razón de su esencia y de su origen, el arte no aspira a la más mínima objetividad". Busca una reproducción de la subjetividad donde vaciar la afectividad que le desborda. Al artista en cuanto tal, le es indiferente el espectador. Le resulta accidental la manifestación de su obra.

2)—"El arte no prueba sus valores, en el sentido de que no puede haber una norma objetiva que nos permita valorar una obra artística". La norma es meramente subjetiva: la resonancia existencial y afectiva que en mí despierta, suponiendo disposiciones idénticas a las del artista, será la medida de que el artista se acercó a su fin. Todos los otros va-

(98) Ibid., págs. 52-53.
(99) Ibid., pág. 62.

lores a que pueda referirse la crítica artística han de subordinarse a este fundamental, como todos los *fines operantis* —dice el P. Segundo— no pueden prescindir del *finis operis.*

3)—Al contrario que en la filosofía existencial, "en el arte no hay bifocación, puesto que no existe objetividad alguna. No aspirando a la verdad, el arte, situado completamente en la línea existencial, no pretende ninguna separación entre objeto y sujeto, sino la más pura y completa coexistencia".

4)—En la obra poética no hay verdad ni falsedad en sentido propio, pues se trata de una actividad existencial, y no en orden al conocimiento. Puede haber falsedad —en sentido impropio— en cuanto el poeta no manifiesta, traicionando su experiencia vivencial, lo que de verdad siente.

5)—"El sentido lógico o racional ni es imposible ni es necesario en la expresión artística". El acto existencial que promueve la actividad artística, en sí mismo es alógico y arracional. Su manifestación, aunque no la precisa necesariamente, se facilita con la forma lógica (100).

Por el principio individuante de las artes pasa el P. Segundo a la poesía y al problema de la poesía pura. La individuación de las artes está dada por las aptitudes diferentes que cada una de ellas supone en el hombre. El principio individuante "no puede ser otro que el instrumento humano que cada una utiliza para la manifestación de la subjetividad" (101), y que en la poesía es la palabra.

La palabra es sonido, pero no sonido puro. Es también un signo, de caracter convencional, dirigido, a través de los sentidos, al entendimiento. "Esto nos lleva a una conclusión importante. Como arte, la poesía no tiene relación necesaria y esencial con el conocimiento. Como tal arte particular individualizada por su instrumento esencialmente cognoscitivo, la poesía exige el sentido cognoscitivo en su expresión artística. No se convertirá nunca en una ciencia, en una filosofía ni en ninguna actividad cognoscitiva, pero no puede abandonar las exigencias de su instrumento específico, sin convertirse en una música, en el dominio del sonido puro" (102).

¿Qué sentido se le ha de dar entonces a la expresión *poesía pura?* Para Henri Bremond, el de que no se requiere el sentido intelectual. El P. Segundo está de acuerdo si se quiere indicar con ello que la poesía no produce su efecto artístico —su efecto fundamental— a raíz de su contenido intelectual, "y más cuando se trata de ir contra los que pretenden fijar los valores poéticos analizando el contenido lógico de una poesía como si se tratara de una gran obra filosófica"; pero no puede estar de acuerdo si se refiere al concepto total de la poesía.

La poesía —como el amor y la vida— es en su esencia un misterio. Así pensaba Bremond. Pero no faltan quienes —en el polo opuesto— han

(100) Ibid., págs. 64-71.
(101) Ibid., pág. 72.
(102) Ibid., pág. 74.

visto en ella un artefacto destinado a producirnos un conocimiento por connaturalidad, e incluso una imitación de la intuición angélica. "Se habla de que la poesía es una adivinación de lo espiritual en lo sensible, se nos dice que los poetas descubren las secretas relaciones de las cosas, el orden de nuestro universo en cuyo seno obran secretas fuerzas que le hablan al poeta desde su envoltura material". Y es que la poesía, a causa de la palabra, su instrumento intelectual, da motivo para una interpretación de orden cognoscitivo, aunque en realidad se trate de un fenómeno existencial.

