

NOTAS Y COMENTARIOS

INTERPRETACIONES FILOSOFICAS ACTUALES ACERCA DE LA POESIA

En las disquisiciones ideológicas sobre la poesía nos encontramos con una corriente—como anteriormente dejamos anotado (1)—que busca determinar su naturaleza a través del examen del acto creador poético. Desde distintos supuestos y con orientación diversa dentro de esta corriente, se mueven Wilhelm Dilthey y el P. Osvaldo Lira. Este, enrolado en las concepciones estéticas de la moderna Escolástica, examina el proceso creador a través de la persona humana y sus exigencias y los caracteres de su actividad. Dilthey, en cambio, se mantiene en la postura psicológica e historicista con que se enfrenta a los otros problemas filosóficos.

La persona humana en la actividad creadora

El P. Osvaldo Lira ha tomado grande interés por los problemas artísticos, cuyas corrientes contemporáneas compulsa frecuentemente con acierto y comprensión, gozando de una reputación excelente y merecida en nuestra patria, dentro de un grupo nutrido, y principalmente joven, de literatos y artistas. Y ha sido este contacto permanente con el mundo del arte quien le ha empujado en filosofía, con preferencia, por los caminos de la estética (2). Como decimos, considera el fenómeno poético, y en general el artístico, en función de la

(1) Véase *Estudios Filosóficos*, núm. 3, jul-dic. 1953, pág. 447.

(2) Aparte los trabajos que aquí examinaremos, sobre temas de filosofía estética ha publicado: *La belleza, noción trascendental*, en *La vida en torno*. Ensayos. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1949, págs. 9-56. *Originalidad del arte español*, en *Hispanidad y mestizaje y otros ensayos*. Ediciones Cultura Hispánica. Colecc. «Hombres e ideas». Madrid, 1952, págs. 105-200. Traducción y prólogo a S. FUMET: *El proceso del arte*. E. P. E. S. A. Colecc. «Sol y Luna». Madrid, 1946.

persona, como una proyección del *yo* personal. La comunicación, sobre este tema, presentada a la primera Semana Española de Filosofía (5-XI-51), enunciaba desde el título su postura: *La persona humana en la actividad creadora* (3). En ella resume y perfila ideas ya expuestas anteriormente con amplitud en *La esencia de la poesía*, dos densos artículos publicados en la revista *Escorial* (4).

Hoy día se ve en el artista, exclusivamente, un sujeto que busca explayar al exterior su propio *yo* personal, al margen de toda exigencia objetiva; sus puntos de contacto con el artesano, si existen, son nulos. La filosofía medieval, en cambio, sin atender mayormente a las especiales condiciones subjetivas de artista y artesano, les sometía a una consideración conjunta, desde un punto de vista formal en su actividad. Y así, evidentemente, los dos son obreros en una actividad que no es prudencial sino operativa, y están sujetos igualmente a ciertas normas que brotan no por ajena imposición arbitraria, sino de la naturaleza misma de la obra que van a realizar (reloj o navío, óleo, sifonía o novela).

El P. Osvaldo Lira no ve aquí dos posturas antitéticas, imposibles de conciliar, sino simplemente una variación en el punto de vista, la síntesis de cuyos resultados nos daría más delimitada la naturaleza verdadera del fenómeno poético.

Efectivamente, la consideración formal de una actividad cualquiera no basta para hacernos penetrar en su realidad total, sobre todo si se trata de la actividad de un ser espiritual, como el hombre, cuya actividad racional hay que referirla a la persona (*actiones et passiones sunt suppositorum*), y más aún si esta es la actividad obrera o artística, para la cual la consideración «en función del sujeto en que reside, viene a ser en cierto modo un punto de vista esencial» (5). El *habitus* artístico, en efecto, de que tal actividad brota, como accidente que es, sólo existe y tiene razón de ser en el sujeto de inherencia.

La individualización en las sustancias sigue a la constitución de las especies; y la persona «es la cristalización individual de ciertas notas específicas perfectamente determinadas». En la actividad obrera humana la individualización no siempre sigue a sus notas específicas. La individualización artesana supone a la especie constituida; pero en la creación artística es un antecedente imprescindible para su realización en la existencia, a causa de la manera particular como se proyecta la personalidad del artífice. En el primer caso «la técnica obrera se ve apropiada de modo solamente entitativo por el artífice». El Padre Osvaldo Lira explica así esta primacía de los valores específicos sobre los individuales en la actividad artesana: «En el orden de los valores específicos hay sólo una técnica relojerística; en el de los valores

(3) Publicada luego en la revista de poesía *El gato verde*, núm. 2, 3 y 4, extraordinario de verano (1952), págs. 4-12.

(4) Núms. 43 y 44 (1944). Tomo 14, págs. 407-443; tomo 15, págs. 71-116.

(5) *La persona humana en la actividad creadora*, pág. 5.

individuales hay tantas como relojeros hay por el mundo. Y es evidente que aquí, sobre lo individual, prima abrumadoramente lo específico; es decir, que sobre lo múltiple prima también la unidad, porque en este caso, lo que en último término es *uno* en todos los relojeros es el fin: medir el tiempo. Aun cuando este fin tiene que hacerse intrínseco al relojero para poder adquirir la categoría de *causa causarum* que le corresponde, no actúa reduplicativamente en cuanto conocido y, por consiguiente, tampoco actúa reduplicativamente en cuanto dividido y hecho múltiple—ya que esto le acaece por la posesión cognoscitiva por parte del sujeto cognoscente—sino en cuanto *uno* o dotado de unidad» (6).

En la creación artística ocurre de muy diferente manera. La persona del artífice se establece a sí propia como fin, realizando una verdadera apropiación de la técnica artesana; a lo que el P. Lira llama «individualización intencional en su doble faceta aprensiva y apetitiva». La técnica tiende en el artista hacia una realidad que le es intrínseca, pues busca proyectar un momento psíquico del yo personal. El artista mismo es por eso la medida exclusiva de su obra. «Aquí el fin actúa precisamente en cuanto conocido por el artista, aun cuando el conocimiento de que es objeto no logre la claridad y precisión necesarias para ser recogido en un concepto», por tratarse de un conocimiento vivencial, implícito y experimental, no explícito y objetivo (7).

La técnica poética deberá estar sujeta, por tanto, no sólo a las exigencias esenciales de la obra, sino también a las que lleva consigo el momento psíquico del yo personal del poeta. El influjo de la persona del artista en la técnica establece en ésta una concreción no entitativa, «según sucede también en el caso del artesano, sino una concreción que podemos llamar intencional».

No está de más advertir que el artista y el artesano no se encuentran en su absoluta pureza formal en los ámbitos del ser contingente. «Lo que existe realmente es un obrero en quien van conjugadas las facetas del artesano y del artista; o sea en quien reside una técnica operativa, un *habitus* o una virtud que se ve afectada de dos relaciones perfectamente reales que la enlazan, una, con la finalidad de la obra, o sea con su objeto; la otra, con la persona misma del artífice en que reside, o sea con su sujeto de inherencia. Según sea donde el artífice ponga el acento, la obra resultará un simple artefacto o una obra bella con todas las de la ley, advirtiendo, sí, para evitar equívocos, que es imposible poner el acento en esta segunda relación sin haberlo puesto en la primera» (8). Para encontrar el poeta en su pureza absoluta tenemos que subir a las alturas de la divinidad.

La actividad poética, analogado de la actividad creadora de Dios.—La poesía es una perfección. En esto no cabe duda. Aún más, es una

(6) Ibid., pág. 6.

(7) Ibid.

(8) Ibid., pág. 8.

perfección simple—según la denominación escolástica—, es decir, no implica en su concepto ninguna imperfección; «por donde quiera que la contemplemos sólo podemos descubrir en ella la determinación y el dinamismo intrínsecos característicos de la perfección y del bien» (9). Por eso debe encontrarse en Dios propia y formalmente, realizándose en El con toda la plenitud que pide su esencia.

En la producción de los seres Dios se proyecta a Sí mismo, imponiendo en ellos la forma de su *Yo* divino, sin que ningún determinante extrínseco le influencie en su acción o en el modo de su acción. Su personalidad esencial es la norma y medida únicas de su actividad creadora. «El *Nosotros* divino actúa en virtud exclusiva de su misma determinación absoluta, es regulador último, a la vez que inmediato, de la obra»; saca las cosas al ser desde la nada sustancial: *ex nihilo sui et subiecti*; desde la nada de la forma—*ex nihilo sui*—, y desde la nada de la materia—*ex nihilo subiecti*.

Tres maneras de actividad se le presentan al hombre, que a primera vista parecen convenir análogamente con la actividad creadora de Dios. Son: engendrar un hijo, fabricar un artefacto y componer un poema. «El carácter que parece aproximarlos y enlazarlos entre sí, y todos ellos con el acto creador divino, es la producción de un fruto entitativamente distinto del sujeto» (10). Pero imitación formal no se da ni en la generación natural humana ni en la producción artesana.

El hombre, al engendrar, actúa en virtud de su forma específica humana, que no es entera ni exclusivamente suya, sino que la participa en una dosis determinada por la concreción individual en que se encuentra en él. El acto de la generación, por tanto, no es un acto en que el *yo* personal—es decir, el yo que ha recibido su último contorno ontológico y perfil sustancial—se imprima en una materia exterior. Incluso en el acto de la generación divina en que el Padre comunica al Verbo absolutamente todo cuanto hay en El de perfección, su personalidad permanece enteramente incomunicable.

Tampoco se imita a Dios creador en la labor artesana, «a que se entrega el hombre con el fin exclusivo de dar cuerpo a una finalidad abstracta y universal, y en la cual, por el mismo motivo, la obra futura no sobrepasa la condición de puro medio» (11). El principio operativo formal es aquí el mismo objetivo a que se ordena intrínsecamente la obra, asimilado intencionalmente por el agente en un concepto práctico, que por lo mismo se hace así *forma* del agente, pero sin dejar de ser *fin* de la obra. Lo que implica reconocer que la actividad obrera está determinada en este caso y en último término por una realidad extrínseca al agente, ya que en éste sólo se halla de modo intencional. «Su personalidad juega aquí el modesto papel de

(9) *La esencia de la poesía*, en *Escorial*, núm. 43, pág. 420.

(10) *Ibid.*, pág. 427.

(11) *Ibid.*, pág. 431.

instrumento al servicio de un objetivo en cuya consecución nada le va ni le viene» (12).

