



OBRAS BREVES DE JACQUES MARITAIN



029-01

DEL CONOCIMIENTO POÉTICO

Jacques Maritain

Ensayo transcrito del libro ‘Situación de la Poesía’, publicado originalmente como obra conjunta de Raïssa y Jacques Maritain en 1938, aportando dos ensayos cada uno. En ediciones posteriores y en las Obras Completas figuran como obras separadas.

El destino mismo de la palabra “poesía” me parece muy instructivo. Esta palabra no ha comenzado a designar la poesía sino en época relativamente reciente: antes designaba el *arte*, la actividad de la razón factiva; y en este sentido Aristóteles y los antiguos – y nuestra edad clásica – trataban de la poética. Diríase que horadando y taladrando espesores metafísicos, la palabra poesía ha caminado, poco a poco, desde el cuerpo de la obra poética hasta su alma, donde ha desembocado en lo espiritual. Fenómeno que parecerá poco sorprendente si se tiene en cuenta que la poesía no ha comenzado (claro, en los poetas) a cobrar conciencia de sí misma, de manera explícita y deliberada (y nunca acabará de hacerlo) sino en época relativamente reciente.

Esta ley del progresivo cobrar conciencia de sí mismo es una de las grandes leyes del desarrollo histórico del ser humano y dice relación a una propiedad de las actividades de orden espiritual. Propio del espíritu es, decían los antiguos, poder volverse enteramente sobre sí mismo, realizar una reflexión perfecta: y no es esencial aquí el repliegue sino la captación, la penetración de sí por sí que a ésta está ligada. La reflexibilidad es esencial al espíritu, que se percibe de este modo y se penetra a sí mismo. De ahí la importancia general del fenómeno de cobrar conciencia para cuanto interesa a la cultura.

Pero porque el hombre es un espíritu *uno* en sustancia con la carne, dicho de otra manera, un espíritu grandemente impedido, este fenómeno aparece en él lenta y difícilmente con extraordinarios retrasos, con errores también.

Además, no se lleva a cabo sin desgracias.

Como cada vez que el pensamiento se aboca a una obra difícil comienza por ocasionar turbaciones y desastres, al conquistar nuevos dominios y sobre todo los dominios interiores de su propio universo espiritual. El ser humano parece desorganizarse, y de hecho, acontece que a veces las crisis de crecimiento terminan mal. Con todo, son crisis de crecimiento.

En Francia la poesía ha conocido muchas. La de nuestra época me parece particularmente significativa, y nunca la necesidad de *conocerse* ha sido tan violenta para la poesía. En estos momentos, la poesía debe satisfacer una doble necesidad: proseguir su canto creador, y replegarse reflexivamente sobre su propia substancia. Parece, por ende, que pueda hacerse entonces una distinción, ciertamente sumaria, y que fácilmente llegaría a ser grosera si en ella se insistiera demasiado, entre dos familias de poetas.

(No hablo aquí de aquéllos, así sean grandes poetas, que por su obra llevan a muy alto grado de perfección un momento ya pasado de la vida de la poesía: tal el caso, generalmente de los *grandes hombres*.)

En efecto, en épocas como la nuestra hay una familia de poetas más empeñados ante todo (digo ante todo, y no exclusivamente) en el descubrimiento interior de sí mismo y en el movimiento de actualización de conciencia de la

poesía, éstos están empeñados ante todo en la actividad y experiencias por las que la poesía se trabaja a sí misma y se renueva y gime por crecer y aumentar en el tiempo, pero por eso mismo también están ellos ligados ante todo al esfuerzo típico de su tiempo. Y hay otra familia de poetas empeñados ante todo en continuar la acción poética misma y esta efusión de la voz de que habla David y que se prosigue de edad en edad; menos ligados al trabajo de crecimiento histórico de la poesía, están más libres, en cambio, respecto de los caracteres particulares de su época. Lo que aquí indico no es más que una preponderancia de aspecto, variable en mil modos; porque unos y otros participan, en cierto modo, de las experiencias y de los descubrimientos de la poesía de su tiempo, y de su trabajo de crecimiento; y unos y otros continúan en cierto modo la obra del canto creador.

* * *

Pero dejamos este paréntesis. Lo que desearía hacer notar es que el fenómeno de toma de conciencia, del cual más arriba se trató, no es un fenómeno simple ni mucho menos. Prodúcese de una manera en cierto sentido 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 podrán ser separados por largos períodos.

Estimo que aun en los hombres de la edad del Reno (algunos de cuyos dibujos y esculturas revelan la mano de un profesional) el artista ha tenido siempre cierta conciencia de su arte; pero con relación a la conciencia explícita, y bien despierta por la reflexión, la conciencia “concomitante” o implícita permanece todavía en una especie de sueño. Y bien, hay en las grandes literaturas un momento en que la poesía, luego de haber creado como adormecida obras inmortales e ignorándose ella misma 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. Es menester no frustrarlo, supone un desarrollo de civilización normal y suficientemente autónoma, una multitud de condiciones sociales, culturales y espirituales – y un gran poeta, los ángeles de la historia exigen un gran poeta para este momento. Cuando se les da, este momento llámase

el momento de Esquilo y de Sófocles, el momento de Virgilio, el momento de Dante, el momento que abre las grandes épocas clásicas. Después de él, a veces con él, vienen la gramática, la retórica y las recetas.

Para las literaturas de la Europa cristiana (con excepción del primer Renacimiento italiano y de este milagro de Dante, que corona de gloria la Edad Media en el instante en que ésta declina y se metamorfosea, y ya Petrarca es un hombre de letras en el sentido en que se toma esta palabra en nuestros días), parece que el momento del que acabamos de hablar haya sido más o menos obscurecido por los fenómenos adventicios debidos al segundo Renacimiento. En Inglaterra hubo el momento de Shakespeare. En Francia, el momento que nos interesa se ha extendido por un largo período. Ha habido, ante todo, el tiempo de Ronsard y de la pléyade, luego el tiempo de Racine, después de un intervalo lleno de contrastes.