"Y así tenemos que, mientras en el orden esencial cognoscitivo, la filosofía existencialista se asoma, por así decirlo a la línea existencial, en el orden existencial afectivo, la poesía, en razón de su instrumento, se inclina hacia la línea cognoscitiva... Los órdenes en que cada una de estas actividades se desarrolla, determinan su esencia, y las separan. Filosofía existencialista no es poesía, puesto que una finalidad cognoscitiva la atraviesa y determina en ella caracteres no poéticos. Poesía no es filosofía existencialista, pues su origen y su esencia puramente subjetiva que le cuadra como actividad existencial, está en pugna con una finalidad cognoscitiva. Con todo están próximas, se ayudan y armonizan. Representan, a mi modo de ver, en uno y otro campo, las actividades máximas del hombre, las qué presentan en su complejidad humana una respuesta más total a las necesidades del hombre en el terreno del conocimiento y en el terreno del amor superabundante" (103).

De este modo concluye el P. Juan Luis Segundo su proceso deductivo sobre la poesía como actividad existencial.

La esencia de la poesía en la concepción de Heidegger.

Con su estudio *Hölderlin y la esencia de la poesía* (104), se ha introducido Martín Heidegger en los problemas de la filosofía poética. Esta conferencia fué publicada por vez primera en la revista *Dans Innere Reich*, en diciembre de 1936, y después, junto con otros ensayos sobre el gran poeta, recogida en libro (105).

Hölderlin, en la preocupación filosófica por los problemas poéticos, había contado ya con las simpatías de Dilthey. Heidegger ve en él al poeta de la poesía. "La poesía de Hölderlin —escribe— está impulsada por la determinación poética de poetizar la esencia misma de la poesía". Por eso le prefiere a todos los otros poetas —Homero, Sófocles, Virgilio, Shakespeare, Goethe...— en quienes también se encuentra realizada en forma concreta la esencia de la poesía.

Mas ¿es posible abstraer la esencia general de la poesía de la obra de un poeta sólo? Lo general, lo válido para todos, sólo podemos alcan-

(103) Ibid., págs. 80-81.

(104) MARTÍN HEIDEGGER: *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Traducción de G. F., en *Escorial*, núm. 28. Tomo 10, págs. 163-180.—Citamos por esta traducción.

(105) *Erläuterungen zu Hs Dichtung*. Frankfurt a. M. 1951.

zarlo mediante una reflexión comparativa entre varios: varias poesías y varios géneros poéticos. Así sería —asiente Heidegger— si entendiésemos por esencia de la poesía "aquello que puede ser resumido en un concepto general que valga en el mismo grado para toda poesía. Pero este concepto general, vigente en igual medida para todo lo particular, es simplemente lo indiferente, aquella esencia que jamás puede ser esencial. Más lo que buscamos es, justamente, lo esencial de la esencia" (106).

A través de cinco motivos poéticos cantados por Hölderlin, según un método de progresión circular que le es habitual, realiza Heidegger su búsqueda de la esencia de la poesía. He aquí los cinco temas:

I.—Poetizar: "esta ocupación *la más inocente de todas*".

II.—"Para esto le ha sido dado al hombre el más peligroso de todos los bienes, el lenguaje... para que atestigüe lo que es".

III.—"Mucho ha experimentado el hombre, mucho ha nombrado a los Celestes *desde que somos un diálogo*, y podemos oirnos los unos a los otros".

IV.—"Pero lo que permanece los poetas lo *fundan*".

V.—"Lleno de méritos, *poéticamente*, sin embargo, *mora* el hombre sobre esta tierra".