En la creación poética, en cambio, la cosa es muy distinta. El fin de la obra es el propio fin del agente, o más bien, el propio agente se constituye a sí propio en fin de la obra; pero por tratarse de un creador humano, se exige, «desde el punto de vista de la indeterminación sustancial del artífice, la posesión intencional por parte de éste, del fin que constituye la razón de ser de la obra bella, en lo cual el poeta coincide todavía con el artesano». Y poseyéndose a sí mismo y siendo él mismo fin de la obra, «posee de un modo físico la realidad también física del fin», debido al obstáculo que le opone la materia, necesitando, por lo mismo, «de una determinación extrínseca que le llega en figura de razón formal de una obra y que, abriendo brecha en la materia, permite al yo profundo surgir, aunque mediatizado por ella, a la plena luz del conocimiento actual. De esta manera, el poeta posee intencionalmente la obra y físicamente el fin mismo de ésta, que es su propia personalidad» (13).

Esta circunstancia es la que establece una división profunda e insalvable entre el acto creador divino y la actividad poética del hombre. «Dios produce en sus creaturas incluso los principios sustanciales por cuyo influjo directo se mantienen en el ser», pues no necesita determinación exterior para actuar; y por necesitarla, el poeta sólo llega a actuar sobre realidades estrictamente accidentales. Pero en ambos casos, de Dios y del poeta, se realiza formalmente un acto de creación, es decir—conforme a la definición que de éste da el P. Lira— un acto *expresivo de la personalidad en un ser que formalmente les es extrínseco* (14).

El poema y su condición de fin.—Se suele considerar—y es verdad—al poema como un fin, contrapuesto a la obra artesana que es, como tal, un puro medio en orden al fin práctico a que se ordena. El artista humano—no el divino—queda subordinado a ese fin del poema, pero se le asimila intencional y física o entitativamente por la inteligencia y la voluntad. En el poema se rompe, por consiguiente, cualquier vínculo que le sujetase a las exigencias del mundo que le es exterior. «La labor asimiladora, al imponer su propio cuño, ha agregado una determinación de que dicho concepto o razón formal abstracta carecía». Los otros *finis operis* que pudieran haber sido, o se pierden en absoluto o se convierten en *finis operantis*, por haber sido incorporados previamente al plan creador.

Esencialmente considerado, el poema es para el poeta, porque todo efecto lo es para su causa; pero por su razón de fin, lo es el poeta para la obra; necesita de ella como de «uno de los medios imprescindibles a que debe echar mano para poseerse a sí propio en inefable

(12) Ibid., pág. 432.

(13) Ibid., págs. 432 y 434.

(14) Ibid., pág. 437.

abrazo espiritual... Al poeta—nos explica el P. Osvaldo Lira—, como sujeto afectado por la determinación del concepto práctico, corresponde en la obra su condición de fin, mientras que al poeta, dueño ya de dicha determinación y actuando en su virtud, se presenta la obra como mero efecto de su labor. Es que lo *poemático* del poema, aquellos factores a que debe su condición de tal, es sólo uno de los tantos aspectos que encierra y ofrece esa concreta realidad que es la obra bella. Y esta es la gran diferencia que media entre ella y la creatura de Dios», invadida y penetrada en todos los repliegues de su ser por la actividad creadora divina, que la constituye enteramente. «El poema, en cambio, por lo mismo que es una unidad accidental, es también un ente accidental, porque su principio formal, que es quien le asegura su persistencia en el ser, necesita, para subsistir, de una materia constituida ya en su ser específico, es decir, provista de su correspondiente forma sustancial. De aquí que si se libra de la condición de mero accidente, al igual de una superficie o color adosados a un volumen, no lo debe a la forma que le infunde el poeta y que lo constituye obra bella, sino a los materiales preexistentes que el mismo artífice eligió como depositarios y custodios de su ideal» (15).

Sin embargo, esta inferioridad ontológica de la forma poética con respecto a la materia que la sustenta—el de un accidente con respecto a la sustancia—en el orden de la especificación y determinación se troca en principalidad, como ocurre siempre en toda unión de materia y forma, ya se trate de formas sustanciales o accidentales, como es la forma del poema. Y así, «bajo este aspecto, el único verdadero, del poema, la forma, aunque de suyo accidental, es para él su elemento más importante, su primer principio intrínseco de ser, la fuente de todas sus perfecciones» (16).

Esta forma poética se encuentra también en la mente del artífice, pero de distinto modo a como se encuentra en el poema. En el poeta es un accidente de carácter intencional; en el poema, real y entitativo. Y por cuanto lo menos perfecto se ordena a lo más perfecto, y el modo de existencia físico es más perfecto que el sólo intencional, la forma existente en el entendimiento se ordena a su constitución física, como objeto, en el poema.

Sintonía entre concepto práctico y artífice.—Para realizarse eficientemente, el concepto práctico de la obra artística tiene que presentar su realidad exterior con tales caracteres particulares de perfección, que rompa la indecisión previa de la voluntad. No se trata, es claro, de «una perfección abstracta, sino relativa, de una plenitud que bajo ciertos ángulos de perspectiva es capaz de procurar a un sujeto determinado el logro de legítimas aspiraciones a mejorar», y que puede, por lo mismo, «ser compatible con deficiencias reales desde el punto de vista absoluto». Pues no siempre lo mejor en sí mismo es o se

(15) *La esencia de la poesía*, en *Escorial*, núm. 44, págs. 71 y 72-73.

(16) *Ibid.*, pág. 75.

presenta como lo mejor para uno. «La perfección de que aquí se trata es, en resumen, la de una *connaturalitas*, una *συμπαθεια* con el sujeto, sola circunstancia que en este último puede hacer brotar una inclinación de amor» (17).

Es así como el poeta se apropia el concepto práctico con una apropiación total y no meramente intencional; apropiación que por parte de la voluntad se realiza—dada su condición de potencia apetitiva—en un orden de eficiencia, no de información.

Ya en la línea de su realización, el concepto práctico precisa, en primer lugar, de una labor previa de concreción, de individualización en cuanto a sus caracteres fundamentales, como paso hacia la concreción última en el cuerpo de la obra. Y para esto la voluntad pide el concurso de la imaginación. Como potencia orgánica puede individualizar, y en cuanto que no requiere la presencia actual del objeto, vale para la individualización de una realidad futura. Al mismo tiempo la imagen se adentra en lo entrañable del mundo afectivo del poeta, participando del estremecimiento de su estado actual y particular de ánimo; no en lo que tal estado de ánimo presenta de esencial, igual o semejante a cualquier otro, «sino en lo que tiene de concreto, de incommunicable, de existencial».

Esta individualización imaginativa es característica del poema, y acentúa sus particularidades diferenciales respecto del mero artefacto. «En éste es un factor puramente accidental, mientras que en aquél cobra toda la importancia típica de lo esencial. Es que el artefacto es un *individuum speciei*, que dicen los escolásticos, un individuo particular de una especie indefinidamente multiplicable, mientras que el poema por sí solo es ya una especie» (18).

La colaboración de todos estos elementos a la formación del ejemplar es muy desigual. Los elementos cognoscitivos toman parte directa: la inteligencia como forma y la imaginación como materia. Los elementos apetitivos intervienen indirectamente, aunque de modo real y en ocasiones vigoroso; su papel «sólo ha de manifestarse... en la elección de imagen adecuada y en la dosificación de elementos formales que por ellas opera en el concepto abstracto y en el acento que así infunde en el poema».

Ahora bien, por mucho que se avance en este proceso interior, la individuación del concepto no alcanzará en él su plena madurez, privilegio exclusivo del ser físico. «Por tal motivo, el artífice se ha de encontrar siempre en el decurso de su labor artesana con problemas nuevos e insospechados, con los cuales le será preciso enfrentarse franca y decididamente para poderlos resolver» (19).

La poesía, determinación del anhelo de autposesión.—El hombre, como todo ser, busca la unidad, su unidad propia; «y la unidad, para

(17) Ibid., págs. 81-82.

(18) Ibid., págs. 85 y 84-85.

(19) Ibid., págs. 89 y 91.

el hombre, hasta tal punto implica posesión de su yo, que mientras no la consiga no será plenamente uno, según le corresponde a su condición específica de animal racional». Busca la realización de esta posesión de su yo en el dinamismo de su operación; su unidad ha de ser activa («lo cual es mucho más que la simple actividad fragmentada»). Y en el ejercicio de esta operación «el hombre prefiere el camino de la acción directa sobre el de la reflexión, porque junto con brindarle el supremo placer de hacerle saborear la plena y actual expansión de su yo, le evita el preludio molesto, doloroso aún, de tener que dividirse y separarse de sí. Mucho más halagador es, además, hacer sentir nuestro propio dominio al mundo ambiente que constituirnos nosotros mismos en objetos pasivos de análisis», lo que, aun en el mejor de los casos, viene a ser como un atentado a nuestra cohesión personal. Cada uno de nuestros actos, aun los más nimios, son otras tantas manifestaciones de nuestra personalidad. «Con todo, no bastan a nuestro deseo. Hay demasiada desproporción entre lo que hace el hombre de ordinario y lo que puede hacer. El margen de deficiencia inevitable entre lo que hacemos y lo que podemos es ciertamente una huella indirecta del yo; pero también es una infidelidad directa porque revela una falta de sinceridad ontológica... Pero puede llegar un momento en que el aspecto dinámico del yo se transfigure. Que lo que de ordinario es un entrecruzarse desordenado de fuerzas en discordia vaya serenándose lentamente y simplificándose hasta constituir un limpio sistema radial de actividades orientadas hacia un centro común. La acción que se produjese en tales circunstancias será ya un reflejo adecuado del yo, pero nada más que del yo de aquel instante» (20). Se ha marcado el límite en la posibilidad actual del sujeto. Y «esto es lo que le hace al sujeto descubrir en el concepto práctico la razón de fin: la posibilidad de lograr con su concurso sus propias supremas aspiraciones en el orden natural».

Sin embargo, no se implica aquí una proyección total del yo concreto. Es—como decimos—la de un momento determinado únicamente. No es tampoco la manifestación directa del yo sustancial, pues esta es imposible. En este orden, para la sustancia «la máxima posibilidad es la del trasluz...; no puede actuar *ad extra* en virtud exclusiva de su propia esencia concreta» (21), sino que precisa de una determinación extrínseca. Por eso sólo en la creación divina se dá en absoluto *poesía pura*; todos los fines que se propone se identifican con su esencia. Sólo en El un poema único refleja la sustancia de su ser; y directamente, pues no necesita de determinación distinta de sí para obrar.