¿Cuándo la poesía francesa ha sido más rica en formas típicas de fabricación, en maneras tan pulcras y precisas de moldear una pieza de versos, que en tiempo de Carlos de Orleáns, de Marot, de Mesnard y de Ronsard? Es el siglo de la redondilla y del soneto, de la balada, del *virelai*, del canto real; la conciencia que la poesía alcanza de sí misma es entonces una conciencia de artesano. Un siglo más tarde, será una conciencia de gramático.

Para la pléyade, los daños ligados al progreso de la toma de conciencia fueron los de la arqueología, y el de un lujo de ciencia y de verbalismo todavía ingenuo, pero que hace ya añorar a Villon. Más tarde, cuando el espíritu francés haya sentido el peligro de los alambicamientos del arte, pero haya reaccionado en nombre de la naturaleza y de la razón, de una razón jurídica y luego cartesiana, y no en nombre de la poesía, ésta correrá los más grandes peligros que haya corrido en Francia. Para protegerse contra la invasión del barroco, que ha producido tantas obras maestras en el mundo, se proclamará: *¡Ahora no nos apartemos de la naturaleza en un solo paso!* Y al mismo tiempo, la conciencia de gramático de la que hablábamos hace poco, y que a decir verdad respira odio por la poesía, intentará sacrificar, y con qué ferocidad segura de su misión, la poesía al arte, transformado en artificio bajo esta mirada racionalista. En este momento, sin embargo, de mayor peligro, la poesía pasa a través de la gramática como el divino niño a través de los doctores, con una infalibilidad suave y brillante, que será la mayor gloria de este gran siglo de prosa que ha sido nuestro siglo XVII.

Después de Racine y La Fontaine, la caída es vertical. “*Todo hombre, escribe el Padre Terrasson, que no piense en materia literaria como Descartes mandó pensar en materia de física, no es digno del presente siglo...*” Pero en medio del desastre general algo ha sido conquistado, que no podrá perderse: la poesía ha cobrado conciencia de sí misma como arte, por miserable que sea la conceptualización que le hacen de este cobrar conciencia los condiscípulos del Padre Terrasson.

La pregunta: *¿Qué es el arte?*, en lo sucesivo es una herida en su flanco. El clasicismo del siglo XVIII ha respondido muy mal a esta pregunta, desnaturalizando, según la lógica de las ideas claras, la antigua noción del arte como rectitud de la razón factiva, o de la inteligencia productora de objetos.

El romanticismo francés ha respondido a ella de un modo sobremanera reaccionario, reprobando a la vez el papel del entendimiento operativo y la idea absurda que de ella se hacía el siglo precedente. Pero al mismo tiempo la conciencia del arte se ha profundizado admirablemente. Los románticos alemanes, ellos también, bajo los velos de la filosofía y de los enigmas metafísicos, entraron en el reino propio de las realidades poéticas.

En tiempos de Gérard de Nerval y Delacroix se llegó a esto, que, a fuerza de escudriñar en sí la conciencia del arte, se acabó por poner la mano sobre una cosa oculta que devora y que el arte no encierra, como el mundo no encierra a Dios, y que os toma y no sabe más donde os lleva. Durante el siglo XIX llega el momento en que la poesía comienza a cobrar conciencia de sí misma *como poesía*. Entonces, en algunas decenas de años, vienen una serie de descubrimientos, fracasos, catástrofes y revelaciones, cuya importancia, a mi modo de ver, no se podría exagerar. Y esto no es sino el comienzo. Era menester este contacto de conciencia de sí, de reflexiva espiritualidad para libertad al fin, entre nosotros, la poesía. Creo que lo que ha acontecido a la poesía, desde Baudelaire, tiene una importancia histórica en el dominio del arte, igual a la de las más grandes épocas de revolución y de renovación de la física y de la astronomía en el dominio de la ciencia.

Supongo que la situación de Baudelaire sería señalada con mucha exactitud si se dijera que aparece en continuidad con lo mejor del romanticismo por esta profundización de la conciencia del *arte*, a la cual acabo de referirme, pero que en

realidad señala una discontinuidad, una mutación formidable, porque en el mismo instante la poesía cobra con él *conciencia de la poesía, de sí misma como poesía*.

La importancia de la toma de conciencia, es inmensa en él, y él mismo ha insistido frecuentemente en ello: “*Sería prodigioso que un crítico llegara a ser poeta, escribe, pero es imposible que un poeta no contenga un crítico.*” y la conciencia de la poesía, es quien lo ha torturado constantemente; el conocimiento místico de la poesía, era su *vorágine, que se movía con él*, y quien da el admirable poder mágico a sus versos (a veces prosaicos). Sábese cómo habla varias veces de esa conciencia de la poesía, particularmente en la primera composición de Flores del mal:

*Cuando por un decreto de poderes supremos
El Poeta aparece en este mundo fastidioso,
Espantada y llena de blasfemia su madre
Crispa sus puños contra Dios que la compadece...*

o en un pasaje célebre casi copiado de Edgar Poe, bien que Baudelaire estaba en su derecho al considerar que entre Poe y él todo era común: “*Es este inmortal instinto de lo bello que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un panorama, como un reflejo del cielo. La sed insaciable de todo cuanto está más allá de lo que revela la vida, es la prueba más viviente de nuestra inmortalidad. Por la poesía y a la vez a través de la poesía, por y a través de la música, el alma entrevé los esplendores situados más allá de la tumba; y cuando un poema delicioso nos hace asomar las lágrimas a los ojos, estas lágrimas, más que prueba de un exceso de goce, son testimonio de una melancolía irritada, de una exigencia de los nervios, de una naturaleza desterrada en lo imperfecto y que querría apoderarse inmediatamente, ya aquí en la tierra, de un paraíso revelado.*”

La poesía moderna debe a Baudelaire haber cobrado conciencia de la cualidad en cierto modo teológica y de la espiritualidad despótica de la poesía, que para él se llama aún Belleza.