I.—"El poetizar se muestra bajo la forma discreta del *juego*. La poesía inventa libremente su mundo de imágenes y se queda absorta en el mundo imaginado. De esta suerte, este juego se sustrae a la seriedad de las decisiones que siempre de una u otra manera, comprometen y responsabilizan. Poetizar es, por tanto, una ocupación por completo inocente. Y al mismo tiempo es inoperante, porque no pasa de un mero hablar y decir, sin nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad; un juego de palabras y no la gravedad de una acción. La poesía es inofensiva e ineficaz. ¿Hay, por ventura, algo más impericuloso que el puro lenguaje?" (107).

II.—Mas, ¿cómo, siendo lo más inocente, le llama luego Hölderlin al lenguaje el más *peligroso* de todos los bienes? Como solución Heidegger busca dar respuesta a estas cuestiones: de quién es el lenguaje un bien; hasta que punto es el bien más peligroso; en qué sentido es en general un bien.

El lenguaje es un bien del hombre que le permite atestiguar lo que es y hace posible el cumplimiento auténtico de su ser. "El hombre es el *que es*, justamente en cuanto atestigua su propia existencia", atestiguando su pertenencia a la tierra. "El ser testigo de esta pertenencia a lo existente en su totalidad se realiza como historia", y el hombre recibe el lenguaje para hacer posible la historia. Por eso es el lenguaje un bien del hombre.

(106) *Hölderlín y la esencia de la poesía*, pág. 164.
(107) Ibid., pág. 165.

El lenguaje es, sin embargo, el peligro de los peligros en cuanto que "empieza por crear la posibilidad de un peligro". Este peligro es para Heidegger "la amenaza del ser por lo existente", frente a la cual situa al hombre el lenguaje. El lenguaje trae por eso consigo la amenaza de todas las decepciones, de la ilusión y el error, por lo mismo que da al hombre la capacidad de comprender a interpretar lo existente en medio de lo cual se encuentra. Oculta de este modo el lenguaje en sí mismo y por sí mismo un peligro permanente. Además, misión es también suya apoderarse de lo existente para hacerlo accesible a todos. Más esta capacidad de dar inteligibilidad a un existente cualquiera se extiende tanto a lo más puro como a lo más vulgar; y la palabra, suceptible de ser entendida por todo el mundo, queda también amenazada de vulgaridad.

Es, no obstante, un bien para el hombre. "El lenguaje es su propiedad, dispone de él a los fines de comunicar su experiencias, resoluciones y afectos", aunque no se agote en este poder de comunicación su esencia peculiar. Ello es, más bien, su consecuencia. "El lenguaje garantiza, en general y ante todo, la posibilidad de estar en medio de un mundo hecho patente. Sólo donde hay lenguaje hay mundo; es decir, el círculo contínuamente cambiante de decisión y obra, de acto y responsabilidad, pero también de arbitriariedad y algarabía, de depravación y embrollo. Y sólo donde hay mundo hay historia. El lenguaje es, pues, un bien en el sentido más originario. Por esto es un bien, por que aporta la garantía de que el hombre puede *ser* como ser histórico. El lenguaje no es un instrumento que esté a nuestra disposición; por el contrario, él es el que dispone de la suma posibilidad del ser del hombre" (108).

III.—"Desde que somos un diálogo..." —canta Hölderlin. "El ser del hombre —comenta Heidegger— está fundado en el lenguaje; pero éste sólo en diálogo se realiza auténticamente" y únicamente como diálogo es esencial. El conjunto de palabras y reglas que solemos entender como lenguaje es sólo su plano más exterior. El diálogo es una comunicación mediante el lenguaje de unos con otros acerca de algo; comunica a varios una presencia común. "Para que pueda haber diálogo es menester que la palabra esencial quede referida a lo uno y lo mismo... Pero lo uno y lo mismo no pueden hacerse patente más que a la luz de algo que persista y permanezca. Y a su vez, persistencia y permanencia sólo se manifiestan cuando lucen constancia y presencia. Pero esto acontece en el momento en que el tiempo abre sus tres dimensiones..." Es decir, *somos un diálogo* desde que hay tiempo; más el tiempo existe desde que somos históricos. El diálogo, pues, empieza con nuestro ser histórico. Ser un diálogo y ser histórico son una misma cosa. "Desde que somos un diálogo —sigue diciéndonos Heidegger volviendo a tomar el verso de Hölderlin— el hombre ha experimentado mucho y nombrado mucho a los dioses. Desde que el lenguaje se realiza auténticamente como diálogo, vienen los dioses a la palabra y aparece un mundo... Desde