Contacto poético del artífice con el mundo.—La causa suficiente de la inspiración no es ninguna propiedad o característica esencial de la persona humana; ni lo es tampoco el sólo estímulo externo. Lo podemos ver con la comprobación constante de la irregularidad de la

(20) Ibid., págs. 96 y 97.

(21) Ibid., pág. 99.

inspiración frente a la regularidad del cosmos y la sumisión de las facultades a la voluntad. La inspiración sólo puede provocarse—como muy bien ha observado Strawinsky—indirectamente, situando en conjunción favorable el estímulo externo y las fuerzas interiores anímicas, de modo que aquél haga brotar en éstas resonancias intensas y extrañas, no habituales, agudizando su respuesta. «La inspiración es, pues—nos dice el P. Osvaldo Lira—, un estado de concentración, de recogimiento, de simplificación, de síntesis», de integración y organización. Un alma silenciosa y desnuda está en óptimas condiciones para estremecerse al contacto con la realidad vibrante de los seres; sus potencias cognoscitivas—entendimiento y sentidos en colaboración estrecha, que no es frecuente, conjuntadas sus mutuas virtualidades—, desligadas de todo obstáculo y entretenimiento, son susceptibles de captar la realidad exterior, que se les ofrece, con sus más sutiles matizaciones, en toda su riqueza ontológica. «En tales circunstancias, el objeto concreto no es un todo aislado. Ya no es opaco, sino que, mientras mayor fuere la concentración de virtudes del sujeto en torno a él, se irá haciendo más y más transparente; en su esencia concreta se irá dibujando cada vez con mayor consistencia lo que en él hay de ser, lo que lo constituye en comunión con todos los demás seres» (22).

En estos momentos la función que realizan los sentidos es de una importancia excepcional. Ellos ponen en contacto a la inteligencia con la realidad concreta, que se vuelve traslúcida al recibir este doble foco de luz. «De ordinario, los sentidos actúan por cuenta propia, y por eso la percepción de los accidentes materiales que llevamos a cabo por su medio no nos dice nada. Pero cuando entendimiento y sentidos apuntan a la misma realidad, los sentidos ven los accidentes materiales y el entendimiento *entreve* la esencia. De aquí el percibir su esplendor» (23), su belleza.

No es preciso que el estímulo sea de naturaleza análoga a la obra producida. En el objeto-estímulo «no se contempla tanto la esencia como, en la esencia, al ser. Y por otra parte, la subjetiva, no hay que olvidar, que el estímulo—razón formal abstracta, concepto práctico, ejemplar, que tres cosas suenan y una son—es asimilado, vivido por el sujeto, en cuyos espirituales crisoles han de alterarse necesariamente sus características originales para adoptar otros modos en consonancia con las exigencias que de él emanen». La intervención del yo personal, la individuación volitivo-física del concepto práctico son suficientes para desligar de todo contacto a la obra bella y hacer de ella «un mundo que se basta a sí mismo, hasta el punto de que nada tiene que mendigar de la realidad que clavó sus dardos en el espíritu del poeta» (24).

(22) Ibid., pág. 107.

(23) Ibid., pág. 110.

(24) Ibid., pág. 109.

Lirismo y épica

La verdadera naturaleza de estos dos términos, en los cuales, según una vieja y común apreciación, se resuelven, como en verdaderos géneros supremos, todas las obras poéticas, tanto en verso como en prosa, y sus relaciones mutuas son estudiadas por el P. Osvaldo Lira, desde un punto de vista filosófico, en uno de los ensayos que, con ese mismo título de *Lirismo y épica*, se recogen en su obra *La vida en torno* (25).

Acepción vulgar de lirismo y épica.—Lirismo y épica, según la acepción unánime de las preceptivas, vendrían a corresponder con subjetivo y objetivo. Toda composición en que el autor nos manifieste sentimientos personales, nos abra su intimidad transida de entusiasmo, de goce o de dolor, etc., es lírica. Si, en cambio, nos narra un suceso exterior, un acontecimiento de trascendencia en la historia de la humanidad o de un pueblo determinado, o—más en general—si expresa en alguna manera algo de lo que frente al yo personal se manifiesta como extrínseco, esa obra es épica.

La épica goza de predilección entre las personas sensatas que componen el vulgo ilustrado. En la escala de valores por ellos establecido, gozan de preferencia las grandes epopeyas sobre los breves poemas transidos de intimidad. En el poeta lírico hay no sé qué de anárquico que choca con sus tendencias conservadoras. En el mejor de los casos, nada importa a la comunidad lo que pueda sentir, en el fondo de su alma, uno cualquiera de tales ciudadanos—el poeta—, no muy de acuerdo en sus sentimientos con el modo normal de comportarse de todo el pueblo.

Verdadera esencia de lirismo y épica.—Pero tal concepto no es admisible. La poesía—toda poesía—es subjetiva, «constituye obligatoriamente una expansión del propio yo personal». Y «si no es eso, no es absolutamente nada». Si en la epopeya—el *princeps analogatum* de la épica—no ponemos algo—«un acento, una emoción, una tonalidad que provisoriamente podríamos llamar *afectiva*» (25)—en nada se distinguiría de una cualquiera de las más grises crónicas históricas. «En realidad—nos dice el P. Osvaldo Lira—, la diferencia entre poesía épica y poesía lírica, lejos de ser formal, es pura y simplemente material, semejante a la que en un tratado de física existe entre los capítulos de electrostática y galvanismo... En cuanto al hecho de conceder a esta última (diferencia) carácter formal o específico, es preciso renunciar a ello de una vez por todas, y por cierto que en beneficio de la lírica, porque el gran principio que debe presidir todas nuestras consideraciones relativas a este punto es que, pese a cualquier argumento en contrario, toda poesía habrá de ser esencialmente lírica,

(25) OSVALDO LIRA: *La vida en torno*. Ensayos. *Lirismo y épica*, págs. 195-240.

(26) O. c., pág. 207.

de suerte que sin lirismo no hay ni podría haber jamás poesía» (27). Es el poeta—en virtud del principio de causalidad eficiente—la medida del poema, y nunca una realidad exterior extraña en sí misma al poeta y a su obra. Esta viene a resultar un «reflejo del yo personal del artista», su «fruto lírico».

La diferencia—que ya no es formal—entre la poesía épica y la lírica consiste en que la primera «es el fruto inmediato de un lirismo brotado al contacto de un fenómeno externo cualquiera, de un acontecer *enclavado* en el mundo circundante del poeta, mientras que la poesía lírica lo es de un acontecer interno, o sea, inmerso en el mundo psíquico del poeta. En resumen : que la poesía lírica es fruto de otro lirismo anterior» (28). Podemos, por tanto, hablar de dos tipos diferentes de poesía lírica : una *poesía formalmente lírica y materialmente épica*, y otra *material y formalmente lírica*. A la primera podríamos llamarla *directa*, o lírico-épica, y a la segunda *refleja*, o lírico-lírica. Poesía material y formalmente épica no puede darse, pues implicaría un contrasentido : «afirmar que lo subjetivo en cuanto tal se identifica con lo objetivo..., que el *yo*, en cuanto *yo*, es idéntico al ambiente que lo circunda» (29). Cualquier elemento épico u objetivo, al incorporarse a la obra poética, cesa de influir directamente como elemento objetivo. Tiene, no obstante, un influjo real, aunque indirecto, pues mientras una mayor altura cobrase el factor épico, mayor amplitud de vuelo e intensidad habrá de alcanzar el lirismo. Y esto en virtud de la doctrina hilemórfica que pide una materia proporcionada a la forma que debe recibir. Se precisan también, es verdad, en el artista, unas condiciones particulares adecuadas a la grandeza de la materia épica, a la cual debe prestar una forma que le corresponda.

Resulta igualmente imposible una poesía exclusivamente lírica. El hombre sufre en su mismo ser esencial las limitaciones inherentes a su condición de creatura. Su ser no es su operación. No puede por eso llegar a una proyección exclusiva de su *yo* personal ; ninguna de sus actividades tiene por razón suficiente exclusiva su propia personalidad. «Por tanto, necesita imperiosamente de ciertos acrecentamientos esporádicos de su propia personalidad ; necesita de *formas* o perfecciones adventicias que vengan a suplir su insuficiencia congénita, que lo sobredeterminen, que concluyan por breves instantes, siquiera y en parte, con esa opacidad ontológica en la cual reside el principal obstáculo para objetivarse especulativamente a sí propio». Lirismo y contingencia vienen, por eso, a excluirse entre sí. «Por mucho que se esmere un poeta en emanciparse de la regulación o normalización continuada que sobre su *yo* personal ejerce el medio ambiente, o sea el *no yo*, le será absolutamente imposible conseguirlo. Podrá, sí por

(27) Ibid., págs. 208-209.

(28) Ibid., pág. 211.

(29) Ibid., pág. 212.

cierto, atenuarla y reducirla a un *mínimum* indispensable al convertirla en sustancia propia mediante un proceso de asimilación espiritual, a la vez que dirigirla en sus fructificaciones; pero suprimirla por completo, jamás» (30). Es decir, que tampoco es concebible una poesía únicamente lírica.

La distinción entre lírica y épica viene a quedar así reducida a un problema de localización del estímulo, según exista o no extrasubjetivamente.

La situación de lo objetivo y subjetivo —épico y lírico— en el proceso de creación poética, presenta un paralelismo con nuestro conocimiento de las realidades exteriores y de la propia actividad cognoscitiva. En el conocimiento de la realidad exterior, lo que capta el entendimiento «es el perfil esencial del objeto, el *contenido* mismo del concepto», mientras que en el caso de su actividad propia lo que capta es el concepto como *hecho físico*, como modificación accidental y cualitativa de sí propio. De modo similar, el poeta épico considera el hecho de conciencia «en su aspecto intencional representativo, o sea en cuanto se ajusta en su silueta formal o esencial a las líneas estructurales del acontecimiento externo; el lírico, en cambio, no llega a ver en él más que un mero accidente modificativo de su propio *yo* personal, o sea, no su aspecto intencional representativo, sino el entitativo físico» (31).