El papel capital de Baudelaire y de Rimbaud es hacer pasar al arte moderno las fronteras del espíritu. Pero estas regiones son sumamente peligrosas; los más graves problemas metafísicos se precipitan aquí sobre la poesía, y aquí también se trenzan en comba te los ángeles buenos y malos.

No creo que Lautréamont sea un ángel bueno; nada tiene de ángel custodio. Sobresale en la magia del orgullo; luego vendrán el odio y la maldad, o mejor el espíritu, la quintaesencia espiritual, el extracto activo de la maldad. Tampoco Rimbaud era un ángel bueno, ni Baudelaire, aunque éste haya sido infinitamente más cristiano que los otros dos, cristiano y jansenista, casi maniqueo. Pero nada de esto importa a la poesía; se ocupa ésta solamente en conocerse a sí misma.

Es menester distinguir, de una manera naturalmente muy esquemática, diversos momentos en esta búsqueda, por la cual por lo demás, la poesía tiene obsesión, y búsqueda que no pregunta ya: *¿Qué es el arte?*, sino *¿qué es la poesía?* Esta poesía – que es al arte lo que la gracia a las virtudes morales, y que no es privilegio de los poetas, ni siquiera de otros artistas – puede encontrarse también, en un niño que no sabe sino mirar y decir “*a a a*” como Jeremías, o que se embriaga por ella hasta la locura y el suicidio, sin haber dicho ni hecho nada en toda su vida.

Un primer aspecto, en la toma de conciencia de la poesía como poesía, pareceme se refiere aún a una función propia del arte, que es el crear un objeto. Pero la poesía transfigura luego esta función y esta exigencia: entonces, no se trata ya de crear un objeto de arte, como se hubiese podido entender en tiempo de los parnasianos, sino un mundo, el poema será por sí mismo un universo que se basta a sí mismo, sin necesidad alguna de significar cosa distinta de él y en el cual el alma debe dejarse encerrar, vendados los ojos, para recibir como por la piel, como por la superficie toda del cuerpo, los efluvios nocturnos que penetran hasta el corazón sin que se sepa cómo. *Soy oscuro como el sentimiento*, escribía Pierre Reverdy, e idéntica obscuridad tienen sus poemas. Para gustar su belleza, que es grande, es menester, ante todo consentir con esta obscuridad. Por lo demás un tal consentimiento previo, consentimiento con las intenciones del artista, requiérese siempre para la inteligencia de la obra de arte y la comunicación que esta inteligencia presupone.

* * *

El segundo momento capital en el progresivo cobrar conciencia de la poesía, refiérese, a nuestro parecer, a la esencia del estado poético; he aquí la poesía arrojada en un infinito misterio que descubrir y conocer, infraconsciente y supraconsciente.

En una conferencia pronunciada en Buenos Aires en el verano de 1936, Enrique Michaux describía admirablemente el despojo exigido por esta furiosa investigación y por la despiadada labor a que la poesía se siente así obligada a descubrir, desnudar la verdad de su pura substancia y de su propia inspiración. Ritmo, rima, verso, versículo, 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. ¿Acaso se va a reducir la poesía a lo imposible para experimentar su resistencia y no dejar sobrevivir así sino un último germen resplandeciente en el límite de la muerte? ¿No es más bien que se entra en una especie de teología negativa, en que la esencia oculta de la poesía se captará en una experiencia incomunicable de donde más tarde se volverá a los hombres, transformados y purificados ya todos los medios de expresión, es decir, como quemados por dentro por un fuego que parecerá extenuarlos, pero que despertará en ellos energías desconocidas?

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

Abandonar las palabras, con toda su carga de mentiras y de aproximaciones, de connotaciones asociativas parásitas que arrastran consigo, abandonar las palabras o crear palabras nuevas o transubstanciar antiguas, equivale a abandonar el juego ordinario de las ideas y de los conceptos, de la vida racional, social y humana, a entrar en un mundo salvaje en el que nada hay que nos proteja y, finalmente, abandonar en cierto modo la especie humana – *pero no quiero ser un hombre...*

He aquí la gran noche, la noche que conmueve, y el deseo de perder su ser.

Acabamos de hablar de un segundo aspecto o momento en el cobrar conciencia de la poesía como poesía y que concernía, ante todo, al estado poético. Juzgo que se podría, por abstracción al menos, distinguir en él un tercer momento, más profundo aún que los dos anteriores y que se referiría más bien al conocimiento poético, es decir, al conocimiento de la realidad y del interior de las cosas o el de sus reversos, propio de la poesía o del espíritu de poesía.

Más profundamente la poesía cobra conciencia de sí misma, más profundamente cobra ella conciencia también de su poder de conocer y del movimiento misterioso por el que, como decía un día Jules Supervielle, se acerca a las fuentes del ser.

Llegamos aquí al punto crucial del debate y a cuestiones filosóficas muy difíciles; pero sería falta de coraje no querer considerarlas. Antes de tratarlas rápidamente, quisiera advertir que los tres momentos de que he hablado se refieren a diversas modalidades del cobrar conciencia de la poesía, no a diversos instantes cronológicos: pueden realizarse al mismo tiempo. Así, por ejemplo, Rimbaud saltó de un solo golpe al último momento, al momento del *conocimiento poético*, entrando, de este modo desde el primer golpe, hasta lo más ardiente de la llama.

II

Cuando un filósofo reflexiona sobre la poesía, ve, ante todo, según lo advertíamos al comienzo, que ella se sitúa en la línea del arte o de la actividad creadora. Pero, el arte, como tal, no tiene por fin conocer, sino producir o crear, y no al modo de naturaleza, como el radio produce el helio o como un viviente engendra otro viviente; sino a modo de espíritu y de libertad: trátase aquí de la productividad de la inteligencia *ad extra*.

De sí la inteligencia es manifestativa, produce en el *interior* de sí misma sus verbos mentales que son para ella medios de conocer, pero también efectos de su *abundancia* espiritual, *expresiones o manifestaciones internas de lo que ella conoce*.