(108) Ibid., pág. 168.

que los dioses nos llevan al diálogo desde que el tiempo es tiempo, desde entonces el fundamento de nuestra existencia es un diálogo". (109).

IV.—"Pero lo que permanece los poetas lo *fundan*..." Estamos ya en el mismo centro de la esencia de la poesía. "El poeta nombra los dioses y nombra todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste simplemente en proveer de un nombre a una cosa ya conocida de antemano, sino que sólo cuando el poeta pronuncia la palabra esencial, sólo entonces, por virtud de esta nominación lo existente es nombrado por lo que es, y queda así conocido como existente". La poesía consagra lo existente por la palabra. Poesía —define ahora Heidegger— es ***fundación del ser por la palabra.*** Es función exclusiva de la palabra poética este poder creador que compete al lenguaje en general —podríamos añadir—, por cuanto sólo en ella se conserva ese contacto con lo existente.

hens, que mira este punto, no como poeta, sino como filósofo, no encuentra mayor inconveniente en asentir afirmativamente, aunque con una doble reserva. "Convenimos—dice—en que las ideas prestadas por Heidegger al poeta son, *al menos virtualmente*, las del autor del *Hyperion*, salvo que, siendo Höderlin poeta y no filósofo, no se le podrían exigir la precisión y el rigor requeridos en un pensador, y habida cuenta también de que la reflexión de Heidegger es posterior en siglo y medio a las "iluminaciones" de *Brot und Wein*. Y con esto dicho se está que, si Hölderlin se hubiera propuesto el mismo tema en las condiciones que rodean a Heidegger, hubiera, sin duda, llegado a las mismas conclusiones de éste" (114).

La palabra poética.

Bajo el título de *Estudios sobre la palabra poética*, reune José M. Valverde en un volumen (115) diversos ensayos de crítica poética. César Vallejo, A. Machado, T. S. Eliot, Hölderlin, Jorge Guillén, L. F. Vivanco, San Juan de la Cruz y Verlaine, son examinados primordialmente a la luz de su lenguaje poético. Y se busca fundamentar esta postura crítica en una concepción filosófica de la misma esencia de la poesía, un poco diluída en las diversas partes del libro, y, en ocasiones, negada incluso en su carácter filosófico.

Crítica poética y lenguaje.—"La crítica poética—según Valverde—tiene dos caminos principales, nunca disyuntivos, ni aun plenamente separables: hablar de los temas elegidos y desarrollados por el poeta en su determinación exterior y anímica o atender más bien al modo de desarrollarse el proceso de hacerse palabra el mundo contemplado y el alma que lo contempla, en síntesis poemática" (116).

No se detiene en la justificación del primero de estos metodos, ni apenas en su uso. Sus preferencias están por la palabra como esencia y justificación de toda poesía, y por una crítica poética desde la misma palabra, de tal modo que sea la poesía quien dé razón de sí misma. No quiere que la poesía sea "*traducida* a otros lenguajes", ni que se la pese y mida con unidades a ella ajenas: las unidades de la filosofía, de la historiografía, o de la política. La crítica poética debe hacerse "doblando sobre sí misma la palabra poética" (117). Una "crítica desde el lenguaje mismo, como hecho autónomo y prístino", al margen de toda construcción filosófica, con frecuencia "desinteresada por el hecho poético mismo, salvo en la medida en que sirva de ejemplo ilustrativo de una determinada concepción metafísica del universo". La Estética de Hegel y los escritos de Heidegger sobre Hölderlin, sirven a Valverde de ejemplo confirmativo. "A menudo

(114) O. c., pág. 284.
(115) José M. Valverde: *Estudios sobre la palabra poética*. Colección "Biblioteca del pensamiento actual". Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1952.
(116) O. c., pág. 55.
(117) Ibid., pág. 10.