Consecuencias de esta doctrina.—La primera y más importante es que—contra el sentir común—la poesía lírica tiene preeminencia, en lo referente a categoría estética, sobre la poesía épica. Así, Dios en su actividad proyecta en la creatura su reflejo personal; es El mismo, sin ningún género de determinante extrínseco, directo o indirecto, el estímulo de su operación. «El punto de arranque de su actividad creadora está constituido por su sola esencia divina, lo cual le comunica naturalmente un subjetivismo absoluto que la hace, para hablar en sentido estricto, lirismo puro». La actividad humana—como queda dicho—no puede prescindir en absoluto del determinante exterior; no es la suya una acción creadora pura. Pero su semejanza con el arte divino será «tanto más acusada cuanto más débiles fueren los círculos que la unieren al mundo exterior, al *no yo*... El lírico, en cuanto tal, es el poeta puro, el que es puramente poeta... El *yo* del lírico se manifiesta por definición mucho más pleno y mejor dotado que el *yo* del épico, más exclusivamente activo que este último, más creador, en una palabra, ya que, a diferencia de él, se basta a sí mismo, por cuya razón tiene que reflejar con mayor fidelidad y pureza la actividad infinita de Dios» (32). Y siempre será más dócil a la acción informante de la forma poética «una materia que, como

(30) *Ibid.*, págs. 215 y 216.

(31) *Ibid.*, págs. 220 y 221.

(32) *Ibid.*, págs. 223 y 224.

en el caso del fervor lírico, ha sido anteriormente forma a su vez, que una materia que sólo ha sabido ser única y exclusivamente materia» (33).

Una segunda consecuencia de esta doctrina es el «explicar suficientemente por qué aparece siempre en la historia de los pueblos la poesía épica antes que la lírica» (34) Del mismo modo que en el conocimiento, así en poesía es antes lo directo que lo reflejo; antes se le presenta al poeta en un orden lógico el estímulo propiamente tal, que el que sólo lo es por participación. «El lirismo puro... denota una etapa más avanzada que el lirismo épico en el proceso asimilador que se verifica en el poeta respecto de todo ese conjunto de realidades, fenómenos y aconteceres que constituyen reunidos, para él, el mundo exterior» (35).

También nos explica la doctrina expuesta, en una última consecuencia, por qué de ordinario y al común de los lectores entusiasma más la poesía épica que la lírica, la cual, en compensación, profundiza más en los espíritus y afina en ellos de modo más permanente. Lo que no alcanza en extensión lo gana en profundidad. Y la razón de ello está en que cuanto más perfectas son las realidades, tanto su campo psicológico de acción es más restringido.

La poesía lírica responde mejor a los sentimientos más propios del hombre. Y el hecho mismo «de que los estados místicos del alma vengan a traducirse necesariamente en obras poéticas de tipo lírico está demostrando... que son estas obras, así como el tipo a que pertenecen, las que más conformes deben hallarse con las tendencias típicas del alma humana» (36).

Pero si como más nuestra debe la poesía hacer brotar de modo más espontáneo y vigoroso nuestro entusiasmo, «su mismo carácter reduplicativamente subjetivo le infunde ciertas tonalidades de hermetismo que le han de restar eficacia para operar en un ambiente más o menos extenso» (37). Siempre será más fácil de captar para la generalidad de los lectores un acontecimiento externo, aunque se presente como estímulo poético, trabajado en el interior del artista, que no el hecho mismo de conciencia, reducido por el poeta a condiciones de absoluta individualidad (38).

(33) Ibid., pág. 225.

(34) Ibid., pág. 226.

(35) Ibid., pág. 228.

(36) Ibid., pág. 232.

(37) Ibid., pág. 233.

(38) «A esto mismo se reduce también—nos dice el P. Osvaldo Lira—el que la propia anécdota resulte sumamente difícil de captar cuando es sobre la estructura misma del poema, sobre su silueta específica o formal y no sobre su fase existencial, donde recae el impulso lírico, como es, entre otros muchos, el caso de Góngora, el de Guillén y, en general, el de todos los poetas específica y a la vez cronológicamente modernos. Aquí reside la razón última de su dificultad...» (Ibid., página 234).

Dentro de las jóvenes figuras poéticas de nuestra patria se ha iniciado un movimiento hacia una poesía bien sustentada en elementos épicos. Muy trillados en todas direcciones los caminos de la intimidad subjetiva abiertos por la poesía inmediatamente anterior, era muy natural este nuevo contacto con la objetividad del mundo. «Para mí la poesía de hoy ha de ser épica, semejante a la novela»—escribe José Hierro (39). Y José María Valverde se esfuerza en una justificación ideológica de esta postura, partiendo de la misma esencia de la poesía. Recuérdese su concepción de la poesía, recibida de Antonio Machado, como *palabra en el tiempo*, y el examen que hace de esta temporalidad de la poesía. Es esta temporalidad la que lleva a la poesía a la narración. «En un poema—escribe Valverde—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 encontremos que las cosas ya no están como al principio» (40).

El P. Osvaldo Lira, en cambio, nos hace observar que esta tendencia hacia la narración en el poeta es fruto o consecuencia no de su condición de poeta, sino de las limitaciones inherentes a su condición de creatura; también nos advierte que es la narración un «verdadero peligro mortal para la poesía», y el factor tiempo «el enemigo más caracterizado del trance poético» (41).

La oposición, sin embargo, no es tan radical como a primera vista pudiera parecer. Resultaría muy difícil a la sensibilidad poética de hoy renunciar—y no hay por qué hacerlo—a los tesoros de intimidad acumulados en generaciones anteriores. No se puede pensar en una poesía objetiva en el sentido de la épica ideal de las preceptivas. «Un poema épico tal como entendemos esta creación anónima de las edades heroicas—escribía ya Pemán en la introducción a su *Poema de la Bestia y el Angel* (42)—, no puede hoy escribirse. Llevamos sobre nosotros muchos siglos de individualismo, de subjetivismo, de lírica, para poder lograr, de pronto, todo el olvido, el anonimato y la objetividad que necesitan esas grandes construcciones cardenalicias, sin fecha, sin firma, que son las únicas obras épicas». No es eso tampoco lo que se intenta. «Reconoceré a mi poeta nuevo—dice Hierro—cuando lea el poema narrativo donde esté *mi historia y mi intimidad*... La novela revela almas a través de unas historias. La poesía deja ver historias, hechos, *a través de un alma*». Y en este sentido, una corriente de fresco aire objetivo no le viene mal a la lírica. Porque de lírica se trata—nadie ha querido renunciar a ella—en la temporalidad transida de emoción humana que para la poesía pide Valverde.

(39) *Poesía y Poética*, en *Arbor*, enero 1953, núm. 85, pág.

(40) *Estudios sobre la palabra poética*. Ediciones Rialp., Madrid, 1952, página 138; Cf. *Estudios Filosóficos*, núm. 3, págs. 440-442.

(41) *Lirismo y épica*, en *La vida en torno*, pág. 203.

(42) JOSÉ MARÍA PEMÁN: *Poema de la Bestia y el Angel*, 3.^a edic. Ediciones Españolas, S. A. Madrid, 1939. Introducción, pág. 14.

La poética en la concepción de Dilthey

Desde el punto de vista de la creación poética se sitúa igualmente Wilhelm Dilthey para tratar de desembocar en una poética estrictamente tal, en el sentido tradicional de preceptiva. Es verdad, no con un criterio de ordenación rigorista al modo de las poéticas neo-clasistas y todas las otras—tan cercanas—que en ellas han tenido inspiración. Más que dar normas o preceptos técnicos de creación poética, Dilthey quiere deducir las leyes o principios generales por los que esta actividad se desarrolla. Su postura empírica, herencia en el orden psicológico de la escuela estética alemana iniciada por Fechner, y consecuencia de la orientación general historicista de todo su pensamiento, le hacen renunciar a toda fundamentación metafísica del proceso creador. Dilthey se pregunta: «¿Se puede llegar a leyes universalmente válidas, utilizables como reglas de la creación y como normas de la crítica? ¿En qué relación está la técnica de una época y nación determinada con estas reglas generales?» A estas preguntas intenta responder partiendo del estudio de la imaginación del poeta en su actividad productora del arte y en sus relaciones con los sentimientos que le configuran de modo particular en orden a esa actividad. «La imaginación del poeta en su posición frente al mundo de la experiencia constituye el punto de partida necesario para toda teoría que realmente quiera explicar el mundo variado en la sucesión de sus manifestaciones» (43).

Descripción de la organización del poeta.—«La base de toda verdadera poesía—escribe Dilthey—es la vivencia, experiencia vivida, elementos anímicos de toda especie que entran en relación con ella». Para ello vale y a ello concurren cuantas imágenes del mundo exterior le lleguen al poeta y toda operación de su razón que ordene y generalice esos materiales. «Una poderosa vitalidad del alma, energía de las experiencias del corazón y del mundo, fuerza de generalización y de demostración constituyen el fondo materno común de los productos espirituales de índole muy diversa, entre ellos también los de los poetas» (44). Pero aquí actúan con una fuerza inusitada, muy por encima de lo normal. Dentro de esa vivencia común a todos, las percepciones del poeta se presentan con una intensidad, precisión, variación e interés especialísimos, debido a sus particulares disposiciones naturales, empezando por su misma organización sensible. Sus imágenes memorativas tienen una gran fuerza y persistencia. Después que el estímulo haya dejado de actuar, puede mantenerse la excitación

(43) WILHELM DILTHEY: *La imaginación del poeta. Materiales para una poética*, en *Poética*. Traduc. de Elsa Taberning. Buenos Aires, 1945, pág. 10. Sobre este tema de la imaginación del poeta puede verse también su estudio anterior *Goethe y la Fantasía poética*, en *Vida y poesía*. Versión de Wenceslao Roces. México, 1945, págs. 137-212.

(44) *La imaginación del poeta*, en *Poética*, págs. 45 y 46.

en el órgano sensible. «Aún en los casos en que no se mantiene esta excitación de los nervios sensoriales, el contenido de la percepción puede continuar o ser reproducido como representación» (45). A esto se añade el rigor con que reproduce los estados anímicos, tanto los suyos personales como los vistos en otras personas; la vibrante animación o vitalidad de las imágenes, que sobrepasan en sí mismas o combinadas, los límites de la realidad, creando situaciones, formas y destinos que la sobrepasan. Por esto último, que le aproxima a la alucinación, se asemeja al que sueña y al demente (46).

Hacia una explicación psicológica de la creación poética.—Las representaciones no son magnitudes constantes, sino que, como las sensaciones, están sujetas a modificaciones interiores; son un *proceso* vivo y variable en el alma real.