Y por una *sobreabundancia* natural tiende de por sí a expresar y manifestar a fuera, a cantar; no abunda solamente en su verbo, exige también sobreabundar en una obra; deseo natural que, puesto que va a desbordar las, fronteras de la inteligencia misma, no puede realizarse sino mediante el movimiento, por ella iniciado, de la voluntad y de las potencias apetitivas, que hacen salir, por ende, la inteligencia de sí misma según su deseo natural y que determinan también en su impulso original, y de modo enteramente general, la *poeticidad* (en el sentido aristotélico de la palabra) o la practicidad operativa de la inteligencia. Después de esta determinación original, la actividad artística se desarrollará en una línea mucho más puramente intelectual – y en que estará menos implicada la voluntad humana con sus fines propios que la línea de la actividad moral (practicidad ética).

Se comprende así que en general la voluntad o el apetito tenga su parte, muy variable por lo demás, en toda practicidad del espíritu, y que en el caso especial de la practicidad operativa de objetos, esta parte esté más reducida que en el caso de la practicidad ética, por ser práctica ya por sí y en sí sola la “idea” de la obra que ha de hacerse (porque ella misma presupone este movimiento primitivo, en que el querer interviene, de la inteligencia hacia el ser que debe ser producido).

Tal es, creemos, reducida a su pura y esencial exigencia metafísica, la raíz primera de la actividad poética en el sentido de *actividad artística*.

Esta raíz metafísica puede estar encubierta por un inmenso condicionamiento empírico, psicológico y sociológico y por finalidades más aparentes de utilidad, trátase por ejemplo, de finalidades mágicas de p in tu ras las más primitivas o de necesidad del utensilio connatural al hombre; siempre estas finalidades y este condicionamiento la presuponen.

La actividad del arte, así comprendida, no se refiere de sí a una necesidad de comunicarse a *otro* (esta necesidad es real e interviene de hecho inevitablemente en la actividad artística, pero no la *define*), se refiere esencialmente a la necesidad de decir y manifestar en una obra por hacer por sobreabundancia espiritual y aunque no existiera nadie que viera o comprendiera (lo que sería, por lo demás, cruel anomalía). Y tan cierto es esto que el artista sufre tanto más profundamente quizá cuando es “comprendido” por este público con quien desea entrar en

comunicación, que cuando es “incomprendido” por él; ser comprendido lo disminuye, le desagrada, y se pregunta si realmente la obra carece de *algo más* que, si estuviera en ella, no hubiera podido ser comunicado. No produce su obra para el hombre, o a lo menos concibe para las generaciones futuras como si fueran inmateriales porque no existen. Lo que quiere no es ser comprendido, sino durar en la historia.

¿Qué se sigue de todo esto bajo el punto de vista del conocimiento?

La actividad artística no es de por sí una actividad de conocimiento sino de creación; *tiende a hacer un objeto* según las exigencias internas y el bien propio de éste.

Presupone, es cierto, un conocimiento *previo*: siendo como es productividad intelectual o espiritual, no puede, en efecto, contentarse con el objeto mismo al que tiende como actividad simplemente *productiva* y que está encerrada en su género. Como actividad *intelectual* tiende, en cierto modo, y esto por lo mismo que crea, al ser, que trasciende todos los géneros. Será, pues, necesario que este objeto que ella forma, trátase de un vaso de arcilla o de una barca de pesca, *signifique* otra cosa distinta de sí mismo, signo al mismo tiempo que objeto; sería menester que la anime y le haga decir más de lo que es.

De donde se sigue que el arte, a la vez que es productivo por esencia, supone siempre un momento de contemplación, y la obra de arte una melodía, es decir, un sentido animador de una forma. En esto se fundaba Aristóteles para declarar que la imitación es inherente al arte; lo cual, como bien lo indica esta palabra imitación, se refiere ante todo y según el plano de la visibilidad más aparente (mas no el más profundo) a un *conocimiento* (especulativo) *previo* a la actividad del arte y por él *presupuesto*, pero que le es extrínseco; al conocimiento, a todos los conocimientos ordinarios al hombre que el artista se procura abriendo sus ojos y su inteligencia sobre las cosas del mundo y de la cultura. 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.

Con estas consideraciones estamos, sin embargo, tan sólo en las puertas del misterio. Procuremos adentrarnos en él.

Un acto de pensamiento que es creador por esencia, que forma algo en el ser en lugar de ser formado por las cosas, ¿qué es lo que expresa y manifiesta al producir una obra sino el ser mismo y la substancia del que crea? Pero la substancia del hombre le es oscura a él mismo, recibiendo y sufriendo las cosas, despertándose al mundo ella se despierta a sí misma. El poeta, decíamos en otro lugar, no puede expresar su propia substancia 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 como inseparable de él y de su emoción y, a decir verdad, como él mismo que se discierne y se adivina y para captar oscuramente su ser propio, con un conocimiento que no acabará sino' siendo creador. He aquí por qué hace ver el Graal a los demás, y él mismo no lo ve. Su intuición, la intuición o emoción creadora es un oscuro captar el yo y las cosas juntamente en un conocimiento por unión o por connaturalidad que no se forma ni fructifica ni tiene su verbo sino en la obra, que con toda su vital gravidez va a hacer y producir.

He ahí un conocimiento muy diferente de lo que se llama corrientemente conocimiento; un conocimiento que no es expresable en ideas y en juicios, sino que es más bien experiencia que conocimiento, y experiencia creadora, puesto que desea expresarse y no se puede expresar sino en una obra. Este conocimiento no es previo ni ha de ser presupuesto a la actividad creadora, sino enviscerado en ella, consubstancial con el movimiento hacia la obra, y es esto propiamente lo que llamo *conocimiento poético*: pero entiéndase bien que la palabra conocimiento es una término análogo, que designa aquí un conocimiento en el cual el espíritu no tiende como hacia su reposo, al “llegar a ser las cosas”, sino a “tener producida una cosa en el ser”. El *conocimiento poético* es así la secreta virtud vital de este germen espiritual que los antiguos llamaban la idea de la obra, la idea obrera o artesana.