—nos dice—, en el trance de abordar el hecho mismo del lenguaje, el crítico tiene sobre sí, imperativamente, ideas filosóficas o de otro tipo, que le complican y estorban sin necesidad (*conceptos, términos, fondo, forma*), sometiéndole a extrañas jurisdicciones y a referencias a entidades bien ajenas a la poesía. Vendría bien, pues, lanzarse a la crítica poética con una idea del lenguaje distinta, como hecho primario y generalísimo, desproveyéndose de construcciones previas intelectuales que deforman la visión, por ser posteriores al lenguaje mismo en su condición naciente y elemental" (118).

Sobre el lenguaje.—Valverde debe explicarnos esta concepción del lenguaje que le capacita como el medio mejor —y casi único— de auténtica crítica poética. La teoría de Humboldt —sobre la cual ha compuesto su tesis doctoral, según nos informa José Luis. L. Aranguren (119)— le ayuda en el empeño.

El lenguaje, nos dice Valverde, es una síntesis, "conjunción de la más íntima e incomunicable peculiaridad individual con la más ancha objetividad general del mundo real, inmutable y sustante, y de nuestra propia naturaleza humana". Su objetividad "asegura la comprensión esencial", y fundamenta una lógica en el lenguaje. Pero al margen —numerosísimas— quedan las cargas de potencial efectivo y todas aquellas determinadas por situaciones meramente individuales. En cualquier palabra de uso común se encontrará esta dualidad, que crece según la palabra tenga mayor extensión conceptual (alma, Dios).

José M. Valverde insiste más en esos rasgos individuantes —anárquicos, diríamos— de la palabra. Sobre ellos vuelve una y otra vez, siempre que en el desenvolvimiento de su crítica sobre las figuras literarias que enjuicia, se le presenta ocasión. El lenguaje, es verdad —según dejó asentado Brentano—, tiene una función primera y fundamental de representación. Pero no es eso sólo. "No se queda en ser pura visión mental, objetiva y proyectada fuera, sino que sobre todo en cada palabra concreta, implica un entretejimiento íntimo con nuestra vida, aparte de que las palabras, en esa función representativa, a menudo se indisciplinan, obstinándose en representarnos, en lugar o aparte de aquello que deben de representar según el uso común, otras cosas con que por azar las hemos encontrado asociadas" (120).

Las causas de esta indisciplina están motivadas unas veces por la situación subjetiva nuestra en el momento preciso en que escuchamos la palabra; sobre todo, por aquellas disposiciones de ánimo que nos dominaban cuando por vez primera la oímos. Sobre esto último insiste Valverde. "La situación concreta en que oímos una palabra por primera vez en nuestra vida —dice— le imprime un caracter indeleble, que siempre quedará, aunque muy disminuído, al lado de la significación propia,

(118) Ibid., págs. 57 y 56.
(119) *Filosofía y crítica de poesía*, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 37, enero 1953, pág. 97.
(120) O. c., pág. 77.

acompañándola impertinentemente...; y no sólo por asociación, evocando los lugares en que la oímos, las personas que la decían y el gesto y la intención que la revestían, denigrando, alabando, entristeciendo, dando gozo, sino también por esa misteriosa conexión de cada sentido con los otros, y cada sensación con toda una disposición de ánimo" (121).