Dos leyes, sin embargo, pueden establecerse para procesos elementales entre las representaciones aisladas: 1) «Percepciones y representaciones o sus elementos constitutivos, que se parecen o son iguales, se compenetran, independientemente de su situación en el complejo anímico, y constituyen un contenido que por lo general está ligado a la conciencia de los distintos actos e incluye las diferencias entre los contenidos, a menos que éstos no sean descuidados». 2) «Las percepciones y representaciones o sus elementos constitutivos que estaban reunidos en la unidad de un proceso de la conciencia, pueden reproducirse recíprocamente bajo determinadas condiciones de interés y atención» (47).

Pero estos procesos elementales se distinguen y determinan por abstracción. «En realidad casi siempre, no digo siempre, un proceso anímico es a la vez un proceso de formación; está condicionado por todo el complejo de la vida anímica y también contiene, provocado por éste, variaciones interiores de la percepción o representación o de un elemento integrante de la misma» (48). Los contenidos anímicos se juntan o separan, se intensifican o disminuyen, o establecen nuevas combinaciones con nuevos materiales de la experiencia; el interés y la excitación sobre ellos sufren cambios en la intensidad; la conciencia puede volverse sobre ellos o cada uno de sus elementos, y la voluntad puede establecer con ellos sus vínculos.

Sin embargo, este mundo variado *se articula* conforme con la estructura de la vida anímica. «Del mundo exterior procede el juego de los estímulos que se proyecta en la vida anímica como sensación, percepción y representación; las variaciones así originadas son experimentadas y apreciadas en múltiples sentimientos de acuerdo a su valor para la vida individual; luego, a partir de los afectos se mueven impulsos, deseos y procesos volitivos; ahora, o bien la vida

(45) *Ibid.*, pág. 53.

(46) Cf. W. DILTHEY: *Imaginación poética y locura*, en *Poética*, págs. 297-316.

(47) *Id.*: *La imaginación del poeta*, en *Poética*, págs. 65 y 66.

(48) *Ibid.*, pág. 67.

individual se adapta a la realidad y el yo influye sobre la realidad exterior, o bien la vida individual cede a la realidad dura y áspera. Se origina así una acción recíproca constante entre el yo y el medio exterior en que vive, y en ella consiste nuestra vida. La realidad de las percepciones, la verdad de las representaciones, está entrelazada en esta vida con una jerarquía estimativa que partiendo de los sentimientos se extiende sobre la realidad total; de ellos el encadenamiento pasa con energía y justeza a las manifestaciones volitivas que forman el sistema de los fines y medios» (49).

Debe tenerse en cuenta que este complejo «actúa como un todo sobre las representaciones o estados que se encuentran en el foco de la atención; sus elementos aislados no se piensan con claridad ni se distinguen con nitidez, las relaciones entre ellos no alcanzan clara conciencia, pero a pesar de eso existe y obra; y hacia él se orienta lo que se encuentra en la conciencia, que él limita, determina y fundamenta. Presta apoyo a todo juicio, confiere alcance estricto a los conceptos y orienta nuestra situación en el espacio y el tiempo y, además, regula el juego de los sentimientos en el curso de nuestra vida. Nuestra voluntad, preocupada en general por los medios, permanece, gracias a ese complejo, siempre consciente de la articulación de los fines en que se fundan los medios. Este complejo actúa oscuramente en nosotros. Modera y domina deseos ardientes del momento que parecen llenar íntegramente la conciencia y conceptos o hechos nuevos que aún se le aparecen extraños y hasta hostiles» (50).

Estos procesos de formación revisten tres formas principales, que Dilthey examina: procesos del pensar, procesos volitivos y procesos del sentimiento, que si se les aplica el concepto de imaginación dan lugar a la imaginación científica, fantasía práctica e *imaginación artística o poética*.

Los procesos que se forman y determinan desde los sentimientos constituyen una esfera intermedia entre los otros dos. Del estado sentimental no surge un estímulo para la adaptación de la voluntad a la realidad exterior o de ésta a la voluntad, bien porque «se consigue transitoriamente un estado de equilibrio del sentimiento con el que se entra en un momento jubiloso de la vida», o porque el estado sentimental se presenta en tal grado de tensión que «ésta no puede ser suprimida por ningún acto voluntario exterior o interior», y busca un desahogo en gestos, sonidos, combinaciones de representaciones que, a su vez, como símbolos, provocan esos sentimientos en los observadores u oyentes.

La importancia de la vida sentimental en la creación artística es incuestionable. «De la experiencia sobre las relaciones de las formas con nuestros sentimientos deriva la significación que tienen las proporciones de las líneas, la distribución de fuerza y peso y la simetría

(49) Ibid., pág. 69.

(50) Ibid., págs. 69-70.

en la composición arquitectónica y pictórica. De la percepción de las relaciones de nuestros sentimientos con el cambio de voz, los agudos y graves, el ritmo e intensidad, se origina la composición de la dicción enfática y la melodía. De los sentimientos adquiridos acerca de la influencia de los caracteres, destinos y acciones sobre nuestros sentimientos, se construyen las figuras ideales de los personajes y el itinerario de la acción. De las relaciones misteriosas entre las diferencias sentidas de la vida anímica y la multiplicidad de las formas del cuerpo procede el ideal de las artes plásticas. Por eso el análisis del sentimiento ofrecerá la clave para la explicación de la creación artística» (51).

Los círculos de sentimientos y los principios elementales de la poética.—De múltiples maneras y complejamente se presentan en la vida real los sentimientos. Dilthey establece la siguiente clasificación en círculos:

Primer círculo: «formado por aquellos que componen el sentimiento general y los sentimientos sensibles. En ellos el proceso fisiológico despierta *placer* o *dolor* sin intervención de las representaciones».

Segundo círculo: formado por «sentimientos elementales que nacen de los *contenidos de sensaciones*, condicionados por un interés concentrado». La intensidad de la sensación se encuentra en relación regular con el agrado y desagrado, y las cualidades de la sensación con el tono sentimental que las acompaña, mientras una atención concentrada actúe sobre la sensación. El principio de su aplicación al arte se denomina principio del *estímulo sensorial*.

Tercer círculo: «abarca los sentimientos que nacen de las percepciones, es decir, que son provocados por *relaciones* mutuas de *contenidos sensoriales*» (52). Es el dominio del ritmo, que en el arte se desarrolla conforme al principio de las *condiciones agradables de las sensaciones*.

Cuarto círculo: constituido por «la gran multiplicidad de sentimientos que nacen del *encadenamiento* intelectual de nuestras *representaciones* y que, sin tener en cuenta la relación de su contenido con nuestro ser, son excitados por las meras formas de los procesos de representación y reflexión». De aquí nacen para la poesía las formas y los elementos formales. Por ellas agrada una poesía aparte de su contenido.

Quinto círculo: «procede de los *estímulos materiales* aislados que afectan la vida total y de cuyo contenido íntegro nos percatamos por los sentimientos. Estos sentimientos aparecen cuando los instintos elementales se sienten inhibidos o estimulados por el medio ambiente o los estados íntimos. Impregnan todo el mundo moral, entretejidos con nuestros instintos, brotando de las raíces de los sentimientos sensibles». Su actuación en el dominio poético es grande; en este círculo

(51) Ibid., págs. 76-77.

(52) Ibid., pág. 81.

tiene la poesía sus elementos materiales. «Cuanto más profundamente penetren el motivo y la acción en esas raíces de la vida, tanto mayor es la emoción sentimental que provocan» (53). La vivencia de estos impulsos ha de ser poderosa en el poeta, que debe hacerlos actuar intensamente en el alma del lector.

En este orden establece Dilthey, con Fechner, el principio de la *veracidad*, para la poesía.

Sexto y último círculo: «nace cuando descubrimos las cualidades *generales* de los *movimientos* voluntarios y advertimos su valor» (54). El poeta es actuado por las imágenes de las cualidades de la voluntad y los sentimientos, que se presentan en un grado de idealidad, y que el poeta establece después en tipos puros. El principio que de esto resulta le llama Dilthey principio de la *idealidad*.

De todos estos círculos, pues, se desprenden sus correspondientes efectos estéticos. Tenemos, por consiguiente, un círculo de leyes estéticas que reciben su validez de la misma naturaleza humana y que, por tanto, son permanentes como ella.

La combinación de estos círculos elementales de sentimientos daría origen a nuevos principios. Ha de advertirse que se combinan de modo distinto a como las sensaciones o representaciones. Si estas últimas no intervienen, nuestros sentimientos se disuelven en el impreciso sentimiento general o de la vida. Cuando a la combinación de sentimientos de distintos caracteres se les añade el del placer estético de una forma artística (melodía, ritmo...) «se produce un enérgico efecto total que experimentamos como unidad»; múltiples sentimientos se suman así «a una fuerza total intensificada aún por sus mutuas relaciones, puesto que a ella se agrega un sentimiento que multiplica la suma total del placer» (55). Da lugar a lo que se llama principio del *efecto total*.

Y sobre este estado sentimental, el de nuestra conciencia se transforma en otro sentimiento nuevo.

El problema de la *reproducción* o renovación de los sentimientos —dice Dilthey— es muy oscuro. Por eso se limita en su exposición a lo más simple y más seguro. «Los sentimientos se remueven por las condiciones que los provocaron anteriormente, mientras estas condiciones mantengan la misma relación con las necesidades vitales del individuo... Pero cuando de acuerdo a las leyes de asociación y síntesis, una representación está en relación con otra que constituye un estímulo para el sentimiento, la primera representación se convierte en portadora de un contenido sentimental, en virtud de un principio de asociación» (56). Esto tiene su aplicación al placer estético, que también puede despertarse por medio de la asociación (y síntesis).

(53) Ibid., págs. 85 y 86.

(54) Ibid., pág. 87.

(55) Ibid., págs. 91 y 92.

(56) Ibid., págs. 94 y 95.

Es lo que constituye el principio también llamado de la *dsociación*. «Toda especie de comparación poética, de simbolismo poético, se ajusta a esta regla».

Una causa ulterior en la variación de los sentimientos «radica en las *relaciones* de los sentimientos mismos con los impulsos sustraídos a la conciencia en la esfera de la vida instintiva, de la voluntad y sus inhibiciones y estímulos» (57). En orden a la estética dá lugar al *principio de la reconciliación*, «según el cual toda composición poética que no sólo pretende expresar sensaciones pasajeras, sino que aspira a obtener una satisfacción duradera, debe terminar en situaciones de equilibrio o en un estado placentero, de todas maneras en un estado final conciliador, aunque esta situación final sólo se hallara en el pensamiento que planea por encima de la vida» (58).