El conocimiento poético ha cobrado conciencia de sí mismo al mismo tiempo que la poesía; o mejor, esta inmersión adivinadora es la poesía misma, es

el espíritu que, en lo sensible y por lo sensible, en la pasión y por la pasión, en el espesor y por el espesor, capta para arrojarlos en una materia los secretos *sentidos* de las cosas y del yo; siendo el mismo sentido a la vez el sentido así percibido en el ser y el sentido animador de la obra hecha, o lo que yo llamaba no ha mucho la melodía de toda auténtica obra de arte; de tal suerte que en este sentido en que esta melodía, la obra y las profundidades de la existencia y del sujeto, lo que significa y lo significado se comunican, son dos en un mismo canto y una misma intencionalidad.

Los filósofos antiguos y modernos han especulado mucho sobre la poesía; pero, necesariamente, y desde afuera. Admitimos – ya he dado el porqué un poco más arriba – que en el siglo XIX, con las preparaciones románticas y ante todo con Baudelaire y Rimbaud, que en los poetas la poesía ha comenzado a cobrar deliberada y sistemáticamente conciencia de sí misma. Todo cobrar conciencia va acompañado de un peligro de perversión. El peligro para la poesía estaba en querer evadirse de la línea de la obra y replegarse sobre el alma misma creyendo llenarla de puro conocimiento y llegando a ser su absoluto.

Es verdad que se puede ser poeta sin producir – sin producir aún – ninguna obra de arte, pero si se es poeta se está virtualmente vuelto hacia la operación; es esencial a la poesía estar en la línea operativa, como el árbol está en la línea del fruto. Ahora bien, tomando conciencia de sí, la poesía se liberta en cierto modo en la obra por realizar, en la medida en que conocerse es replegarse sobre sí.

Al mismo tiempo coloca su principio activo en estado puro, me refiero al conocimiento poético mismo, esta experiencia inefable y fecunda que Platón llamaba entusiasmo, y que las breves indicaciones dadas anteriormente procuraban caracterizar. En este instante se despierta en ella un deseo oculto en su trascendencia y en su espiritualidad misma, una aspiración metafísica a ir más allá, a trasponer los límites que la encierran en una naturaleza en tal determinado grado de la escala de los seres. De golpe, la poesía entra en conflicto con el arte, con este arte en cuyo camino su misma naturaleza la condena a caminar; cuando el arte exige formar intelectivamente, 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. “*Porque Yo es un otro*”, decía Rimbaud, ¿y se puede definir mejor este abismamiento en el sujeto

habitado que es el conocimiento poético? Entonces sí que basta un instante de vértigo. Si pierde el pie hela ahí desviada de sus fines operativos. Se convierte en medio de conocer, no quiere ya crear sino conocer. Cuando el arte exige hacer, la poesía desligada de sus amarras naturales exige conocer.

Pero el conocimiento ¡qué tentación y qué absoluto! ¡Y este conocimiento, que empeña a todo el hombre y que entrega el mundo al hombre haciéndole padecer el mundo! Si liberada (o creyéndolo estar) de las relatividades del arte encuentra ella un alma a quien ninguna otra cosa ocupa, si no tiene nada frente a sí, la poesía va a desarrollar un espantoso apetito de conocer, que agotará todo lo metafísico del hombre, y también todo lo carnal.

La experiencia de Rimbaud es aquí decisiva. Mientras más tarde, apelando a Rimbaud, los surrealistas habían de ensayar servirse de la poesía como de un instrumento para su curiosidad casi “científica”, 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 heroico y “crapuloso”.

He citado antes la *Lettre du Voyant*, en la que, precisamente al explicar que se consagra a conocer, declara al mismo tiempo, que “se encrapula” [1]. Detengámonos en este texto importante y en el testimonio que nos da y que nunca acabaríamos de comentar.

“El primer estudio del hombre que quiere ser poeta” – que *quiere* ser poeta, dice Rimbaud: cobrar conciencia, empresa deliberada, y aquí se oculta ya la asechanza –, *“es su propio conocimiento integral”*. Busca su alma, la inspecciona, la tantea, la capta. Desde que la conoce, debe cultivarla: esto parece sencillo: en todo cerebro se realiza un desarrollo natural; ¡tantos *egoístas* se proclaman autores, y tantos otros que a sí mismos se atribuyen el progreso intelectual! Pero se trata de hacer monstruosa al alma: a la manera de comprachicos. Imaginaos un hombre que siembra y cultiva verrugas sobre el rostro. Digo que es menester *ser vidente, hacerse el vidente*.

1 Cfr. BENJAMIN FONDANE, *Rimbaud le Voyou*

“El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca en sí mismo, agota en él todos los venenos para no guardar de ellos su quintaesencia. Inefable tortura para la que se necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en la que deviene entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, ¡y el supremo Sabio! Pues él llega a lo desconocido, – ¡puesto que ha cultivado su alma ya más rica que cualquiera otra! Llega a lo desconocido; y cuando, enloquecido, acabaría por perder la inteligencia de sus visiones, ¡las ha visto! ¡Que reviente en su estremecimiento por las cosas inauditas e innumbrables; vendrán otros horribles trabajadores: comenzarán por los horizontes donde el otro se ha hundido!”. [2]

La conclusión enunciada con una admirable lucidez en *‘Une saison en enfer’*, era inevitable. La poesía ambicionando, para realizarse en toda plenitud, librarse de toda condición de existencia, el conocimiento poético exaltándose hasta una reivindicación de la vida *absoluta*, se introduce en una dialéctica suicida. Quiere ser todo y dar todo. El acto, la santidad, la transubstanciación, el milagro; está cargada de humanidad. Y suceda lo que suceda, por naturaleza se mantiene, en realidad, en una línea solamente, particular y muy humilde es verdad, en la línea del arte y de la obra a realizar. Al fin no queda sino callarse, renunciar a la vez a la obra y a la poesía. Rimbaud no ha cesado de escribir solamente, se ha vengado de la poesía, se ha puesto a rechazarla de sí mismo como un monstruo.