Pero aparte de estos elementos subjetivos que nosotros ponemos en la palabra, esta tiene en sí misma, por su constitución material, peculiar, un contenido propio, objetivo, pero individuante también, al margen de su ser de representación y en ocasiones en pugna con él. Humboldt le comparaba a la fisonomía de un rostro humano. Sobre él se expresa Valverde: "Además de lo que una palabra da a entender directa, indirectamente o por asociación, tiene un carácter, o sea una clase social, una venerabilidad o vergonzosidad, una fuerza o debilidad, una simpatía o antipatía, y llegando a otro plano, una potencia mágica de sugestión, en su sonido o en la forma gráfica de las letras, que acaba de redondear ese carácter, dándole un color, un peso y, en una palabra, un rostro" (122).

En el niño —más al margen del convencionalismo que el uso común o la cultura impone al lenguaje de los adultos— estos rasgos separantes, individuantes de la palabra, tienen un mayor predominio. Siempre para él con preferencia, "un vocablo es algo concreto, misterioso, inagotable". Y en ello tiene no poca influencia el modo aislado de existir la palabra, al margen de su inserción en la frase, como casi exclusivamente son percibidas por el adulto.

Al decrecer así la intelectualidad de la palabra y crecer sus particularidades, crecen también los motivos de confusión en el lenguaje. Una palabra, salvada su significación esencial, no dice lo mismo a personas distintas, ni pronunciada por mí tiene el mismo caracter —fonético, desde luego, pero ni afectivo, ni aún racional— que pronunciada por cualquier otro. Y esta deficencia en la trascedentalidad de la palabra la aboca al drama de su muerte. Vale lo que dice Valverde respecto de la palabra de César Vallejo: "Su palabra siente que la recorre un barrunto escalofriante de presentimiento mortal: su muerte íntima y fatal, los agujeros de silencio que se estan abriendo siempre en cada palabra, tan pronto como es dicha, haciéndola naufragar en el océano del silencio". Y nos da inmediatamente la razón de ello: "porque las palabras son comparables —yendo más allá que Valery, *a des planches légères jetées sur un abime, qui souffrent le passage et point la station*— a maderas arrojadas al fuego, que alumbran, aniquilándose, sacrificándose, ofrecidas al gran seno perenne de la tiniebla paternal" (123).

¿Deficiencias? ¿Limitaciones del lenguaje? Indudablemente. Pero limitaciones que se encuentran aún antes que en la palabra, en el mismo ser racional del hombre. Pues la palabra le acompaña —piensa Valverde con Luis Rosales— hasta donde éste puede llegar con su mente. Ya Croce

(121) Ibid., pág. 76.
(122) Ibid., pág. 78.
(123) Ibid., pág. 94.

y aún más, llega a dedicarse precisamente a expresarlo, a decir el tiempo, por paradójico que parezca". A. Machado caracterizaba a la poesía como *palabra en el tiempo*, y Valverde ve ahí "ese puro elemento lírico" imprescindible en poesía y por el que ésta se define. "La palabra poética es la más inmediata y menos abstraída de las que el hombre pronuncia fuera del uso práctico de la comunicación." En lógica formal, en matemática y en metafísica la palabra se mantiene al margen de todo tiempo, de mano de los conceptos abstractos. También la del físico "trasciende el tiempo humano, quedándose en todo caso en el tiempo cósmico... heterogéneo como el del vivir... El conocimiento histórico salta por encima del tiempo vivido, al considerarlo sólo en cuanto conectado con los demás y engarzado en el hilo cronológico..." Solamente "el tiempo dado en la palabra poética es simplemente el del vivir de cada hombre en su presente repetición circular de cada existencia, que posibilita la validez de un verso legítimo para cuantos en el mundo han sido y vayan a ser" (128). Por eso, la poesía, cuanto más temporal sea —más lírica—, más resistirá al tiempo, y menos necesitada estará para su comprensión de interpretaciones histórico-culturales. Nuestra poesía española más lírica se encontraría en el romancero.