Aún dá ocasión a un nuevo principio: el de la *tensión*. Esta puede ser producida por la reproducción interior de impulsos irresistibles, el temor, la expectativa...; incluso se encuentra en un proceso intelectual en camino hacia su solución.

La combinación libre de las imágenes y lo típico en poesía.—Tenemos, con lo dicho, un croquis de los principios estéticos elementales y de segundo grado. Pero hemos de tener en cuenta que en la poesía y en el arte los elementos representativos bajo el influjo de las emociones deben alcanzar un alto grado por encima de lo real y producir un deleite estético de la *índole más pura*.

Debemos recordar que el punto inicial en la consideración psicológica de la creación poética es la realidad de un alma saturada de experiencias y de reflexiones. Todos los elementos de la poesía, como de cualquier creación de la vida anímica, han debido ser extraídos de las percepciones; son percepciones. Una invención, en sentido absoluto, de esos elementos, es imposible. De donde resulta, como primera regla de creación poética, la necesidad de una adecuación entre el objetivo propuesto y las vivencias del poeta. Ahora bien, las imágenes que por esa experiencia se producen y sus combinaciones se transforman en la creación del poeta, que no queda limitada por las condiciones de la realidad y configura libremente sus imágenes. De ahí su separación de la invención científica, que lleva como pauta la realidad, y su semejanza con el sueño e incluso la demencia, aunque por motivos contrarios, y con efectos, por consiguiente, también opuestos. En el sueño y estados similares y en la demencia las combinaciones imaginativas se trastruecan a causa de una debilitación o deficiencia en el complejo psíquico; mientras en el poeta es la superabundancia de energía vital la que le pulsa a actuar libremente sobre la realidad de las imágenes. «Lo típico, lo ideal en la poesía, es este modo de trasponer la experiencia mediante la experiencia misma, de manera que sea sentida más poderosamente y comprendida con

(57) Ibid., págs. 96 y 97.

(58) Ibid., págs. 98-99.

mayor profundidad que por las copias más fieles de lo real» (59). Ocurre en poesía como en el juego, donde el niño libera la energía de su vida anímica dándose su voluntad los fines para su operación que la realidad aún no le ha impuesto.

Esa transformación de las imágenes se realiza mediante la supresión o exclusión de algunos elementos, por su dilatación o contracción, «en la medida en que aumenta o disminuye la intensidad de las sensaciones que las componen» (60), produciendo como una exaltación inquieta o una concentración de la realidad; y, finalmente, agregando a la imagen y a sus asociaciones nuevos elementos y asociaciones que completan su propia sustancia. Todo el complejo psíquico adquirido actúa, desde la base de los sentimientos e impulsos, sobre las imágenes, vitalizándolas. Entre los elementos de la vida exterior y la interior se establece un mutuo entrelazamiento. Lo exterior es animado por lo interior, y lo interior es materializado por lo exterior.

Y del mismo modo que todo el complejo psíquico ha actuado en la creación de la obra, paralelamente la satisfacción que produce en el oyente o espectador depende de la proporción en que excita o pone en juego su complejo psíquico adquirido.

Esta actuación de la creación del artista sobre las imágenes tiene todavía otro efecto de la más grande importancia en poesía. Estos procesos—como muchas veces insiste Dilthey—se desarrollan en él círculo de las experiencias poderosas del poeta. Y a éstas, en virtud de esos procesos, se les elimina de sus elementos contingentes, particulares, y se realzan sus elementos esenciales que guardan significación para el sentimiento de la vida. De ahí que adquieran *validez general* para todos—libre la obra de las particularidades separantes— y *necesidad*, por cuanto «el nexo existente en una composición poética es tan decisivo para el espectador como para el artista».

Ahora bien, «lo esencial señalado en lo real es considerado *típico*». Es decir, que lo que la creación poética origina son tipos—como el pensamiento conceptos— y —añadiremos— mediante procedimientos también típicos. «En la obra poética—escribe Dilthey—todo es típico. Típicos son sus personajes, es decir, se destaca lo esencial en su estructura, o sea, su ley de formación, pero con energía en la representación, incluso allí donde se trata de la debilidad, con un brillo que se extiende a todos los aspectos, como si nadie hubiera visto antes realmente a este hombre. Típicas son las pasiones; aquí, el nexo interior de los momentos en que una pasión se despliega en un hombre y lo devora, aparece, tan sin particularidad, como expresión de la ley más intrínseca de los afectos, que lo esencial, la grandeza radiante que se siente en la pasión como expansión del alma, puede ser totalmente reproducida y experimentada por el espectador o auditor. Típico es el nexo de la acción en sí mismo y en relación con el des-

(59) Ibid., pág. 113.

(60) Ibid., pág. 114.

tino ; se suprime todo lo que molesta a la transparencia de la conexión causal ; los miembros necesarios son reducidos a su número más pequeño y a su forma más simple... Típico es también el modo de representación ; pues el aliento que anima al héroe, a su pasión y a su destino, se propaga a toda la obra hasta en sus ritmos y en sus imágenes» (61).

La técnica poética desde este fundamento psicológico.—La técnica que podíamos decir tradicional, mira a la impresión estética que el poema produce en el oyente o lector y a los medios de producirla, procurando disimular los recursos tras una apariencia de espontaneidad.

Pero no se debe olvidar que antes que nada está la vivencia del artista, y que el principio básico en este orden y de validez universal es que lo que ha sido configurado por el sentimiento le vuelve a conmover en un segundo momento, aunque atenuadamente, del mismo modo. Por eso cambia para Dilthey el método de fundamentar la poética. «La técnica del poeta—escribe—consiste en transformar lo vivido en un todo que sólo existe en la imaginación del oyente o lector, que engendra ilusión y produce, por la energía sensible del complejo de imágenes, un fuerte contenido emocional, un significado para el pensamiento y, por otros medios menos importantes, una satisfacción duradera» (62). La obra que el poeta realiza no entra, por tanto, dentro de los fines de la vida real ; el artista no crea por la utilidad práctica que el objeto pueda proporcionar. Y el conocimiento de la técnica poética implica no ya la descripción de la estructura de las composiciones y formas poéticas, sino su explicación causal verdadera.

En la poesía no deben buscarse ideas. La *materia* en toda obra realmente poética es una vivencia ; «en última instancia sólo expresa lo vivido transformado sentimentalmente y generalizado» (63).

Dilthey desarrolla, por consiguiente, las normas de la técnica a base de su fundamentación psicológica. «Los límites de la imaginación poética—nos dice—se revelan en la relación entre la formación y la materia». Si para la poesía épica establece la filología relaciones con el mito y la leyenda primitivos, para la tragedia el filósofo alemán establece : «Toda tragedia viva nace cuando a la creación poética se le presenta un hecho exterior, noticia o asunto, etc., como una realidad inexorable. La imaginación tiende a dar unidad, interioridad y sentido a lo real. En la medida en que la rudeza de lo poético se manifiesta inexpugnable, se origina en cuanto a la acción y los personajes que se desprenden de ella, una especial índole de ilusión y afecto» (64).

Ahora bien, debemos contar con el *medio* en que *aparece* el complejo de imágenes, que lo condiciona siempre. Y es, en su primer

(61) Ibid., págs. 137-138.

(62) Ibid., pág. 159.

(63) Ibid., pág. 171.

(64) Ibid., pág. 174.

elemento, la sucesión de las palabras en el tiempo, con sus cualidades tonales, sus ritmos y períodos. La energía del sentimiento determina las condiciones métricas. «El otro elemento del medio en que se capta una imagen como una tonalidad es el complejo establecido por la memoria. La acción y el carácter cobran realidad como un todo exterior al poeta, no por las palabras, que se extinguen y en tanto que una desplaza a otra, sino por lo que ellas sugieren al oyente. En este medio se representa adecuadamente el curso de la vida anímica. Acción y proceso anímico son el objeto que corresponde a la poesía... La representación de lo simultáneo es objeto de la poesía sólo en la medida en que surge naturalmente de las acciones (carácter) o que por un artificio puede adoptar la forma de la acción (objeto exterior, belleza física)» (65).

El procedimiento por el que la creación poética engendra obras es doble: materialización del estado subjetivo en el símbolo de un suceso exterior, e interiorización de la realidad exterior; doble proceso imaginativo que debe encontrarse en toda obra poética mayor. Aquí actúa el clima afectivo, en que los sentimientos se conjuntan en síntesis y presentan menos fuerza y violencia, pero mayor duración y poder expansivo, lo que favorece la creación y la impresión poética. Este es el *clima poético* que perdura y se comunica a todos los procesos, provocando las transformaciones de las imágenes a tenor de las leyes expuestas. «La multiplicidad de estas síntesis sentimentales es ilimitada. Pero la continuidad histórica en la técnica poética tiene como consecuencia que en puntos privilegiados de esta multiplicidad especialmente propicia para la creación y el goce poéticos, las disposiciones poéticas son retenidas, desarrolladas y transmitidas por medio de obras. Se representa en las categorías estéticas de lo bello ideal, lo sublime, lo trágico, en que también puede estar mezclado lo feo, y por otra parte en lo conmovedor, lo cómico y lo gracioso o delicado» (66).

Dilthey continúa en el proceso explicativo de la técnica poética. Habló de *materia y clima poético*; hablará todavía del *motivo, argumento, caracteres, acción y recursos representativos*. Del motivo nos dice: «El proceso poético capta una relación vital con sentido en la materia de la realidad; se origina así un impulso que provoca una transformación en lo que emociona poéticamente. La relación vital así comprendida, sentida, generalizada y convertida por esto en fuerza de acción, se llama *motivo*» (67). Aunque son múltiples en una obra poética mayor, uno de ellos guarda la principalidad y confiere unidad con su fuerza impulsora a toda la composición.

Cuando todos los elementos genéticos descritos actúan simultáneamente, se origina en el poeta como un esquema de la obra. Lo que se ha llamado *fábula*. «En ella se entretajan los caracteres y las

(65) Ibid., págs. 177-178.

(66) Ibid., pág. 181.