* * *

Las consideraciones precedentes nos sugieren la idea de que la poesía no se concierta, *de sí* con cosa distinta de ella, ni con la fe, ni con la metafísica, ni con la santidad: como de una manera general nada de cuanto va hacia lo infinito se concierta de sí con nada. Es una locura, acabamos de comprobarlo, quererla sola en el alma. Pero, *con el resto*, con todas las demás virtudes y energías del espíritu ¿cómo se compaginará? A decir verdad, todas estas energías, en cuanto pertenecen al universo trascendental, aspiran como la poesía a salir de su naturaleza y a infinitarse, unas y otras se forman, se confortan mutuamente un condicionamiento de existencia, se ayudan a existir, pero odiándose (en

2 Carta a Izambard, 15 de mayo de 1871. (Cfr. el Grand Jeu, primavera, 1929).

un sentido, pues en otro se aman también), imponiéndose límite, buscando reducirse a la impotencia las unas a las otras. Puede existir y crecer solamente en este conflicto. Arte, poesía, metafísica, oración y contemplación, todo es herido, alcanzado traidoramente en lo mejor de sí, y ésta es la condición misma del vivir. El *hombre* las une por la fuerza, llorando a lágrima viva, muriendo allí cada día, y gana así su paz y la paz de ellas.

III

La experiencia de Rimbaud era demasiado integral y demasiado dura para que la lección pudiera ser recibida. Pese a Rimbaud, pese a '*Une saison en enfer*', esforzándose por entrar más adentro en la conciencia de la poesía, encarnizándose en este trabajo, y sobre todo gloriándose de él, se debía cometer el mismo error de trueque de agujas. Pero pretendiendo esta vez continuar el viaje sobre este camino sin salida, ir hasta el fin del mundo y más allá de él en un vagón inmovilizado: ¿no puede hacerse esto de modo ilusorio, y gracias a determinada magia?

En una tentativa de usar la poesía para saciar los deseos del hombre y su apetito de conocer y su necesidad de ver la cara de lo absoluto, el surrealismo ofrece para nosotros un interés histórico excepcional.

Siguiendo la palabra de Marcel Raymond citada antes, "*afirmar que los juegos no han sido aún hechos, que todo puede ser salvado – he ahí lo esencial del mensaje surrealista*". En definitiva, los surrealistas han sido víctimas, ellos también, del conocimiento poético. Al principio se trataba para ellos ante todo de reencontrar, como escribe Raïssa Maritain "*este río del espíritu subyacente a toda nuestra actividad habitual, esta realidad profunda, auténtica, extraña a las fórmulas, percibida en estos «minutos de abandono a las fuerzas ocultas» que vivifican*". [3] Yo no dudo, que esto se deba a que aquéllos habían conocido estos instantes privilegiados, de éxtasis natural en que el alma «se sumerge por así decir, en su fuente, de donde sale renovada y fortificada» por la experiencia poética. ¡Ellos tuvieron esta experiencia, no hay duda de ello! Es eso lo

3 RAÏSSA MARITAIN, Sentido y no-sentido en Poesía, pág. 40.

valeroso y lo trágico de su aventura. Lo han tenido todo al desviarse, por la reflexión, de la obra poética y del canto, para enredarse perdidamente en las circunvoluciones de la conciencia. Pero han caído en el lazo. Al arrancar casi completamente la poesía de sus finalidades naturales han querido hacer de ella un medio de conocimiento especulativo, un instrumento de ciencia, un método de descubrimiento metafísico.

Y no solamente han confundido la poesía con la metafísica; la han confundido con la moral y con la santidad. La han cargado así de un peso que no podía sobrellevar. ¿Para qué podía servir entonces su poder de seducción sino para maravillarnos con ilusiones, para abrirnos un mundo de apariencias y de oropel?

En fin, porque han confundido la pasividad de la experiencia poética con la del automatismo psíquico, los surrealistas han creído que el medio por excelencia, o mejor, la única fuente de la poesía era la liberación de las imágenes, de las cargas de la emoción y del sueño acumuladas en nuestro inconsciente animal repleto de deseos y de signos. Lo que se ha desarrollado entonces en los poetas de esta generación, es una notable habilidad de instinto en confundir las pistas y en desconcertar el espíritu por la sorpresa y la herida estimulante de la imaginación; y, ¡cuánto más valiosa es esta rapidez alusiva que el *discursus* clásico! Pero por sí misma, y si nos limitamos a esto, no es, a decir verdad, sino otra técnica, un cambio de gusto y de talento.

De todo esto, y de la historia, y de la decepción de la tentativa surrealista, concluyo que puede haber errores en el cobrar conciencia de la poesía, como en toda toma de conciencia humana; es uno de los peligros inevitables, ya lo decíamos al comienzo de este estudio, que la vida y el progreso del espíritu comportan en el hombre.

Imaginad, sin embargo, que el cobrar conciencia de sí o el progreso de la reflexividad, tiene algo de malo o que deforma por naturaleza, sería caer en una especie de pesimismo maniqueo, por otra parte, tan posible como erróneo, si es verdad que la reflexividad es, según lo hemos dicho antes, una propiedad típica del espíritu. En los errores mismos del cobrar conciencia, hay siempre al mismo tiempo descubrimientos.

No saber lo que se hace, sobre todo cuando se trata de un olvido de sí debido a una emoción superior, es hacer las cosas más hermosas y los actos más generosos. Pero sin saber lo que se hace es como se han hecho también los más grandes crímenes (y por eso tienen también la suerte de hacerse perdonar). En definitiva, y en igualdad de condiciones, es mejor, por peligroso que sea y por sanciones a que se exponga, *saber lo que se hace*.

En todo caso, por lo demás, no está en nuestras manos el elegir. Cuando las épocas ingenuas han pasado, pasadas quedan. No hay otro recurso que una toma de conciencia mejor y más pura.