Y esta temporalidad le es tan necesaria a la poesía, que incluso debe encontrarse en la obra de los poetas menos ligados al fluir de las cosas, en los poetas así llamados *esenciales*. En este libro, Valverde examina el hecho en la poesía esencial de Jorge Guillén. "...No es que el poeta (Guillén) —justifica— se encuentre en principio, desde el mismo origen de su cántico, instalado en ese Ser absoluto, para hablarnos de él. Entonces no habría obra poética, porque un poema, de un modo o de otro, supone un transcurso, un desplazamiento desde un punto de partida, hasta descansar en otro estado" (129). Si un poema se encontrase fuera del tiempo, por el hecho mismo dejaría de ser poema. Esto lleva a la poesía hacia la narración.

Examinando anteriormente las formas poéticas de Eliot, se expresaba de modo que parecía trasladar a la poesía los límites de temporalidad propios de la música. "Un poema —dice— es un objeto sonoro, musical, exactamente igual que una sonata o un aria; es decir, transcurre, tiene un principio y un fin, una cabeza y unos pies en el tiempo... Pero como no se trata de un puro sonido, sino de palabras, esto equivale a decir que en un poema tiene que transcurrir algo, tiene que pasar algo, ha de haber un argumento —"sit venia verbo"—, una acción, en virtud de la cual, al terminar el poema, encontramos que las cosas ya no estan como al principio y que este cambio es irreversible, irrepetible, irreparable e inevitable, como la degeneración entrópica del potencial energético del universo, o, hablando en cristiano, como el bajar del río desde la cumbre al valle" (130).

(128) Ibid., págs. 23 y 24.
(129) Ibid., pág. 167.
(130) Ibid., pág. 138.

Las metáforas y los símbolos no son por sí mismos valores líricos. Poéticamente están subordinados a la narración. Pues "no basta dar una imagen, incluso un buen símbolo, para que su encarnación verbal sea un poema; puede quedarse en símbolo lógico, por mucha transcendencia y complicación que reuna". Para que una alegoría se estructure en poema "es menester... que el símbolo esté dado como acción en transcurso: con un punto de partida y otro de llegada, y, además, que el alcance simbólico, es decir, la conexión íntima, lógica y ultralógica a la vez, de esa idea analogada con toda nuestra vida y sustancia, no radique en el principio, ni en el fin, ni en el objeto, ni en el puro transcurrir, abstrayendo el objeto, sino en la unidad significativa de todo ello, o sea en el cuento" (131). Entonces sí puede ser este el procedimiento más típico de un poeta.

Gramaticalmente, la intensidad mayor de esta temporalidad está dada en español por el pretérito imperfecto, que "ha tomado un sentido poético primordial de significar la acción pasajera en su transcurso, sin dar su resultado final, a menudo con un vago matiz reiterativo, inserto dentro de la perenne repetición circular de los hechos del vivir humano". El presente de indicativo, en cambio, en su "sentido ajeno al tiempo, estrictamente lógico" (como en una definición matemática o metafísica) "no tiene más que un interés subsidiario" en poesía. Su otro sentido temporal, de *estar siendo ahora,* sí se incluye con valor poético (132).

El poeta se enfrenta con las palabras como son en sí mismas, con todas sus valencias de tipo intelectual y afectivo, fonético e incluso gráfico, que él percibe con intensidad cual ninguno. En el poeta se repiten los fenómenos de la entrada al lenguaje en el niño. Las palabras tienen para el poeta un valor en sí mismas, encierran un mundo de lo más complejo, y como que nacen de nuevo al ser pronunciadas por él. El peligro —su escollo— de esta actividad sobre la palabra misma, está en la vana palabrería: "esa exarcebación de sus valencias y de sus posibilidades de autogeneración, roza los peligros extremos de puro palabrismo huero".

Los extremos del lenguaje.—Como casi siempre que del tema se trata, es San Juan de la Cruz quien lo motiva. Mucha parte cabe en nuestra patria a la crítica sanjuanista por ello, en el actual ahondamiento en las esencias poéticas. Sus escritos, efectivamente, están tocando los límites de lo expresivo, y sus logros magníficos arrastran hacia el examen.