(67) Ibid., pág. 186.

acciones, pues la persona y su acción o pasión, el héroe y sus actos no son sino dos aspectos de una misma realidad» (68). La articulación de la fábula, el centro de su efecto estético puede estar o en el proceso interior del alma del héroe o en el mecanismo exterior de su actividad. Los pueblos latinos han sentido especial predilección—según Dilthey—por esta segunda forma, y los pueblos nórdicos por la primera.

Ya «todos los procesos ulteriores del poeta son trasposiciones de la experiencia sobre las bases expuestas y según las leyes desarrolladas» (69). No se trata de una reproducción; se trata de despertar no la visión de la realidad, sino de su apariencia, elevando las representaciones a imágenes y relaciones poéticamente significativas. El tiempo poético no es el cronológico, sino el que viene dado por la acción del poema. «*Los medios de la representación poética* se forman cuando los propósitos de la poesía: energía sensorial engendradora de ilusión, efecto sentimental que provoca satisfacción duradera y generalización y orientación de lo aislado en el complejo reflexivo que confiere sentido a lo vivido, animan el cuerpo entero de la poesía y vibran en cada palabra, diríamos, hasta en la punta de los dedos de ese cuerpo. Así se producen ilustración sensorial, expresión gráfica, figura, tropo, metro, rima» (70).

Historicidad de esta técnica poética.—Dilthey no deja de deducir, casi en cada estadio particular de este proceso, la historicidad y relatividad de la poética. De los principios de la impresión estética, desde luego (en oposición a toda estética formalista y a la estética empirista de Fechner), no pueden derivarse los fines y medios de los géneros poéticos. «Que se tomen los principios de la impresión poética, que se trate de ordenar, de acuerdo con ellos, las impresiones en la forma más completa posible, que se escojan las más convenientes y las que mejor se corresponden entre las posibilidades que contienen los distintos elementos de la forma interior, clima afectivo, motivo, fábula, etcétera; no se desprende en ninguna parte de todas estas condiciones formales una determinación verdadera sobre el modo perfecto de encadenamiento en un drama o novela; sólo sombras, posibilidades fugaces que no están determinadas específicamente en sí ni en sus relaciones». Los principios de la impresión estética son sumamente complejos y múltiples también los elementos de su forma interior, según los cuales se articula. Y, «finalmente, esta impresión depende de la *relación interior* que existe *entre un contenido de procedencia histórica* y la *forma* que le *corresponde*. Los principios de la impresión y su encadenamiento legal con la forma interior penetran toda la obra; pero el carácter altamente artístico se lo confiere el complejo, según el cual esta forma se presenta como inseparablemente anexionada a un considerable contenido de procedencia histórica» (71).

(68) Ibid., pág. 189.

(69) Ibid., pág. 192.

(70) Ibid., págs. 200-201.

(71) Ibid., págs. 205-206.

Dilthey quiere, por eso, entrar en la esencia de esta historicidad de la técnica poética y ver la relación entre el contenido de procedencia histórica y su forma.

Una situación histórica está compuesta de múltiples *hechos particulares*, que guardan entre sí un cierto enlace causal y una afinidad. Y al actuar sobre ellos con su poder creador y su soberanía, el *genio* les presta una unidad que sobrepasa la conjugación que esos elementos tenían entre sí; unidad que designamos espíritu de una época. Lo que psicológicamente se explica por cuanto el complejo psíquico adquirido del genio está determinado por la coordinación de los elementos de una época (vida, pensamiento, sentimiento, aspiración) y la refleja. «Este complejo determina luego como una totalidad, no en forma clara y precisa en sus elementos y relaciones, aunque activamente, los procesos del poeta, por los que las representaciones de la vida son traducidas a imágenes poéticas» (72), según el proceso ya descrito. El genio crea así, al acomodar determinadas formas poéticas a la multiplicidad real de la vida de una época, una *técnica* para un género poético, que queda por eso condicionada históricamente desde su mismo contenido, y es relativa. «Dentro de esta variabilidad histórica de la forma y técnica poética y de su impresión, y por lo tanto del gusto, aparecen *relaciones legales fijas*, que la historia de la literatura establecerá paulatinamente por el método comparativo». Las grandes obras recogen los motivos que se desprenden de la abundancia de las vivencias; desarrollan tipos y caracteres; establecen técnicas, etc., y todo ello es transmitido a los lectores y a los poetas que les sucedan. «Dentro de la misma nación hay un progreso legal desde la sublimidad religiosa del estilo hasta un estado de equilibrio, y desde allí a lo dinámico-pasional, lo técnicamente eficaz, lo complejo... A medida que la vida se complica, que aumenta la diversidad de los elementos vitales y de sus relaciones, y que sobre todo aparecen siempre más elementos técnicos, pobres en sentimientos, se requieren entre los elementos sentimentalmente saturados una fuerza más poderosa para configurar poéticamente un contenido vital. Y por la misma razón tiene que complicarse, interiormente, la forma que debe cumplir esa función... Las obras poéticas, que gracias a una simplificación técnica logran una forma cerrada en sí, necesitan de una capacidad genial de trabajo cada vez mayor» (73).

En esta evolución histórica, la poesía se ha independizado en el momento presente, y de modo total, del mito, la teología y la metafísica. «La poesía está penetrada por el sentimiento de que es ella misma la que debe dar la interpretación auténtica de la vida». La poética basada en la psicología le dá al poeta el sentimiento de la dignidad de su actividad y le muestra su función en la sociedad. Y «le presta otro favor más a la poesía del presente, por cuanto reconoce la natu-

(72) Ibid., pág. 209.

(73) Ibid., págs. 216-217.

raleza histórica de la técnica, y hace conocer a los poetas actuales las reglas que se desprenden de la naturaleza del hombre y los recursos adquiridos en la labor histórica, y en cambio los libra de las cadenas de las formas y reglas tradicionales... La poética cuyos contornos señalamos, presenta al poeta actual los principios a que está ligada la impresión y las normas que limitan su creación. Pero al mismo tiempo demuestra la relatividad histórica aun de la forma más perfecta. Quiere comprometer al poeta actual a buscar una forma y una técnica nuevas para el contenido de la época y a ver su ley suprema en el efecto duradero, de satisfacción general» (74).

La poesía, expresión propia de los contenidos psíquicos

Antes de poner fin a estos comentarios sobre la problemática filosófica acerca de la poesía en general, y como punto de enlace a cuestiones más particulares de la estética poética—sobre las que posiblemente volvamos en otra ocasión—, en que se mezclan diversas disciplinas afines, como las varias ramas de la ciencia del lenguaje, la crítica literaria y la historia de la literatura, queremos recoger de Carlos Bousoño los capítulos iniciales de fundamentación teórica de su obra *Teoría de la expresión poética* (75).

La poesía como comunicación.—«Poesía—nos dice Bousoño—es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis» (76). En ese contenido psíquico, por tanto, no entran tan sólo elementos afectivos, sino que también le componen otros elementos sensoriales y conceptuales, que poéticamente son tan esenciales como aquéllos. Unos poetas nos llevarán en sus poemas hacia una realidad anímica más afectiva; pero otros, y tan legítimamente, hacia una realidad de carácter predominantemente sensorial, o incluso conceptual. Becquer, Rubén, Racine o Góngora «han realizado una cosa idéntica: nos han comunicado algo habido en su alma. La única diferencia que los separa es la índole de ese algo. Precisamente en tal índole reside el principio individualizador de cada artista» (77), que necesariamente se transparenta luego en ciertos rasgos particulares de estilo.

Una primera etapa, por consiguiente, en el acto lírico es de conocimiento («conocimiento de lo singular psíquico por medio de la fantasía») y una última, de comunicación. Es a esta última a la que se limita el comentario de Bousoño.

(74) *Ibid.*, págs. 219-220.

(75) Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*. (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles). Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid, 1952.

(76) *O. c.*, pág. 18.

(77) *Ibid.*, pág. 20.

Debemos tener en cuenta que un contenido psíquico no es algo estático, sino fluyente, incesantemente movedido, y que la obra que lo transmita ha de serlo igualmente. El primer lector de un verso, donde se ha depositado en palabras el estado anímico inicial de un momento concreto del poeta, es el poeta mismo, «que al percibir lo que acaba de expresar, reproduce en sí mismo la intuición originaria, que, a su vez, puede sugerirle o despertarle otras distintas o intensificar la primera. El estado psíquico inicial se enriquece así en su contenido, y el poeta comienza de nuevo su labor expresiva, escribiendo otras palabras que lleven en potencia la comunicabilidad de esa nueva realidad anímica, variación de la inmediatamente anterior. La segunda *lectura*... puede modificar el contenido psíquico segundo, y ese tercer contenido requerir, a su vez, una expresión idónea. El flujo y reflujo del proceso expresivo-impresivo continuará hasta la terminación del poema» (78). Y son las palabras mismas las que originan, misteriosamente, esa influencia; con su potencia lírica establecen en vibración de círculos concéntricos el estado psíquico preliminar. A medida que expresamos éste, establecemos en él un orden, al tiempo que le prestamos un impulso.

Para Bousoño la misma extensión tienen el concepto de comunicación psíquica a través de *meras palabras* y el de poesía; son conceptos intercambiables. Comunicación a través de meras palabras, es decir, debida solamente a su sintaxis y a su léxico, no a la situación en que pueden pronunciarse y que las carga de un contenido anímico de que en sí mismo carecían, o a la mímica con que se acompañan. La diferencia que, aparte estas últimas condiciones, pueda establecerse entre el lenguaje ordinario y la poesía es de cantidad y complejidad, y de grado también, pero no esencial.

Bousoño se separa así de Dámaso Alonso, para quien poesía es comunicación aun a través del gesto y de la situación; y de Croce, para quien es solamente poética la expresión interior, antes de ser comunicada.

Es preciso anotar una condición sustancial de los contenidos psíquicos: su unicidad. «Cada hombre, en efecto, es único en cuanto ser psicológico individual. Tiene un determinado temperamento, una determinada inteligencia, unas determinadas dotes afectivas y sensoriales exclusivamente suyas, que le distinguen de los demás hombres. Y tiene también una determinada experiencia de la realidad, un pasado propio, un determinado *vivirse*. Todo ello está condicionando, influyendo, modificando, alterando en grado diverso cada una de sus percepciones, de sus pasiones, de sus sentimientos, y *origina* la unicidad a que estamos aludiendo» (79).

Entre las tres clases de elementos que constituyen la realidad anímica—conceptuales, sensoriales y afectivos—los conceptos pueden

(78) Ibid., pág. 23.