¿Puedo señalar aquí el peligro que no me parece del todo imaginario, de otro error posible en sentido contrario? En las reacciones normales que se perfilan contra las experiencias de estos últimos años sería posible – si se tratara de un simple fenómeno pendular de acción y de reacción – que después de haber querido entregar todo a los poderes subterráneos del mundo de las imágenes, se volviese de una manera a su vez demasiado exclusiva y como si ellas solas existiesen, hacia las potencias, a veces no menos oscuras, y hacia la fecundidad propia del mundo de la inteligencia y del discurso. ¡Líbreme Dios de murmurar de la inteligencia! Pero no ha de ser mediocre, y en poesía está lejos de serlo: el error, decía Pascal, viene de la exclusión, he ahí lo que quiero hacer entender.

Añadiré que, de hecho, cuando se invoca el primado de la inteligencia, no para buscar las jerarquías internas del alma, sino para dar palabras de orden y consignas colectivas, no es la inteligencia codiciosa de sabiduría, la verdadera, que es rara, que saca provecho de la operación, es la inteligencia fácil y social, antimetafísica, empírica y razonadora, la que se encuentra por todas partes. Y a pesar de que para esta inteligencia la poesía puede en cierto momento expresar ideas filosóficas, y cantar el *de natura rerum*, sin embargo, el fundamento de su autoridad en el hombre no es ni metafísico ni místico, sino solamente psicológico y hasta sociológico.

Sí, pues, las cosas van al paso que acabo de indicar, y por una simple reacción superficial, se correría el riesgo de olvidar que si la poesía no puede confundirse con la metafísica, con todo, responde a una necesidad metafísica del espíritu del

hombre y se justifica metafísicamente. Y que si bien no se la puede confundir con la santidad, ni cargarla con sus deberes, con todo comporta en su línea propia, que no es la del bien del hombre sino más bien la de la obra, una especie de santidad, exige purificaciones y dolores que simbolizan en cierta manera los del alma en camino hacia la perfección del amor. Y se correría el riesgo de olvidar que la fuente de la poesía no es la sola inteligencia por profundamente que surja en ciertos hombres.

Brevemente: podría suceder que so pretexto de latinidad, y de primado de la razón (de una razón más o menos racionalista), y en nombre, si así se puede hablar, de una catolicidad mediterránea, una vuelta neoclásica exige a la poesía el exponer ideas y sentimientos, cargarse con el fárrago de nociones humanas en su verbosidad y en su mezquindad naturales, y fabricar *discursos versificados* para deleite de la inteligencia de las formas. Nacería entonces una poética “de la abundancia”, de la abundancia verbal y de la riqueza del entendimiento. Y la palabra se convertiría en maestro, la gloria de la palabra, el heroísmo innúmero y zumbador del lenguaje – y toda la estupidez del hombre.

Poesía es ontología, sí, y aun, según la vigorosa expresión de Boccacio, poesía es teología. Pero en este sentido, ella nace en el alma desde las fuentes misteriosas del ser, y las revela de algún modo por su propio movimiento creador. Si lo inconsciente, de lo cual procede, no es sino secundario, lo inconsciente freudiano de los instintos y de las imágenes, es no obstante, un inconsciente más vital y más profundo, el inconsciente del espíritu en su *principio* – oculto para la inteligencia razonadora en esta espesura del alma en que todos los poderes de ésta tienen un origen común.

Brevemente, el poeta es llevado hacia la totalidad de su ser si es dócil al don que ha recibido y consiente en penetrar en la profundidad y dejarse despojar. Pensamos que esta poética de la *integralidad*, o más bien de la *integración*, no por un esfuerzo de concentración voluntaria, sino por la quietud del recogimiento creador y del conocimiento poético abandonado a su verdadera naturaleza – es la que la situación actual de la poesía autoriza a esperar, porque responde a una mejor y más pura toma de conciencia de sí que se puede actualmente esperar de la poesía.

Transcribamos aquí el testimonio de Raïssa Maritain: *“Nacida de una experiencia vital, vida por lo tanto, quiere expresarse por signos portadores de vida que conducirán al que los recibe a la inefabilidad de la experiencia original. Como en este contacto han sido tocadas todas las fuentes de nuestras facultades, también su eco debe ser total... El canto, la poesía en todas sus formas, buscan, lo decíamos anteriormente, dar a luz una experiencia substancial... El recogimiento que procura una tal experiencia obra como un baño refrigerador que rejuvenece y purifica el espíritu... No podemos apreciar suficientemente la profundidad del descanso que gozan entonces todas nuestras facultades. Es una concentración de todas las energías del alma, pero concentración pacífica, tranquila, que no implica ninguna tensión; el alma entra en su reposo, en este lugar de refrigerio y de paz superiores a todo sentimiento. Muere, pero es para revivir en la exaltación y el entusiasmo, en este estado que sin razón se ha llamado inspiración, porque la inspiración era este mismo descanso al cual ha llegado inadvertida. Ahora el espíritu revigorizado y vivificado entra en una feliz actividad, tan fácil que todo parece le sea dado al instante y como desde fuera. En realidad, todo estaba ahí, en la sombra, oculto en el espíritu y en la sangre; todo cuanto va a salir a relucir, estaba ahí, pero no lo sabíamos. No sabíamos ni descubrirlo, ni servirnos de él antes de habernos empapado en estas tranquilas profundidades”*. [4]

No se trata de disminuir en modo alguno el papel de la inteligencia, ni la importancia de la inteligibilidad, de la experiencia humana, de la metafísica consciente, sembradas en la obra poética, sobre todo cuando ésta es, por ejemplo, tragedia, drama, o epopeya. Digo solamente que el fuego de la intuición creadora debe ser tan ardiente que consuma estos materiales y no ser por ellos extinguido. La lucidez discursiva es también parte integrante de la poesía de un Shakespeare, pero esta lucidez y todo lo lógico y todo lo racional y todo el saber adquirido han sido conducidos a la fuente secreta de refrescamiento y de paz, de que hemos hablado poco antes, para ser allí transfigurados y vivificados, y llevados si se puede decir, al estado creador, porque allí han llegado a ser conocimiento poético. En esta fuente interior las palabras de la tribu y las nociones humanas pierden esta verbosidad y esta mezquindad naturales que no ha mucho señalábamos, porque allí conocen ellos, si se puede decir, un segundo nacimiento.