José M. Valverde compara sus escritos en prosa —"que, en un primer choque, puede parecer que no dicen nada, hasta que poco a poco se advierte que *dicen nada*"— con el "bosque de hermosos símbolos, colección de frutos del lenguaje" que son sus poemas. En ambos San Juan de la Cruz se ha lanzado a la conquista de las mismas "fronteras del silencio", enfrentándose con el tema de lo inefable. Y lo inefable se presenta en dos direcciones distintas: ascética la una, de negación propia, introduciéndonos

(131) Ibid., págs. 137-139.
(132) Ibid., págs. 171 y 169.

riencia original. Como en este contacto han sido tocadas todas las fuentes de nuestras facultades, también su eco debe ser total" (138).

Tenemos, pues, que en todo poema, sin ser incompatible con el sentido inteligible, subsiste esta obscuridad, a la que Raïsa Maritain con-

brimientos inauditos y poesía, la luz de la intuición y de la inteligencia" (139).

* * *

El concepto de poesía se encuentra en un momento avanzado de su evolución. Los corrientes extremas artísticas, sometiéndola a una fuerte presión, vinieron a romper antiguos prejuicios, aclarando el horizonte poético, y pusieron a prueba la consistencia de la esencialidad de la poesía. La filosofía la puso igualmente en experimentación, sometiéndola al rigor de sus análisis desde muy diferentes puntos de vista. Tal como se nos presenta a través del examen precedente —que no tiene la pretensión de ser exhaustivo, limitado a un grupo de obras más al alcance de nuestras manos—, la disquisición ideológica sobre la poesía no ha salido de esa dualidad en su concepto que Díaz-Plaja comprobaba en todo su proceso evolutivo a partir de la concepción griega platónicoaristotélica. Según la situación de la poesía en las concreciones a que en cada tiempo la someten los poetas, y según las posiciones filosóficas diversas, así también el concepto de poesía se debate en constante balanceo entre su ser íntimo y su ser representativo. La corriente de la poesía v el arte puro hizo mirar sobre todo al *misterio* de la poesía, a esas profundidades donde el principio poético se confunde con el de las demás artes. Envuelto en esta situación concreta de la poesía, Maritain, siempre atento a proyectar la luz tomista sobre cada uno de los problemas que se debaten en la plaza de las ideas, después de *Art et scolastique,* donde recogía de la tradición escolástica la doctrina del arte y la belleza buscando hacerla desembocar hacia el nuevo concepto de bellas artes, y donde ya tenía un gesto de atención para el arte contemporáneo, que dejaría su huella en la segunda edición (140) con el ensayo que se le incluía de *Fronteras de la poesía,* todavía impreciso (141), encontraría una más segura concreción, una afirmación más asentida, en su doctrina del *conocimiento poético,* que viene a marcar como el culmen del desarrollo de su pensamiento estético y lo que este nos presenta de más personal.

Desde el lado de una poesía más sustentada en la objetividad, más individualizada en su ser distinto de las otras bellas artes, José M. Valverde y Heidegger nos insistirán en la poesía como *palabra.* Valverde se muestra indeciso a veces en sus conceptos —indecisión que no queda rota por sus afirmaciones más o menos absolutas— e incluso contradictorio en algunas de sus expresiones, aunque no precisamente en su concepción. Para Heidegger la poesía como fundación del ser por la palabra, marca un estadio importante en su concepción de la inteligibilidad.

El problema de la poesía como actividad existencial, insinuado en

(139) Ibid., págs. 48-49.

(140) La primera edición fué publicada en 1920; la segunda en 1926.

(141) La estructura lógica que presenta en este Comentario se la hemos prestado nosotros.

Maritain, lo desarrolla el P. Juan Luis Segundo, si bien con un resultado