(79) Ibid., pág. 35.

ser comunes a varios individuos ; en cambio, la reacción afectiva y el modo de la percepción varían en cada sujeto. Y como el complejo de estos tres elementos constituye un estado anímico, este es algo irrepetible ; ni yo mismo reaccionaré ante un estímulo la segunda vez como reaccioné la primera.

Aunque generalmente—si no siempre—es un complejo afectivo lo que se suscita y un complejo sensorial lo que se capta, ambos son conocidos *sintéticamente* en una unidad. Lo mismo si se trata de la percepción de un objeto único que de un complejo sensorial. «Si yo miro un paisaje abarco de una sola mirada un conjunto de seres : un prado verde, un hombre que vigila el ganado, al fondo el cielo azul, una montaña, un árbol. Todo ello lo contemplo de golpe, sin análisis. En un mismo instante advertimos como totalidad única lo que en el panorama vislumbado es multiplicidad» (80). Igualmente, en un contenido anímico los elementos diversos de que consta (conceptuales, afectivos y sensoriales) y la multiplicidad dentro de cada uno de éstos, se conjuntan en una síntesis, «se integran en un conjunto superior, tenazmente unitario, al que llamamos contenido psíquico en síntesis espiritual».

Tres veces únicas son, por tanto, las realidades anímicas : «únicas en su enorme *complejidad sintética*, únicas también en cuanto a la *intensidad* de sus elementos afectivos y en cuanto a la *nitidez* de sus elementos sensoriales» (81).

La poesía como expresión propia.—Ahora bien, la «lengua» es incapaz de transmitir un estado anímico, pues no puede aludir individualmente a las cosas ni manifestar sintéticamente la complejidad que presentan. «Lengua» es para Bousño, como para Saussure, «el sistema de signos y de las relaciones entre los signos *en cuanto que todos los hablantes les atribuyen unos mismos valores*» (82). Expresan el aspecto genérico, colectivo de las cosas, no su lado singular ; no comunican intuiciones, sino conceptos. Sólo se exceptúan «los aumentativos, diminutivos, despectivos e interjecciones y aquellos vocablos cuyo significante, por ser onomatopéyico o sinestésico, nos induce a representaciones sensoriales : tic-tac, pitido, etc.». En el oyente, es cierto, por muy abstracto que sea el concepto que la palabra exprese, se produce necesariamente una intuición (la representación imaginativa de una mesa y un cenicero de individualísimas cualidades, «porque lo genérico es inaprensible por abstracto») ; pero una intuición *que no es la misma* del hablante. La «lengua», por tanto, no puede expresar la individualidad del contenido psíquico.

Tampoco puede expresar, debido a su carácter analítico, la unidad sintética del complejo anímico. La «lengua» ha de ir enumerando uno a uno los objetos que yo viera en un solo golpe de vista, y los sentimientos que componen la unidad sintética de mi estado afectivo.

(80) Ibid., págs. 37-38.

(81) Ibid., pág. 38.

(82) Ibid., pág. 39.

De aquí que, si la poesía debe transmitir con palabras los estados anímicos tal como son, con sus elementos varios, afectivos y sensoriales, y no sólo conceptuales, a la vez que su unidad de síntesis, y esto no lo puede la lengua; la poesía precise transformarla mediante *procedimientos* o *sustituciones*. «Sin procedimientos, es decir, sin *sustitución*, no hay poesía, aunque a veces los procedimientos se disimulen de muy variadas formas y parezcan no existir». El lenguaje directo implica la ausencia total de poesía. En toda descarga emotiva provocada por las palabras en poesía deben intervenir siempre: «un *sustituyente* (o elemento reemplazador), un *sustituido* (o elemento de lengua reemplazado), un *modificante* o reactivo que provoque la sustitución, y un *modificado* o término sobre quien actúe el *modificante*».

Bousoño se detiene a precisar estos elementos, que juzgan un papel capital en todos los análisis de su libro y los justifican. «Denomino *sustituyente* a aquella palabra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un *modificante* aprisiona una significación individualizada. El *sustituyente* encierra, por tanto, la intuición misma del poeta y es la única expresión exacta de la realidad psicológica. Doy, a su vez, el nombre de *modificado* a esa palabra o sintagma en cuanto privada del *modificante* en cuestión, esto es, en cuanto, en general fuera del poema, resultaría continente de una significación genérica. Por otra parte, el *sustituido* es para mí la expresión genérica o analítica de la «lengua» que se corresponde con la expresión individualizada o sintética de la poesía del *sustituyente*. El *sustituido* arrastra solamente, pues, el concepto correlativo a la intuición del artista; toma sólo así una mínima parte de esa realidad interior» (83).

Lo que expresa en fórmula, al modo matemático:

$$\begin{aligned} \text{Sustituyente} &= \text{modificante} - \text{modificado} \\ \text{Modificado} &= \text{sustituyente} - \text{modificante} \end{aligned}$$

El *modificado* viene a ser como la materia a que da *forma* el *sustituyente* (84).

* * *

En el presente comentario hemos juntado dos posiciones bien distintas en la consideración de la poesía. Cuando la disquisición ideológica sobre el fenómeno poético desciende desde las alturas de la filosofía, suele mantenerse en un plano general y de abstracción. Filosóficamente aparece más fecunda la consideración, desde la última cima, de toda la realidad artística en conjunto, cuyo principal analo-

(83) Ibid., págs. 44-45.

(84) Nota Bousoño que aunque no se puede dar poesía sin sustitución, no siempre la sustitución establece una poesía (Cf. O. c., págs. 52-53).

gado—al menos en cuanto a la denominación—parece ser la poesía. Es casi desconocida hoy entre los filósofos la discusión, tan extendida en otros tiempos, sobre la primacía entre las bellas artes; y tampoco se detienen a determinar los caracteres diferenciales de cada una de ellas en el proceso interior de su formación o en el camino hacia su realización exterior.

En cambio, cuando el punto de partida es la misma actividad literaria, que se vuelve reflejamente sobre sí misma, es más frecuente, en las últimas generaciones, la consideración de la poesía, simplemente, como el punto más alto y más propio en la expresión verbal.

El P. Osvaldo Lira, en el ámbito escolástico de los problemas estéticos, se sitúa un tanto al margen de los estudios de investigación histórica al modo, por ejemplo, de M. de Wulf y E. de Bruyne. Aunque con puntos varios de divergencia y hasta de oposición, se encuentra en la misma línea que Maritain. No es tanto una exégesis del pensamiento estético tomista o medieval lo que intenta, cuanto explicar directamente, desde la filosofía tomista desde luego, la realidad artística en cuyo contacto vive. Procura subsanar cuantos descuidos o abandonos achacaba en este terreno a Maritain (85). Guarda un orden lógico riguroso que no deja quebrarse en ningún punto esencial del proceso, aunque de paso haga excursiones apologéticas por determinadas corrientes estéticas, o se detenga un momento en detracciones de la postura academicista. La analogía con el acto creador de Dios, el Supremo Poeta, la examina en todas sus partes y consecuencias, y cuida, cuanto precisa, de determinar la función de la inspiración y, sobre todo, el papel del ejemplar en la génesis de la obra bella. Aunque ensayista ágil, que sabe conducir sin oposiciones al lector por donde quiere, procura, en cuanto es posible, no dejar que sus ensayos produzcan la sensación de algo inacabado doctrinalmente y como en agraz.

Esperemos que a otros problemas—«ni siquiera insinuados... porque no venía al caso el resolverlos»—se les dé solución en ese trabajo más extenso que al final de sus artículos sobre *La esencia de la poesía* promete (86), y sobre el que sabemos lleva tiempo trabajando.

Dilthey no se levanta a consideraciones metafísicas. Se mantiene dentro de la corriente estética alemana de carácter psicologista, iniciada por Fechner (87), con variaciones importantes que le sitúan en trance casi de superación del empirismo exclusivista que caracteriza esta tendencia. El punto de partida en que se sitúa es diverso y, desde luego, más fecundo y verdadero. «La poesía surgió del impulso

(85) Cf. *Pensamiento y medida de Maritain*, en *La vida en torno*, págs. 266-277. Cf. *Estudios Filosóficos*, n. 3, págs. 425-426.

(86) En *Escorial*, núm. 44, pág. 116.

(87) La historia doctrinal de esta corriente, precedente a la teoría de Dilthey y que explica puntos diversos en sus posiciones, puede verse en E. MEUMANN: *Introducción a la Estética actual*. Traducción de José J. de Urries. Breviarios de Ciencias y Letras. Ed. Calpe. Madrid, 1923.

de expresar vivencias—nos dice Dilthey—y no de la necesidad de provocar la impresión poética» (88), como parece creer Fechner. Se mantiene en contacto continuo con las muestras del espíritu poético de los grandes autores, principalmente alemanes y anglosajones, con cuyo testimonio frecuentemente se asesora (89). Ha dedicado estudios particulares a distintos y caracterizados poetas: Lessing, Goethe, Schiller, Jean Paul, Novalis, Hölderlin (90). Ello hace que sus disquisiciones ideológicas guarden—dentro de la seriedad y densidad propia de un filósofo alemán—cierto carácter literariamente entrañable. Todo lo cual ha contribuido a que su influencia sea más extensa y que los puntos generales del proceso de creación que establece hayan tenido aceptación no común.

Se olvida en la práctica con frecuencia, sin embargo, de la independencia del poema como tal, incluso respecto de la comprensión por parte del lector. La huella de Fechner, junto con la influencia que sobre la obra de Dilthey ejerció el pragmatismo de las concepciones estéticas de Goethe y Schiller—inferiores a su obra de creación—no le permitieron una liberación plena de las limitaciones de un empirismo estrecho.

Carlos Bousoño parte del quehacer literario, y por eso su consideración del problema es muy diversa. La vista y percepción de los poderes y limitaciones de la palabra sobre los que repetidamente obró, le llevan a buscar una explicación inmediata de ellos. Aprovecha elementos, datos y conclusiones de las diversas ramas de la ciencia del lenguaje en orden a una consideración general de la poesía, que le permite incluso intentar una determinación de su naturaleza.

FR. FERNANDO SORIA, O. P.

(88) *La imaginación del poeta*, en *Poética*, pág. 151.

(89) Cf. *ibid.*, todo a lo largo del estudio, y principalmente sección 2, cap. 3: *Testimonios confirmadores de los poetas*, págs. 122-132.

(90) Recogidos en *Vida y Poesía*, Ed. cit.