4 RAÏSSA MARITAIN, Sentido y no-sentido en Poesía, págs. 38 y 62.

Entonces, solamente entonces, el poeta ni debe evadirse del lenguaje, ni debe someterse a él, porque el lenguaje nace en él y de él nuevamente, como en el primer despertar del paraíso terrestre.

Todas estas consideraciones nos sugieren la conclusión de que para que crezca sin cesar, de acuerdo a su ley, la vida del espíritu creador, menester es que se profundice sin cesar el centro de la subjetividad donde, al sufrir las cosas del mundo y las del alma, se despierte a sí mismo... La creación se liga con la substancia del alma en diferentes niveles; cada uno confiesa en esto lo que es y cuanto más crezca el poeta, más descenderá el nivel de la intuición creadora en la profundidad de su alma. Al mismo tiempo, mientras más se simplifica el poeta, más rechaza las máscaras, más consiente en decir lo que es, y siente más el precio de la comunión humana. Para él toda la cuestión es tener – con un arte bastante fuerte (lo que puede aprenderse) –, un alma bastante profunda, cosa que no se aprende. El mismo dolor no basta para ello.

En un importante estudio sobre la melodía, Arthur Lourié escribía hace algunos años: *“La música moderna ha perdido el elemento melódico en el mismo grado que la poesía el elemento lírico.”* Y lo que Lourié llamaba aquí melodía es un elemento de un orden totalmente distinto, que se desarrolla en el tiempo pero que no es tiempo, que nace de una ruptura de las conexiones del tiempo. *“La melodía, por sí misma, escribe todavía, no está ligada con ninguna acción ni conduce a acción alguna. Es como un fin en sí. El motivo sirve para justificar la acción; el tema es un medio para desarrollar un pensamiento. La melodía no sirve para nada. Sólo da la liberación.”* [5] Es decir, que la melodía es el espíritu mismo de la música y la revelación del ser íntimo del músico. Hay en la poesía un elemento de la misma naturaleza, que es el espíritu de la poesía, y esta revelación en acto de la persona íntima del poeta que no hace sino una cosa con el conocimiento poético. No creo que sea cierto decir que la poesía moderna ha perdido este elemento. Lo ha disimulado más o menos, ha tenido vergüenza de confesarlo demasiado alto. Pero de él busca apoderarse la poesía moderna al cobrar conciencia de sí misma.

5 ARTHUR LOURIÉ, De la Mélodie, “La Vie Intellectuelle”, 25 de diciembre de 1936.

Hay actualmente en Francia un particular aflujo de poesía; conozco algunos poetas jóvenes que me inspiran mucha confianza; creo que su tarea será libertar el elemento del que hablamos, esta fuente de agua viva nacida en las profundidades espirituales de la persona, que revela, como la melodía, «la esencia no desfigurada de lo que es» y no ya «la mentira imaginada por su autor».

La condición impuesta, y es bastante peligrosa para herir o matar a los buscadores, es que las aguas de esta fuente sean suficientemente verdaderas, y broten de muy hondo, para poder transportar y transfigurar las admirables vegetaciones de imágenes, cuyos ritos secretos veinte años ha la poesía ha aprendido, pero que por sí solos no son sino materia. Si la poesía moderna debe llegar a ser más ontológica, tomar más estrecho contacto con el ser, con la realidad humana y terrestre (y también tal vez con la realidad divina), no se hará ello por cuidados extraños y por un celo bien intencionado, sino solamente por este elemento lírico que está casi tan oculto como la gracia, oculto en lo más íntimo de las fuentes creadoras.

TRES CONCLUSIONES FILOSÓFICAS

Después de esta descripción metafísica quisiéramos proponer brevemente tres conclusiones más sistemáticas.

En primer lugar: el conocimiento poético 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, y que va a crear una obra.

En un conocimiento de este género el objeto creado, la *obra realizada*, el poema, el cuadro, la sinfonía, juega el papel de verbo mental y de juicio en el conocimiento especulativo.

De donde se sigue que el conocimiento poético no es plenamente consciente sino en la obra hecha, no alcanza enteramente la conciencia sino en la obra – en la obra, que, por lo demás, la materializa y la dispersa en cierta manera para llevarla a una nueva unidad, la de la cosa puesta en el ser.

En cuanto es conocimiento o experiencia (y más experiencia que conocimiento), y considerada separadamente de la realización de la obra, es en lo esencial inconsciente – apenas designada la conciencia por un choque emocional e intelectual a la vez, o por un comienzo de canto, que advierte su presencia pero que no la expresa.

Henos aquí frente a un inconsciente de tipo especial, y ante todo, espiritual; es, como lo decíamos antes, el inconsciente del espíritu *en su fuente*. Cosa muy distinta del inconsciente freudiano de las imágenes y de los instintos.

Si, por otra parte, se observa que la idea como tal (y en cuanto se distingue el juicio) no es necesariamente consciente, se comprenderá con cuánta razón los antiguos designaban la forma intencional del conocimiento poético no ya como un juicio, sino como una *idea*, como una idea facticia o formadora, la cual – por lo mismo que está alimentada de conocimiento poético y vivificada por la gracia de la poesía –, es a la vez intuición y emoción. [6]

Nuestra segunda conclusión concierne a la relación del conocimiento poético con las otras especies de conocimiento por connaturalidad.

Dejando de lado el conocimiento por connaturalidad afectiva o tendencial hacia los fines del obrar humano, que está en el corazón del conocimiento *prudencial*, distinguiremos todavía tres especies de conocimiento por connaturalidad:

6 Si en su teoría de la idea artística los antiguos escolásticos parecen haber descuidado este carácter de desarrollar un conocimiento por emoción y por connaturalidad afectiva – carácter esencial a la idea creadora humana tanto en las artes de lo bello, como también (incoactivamente) en las artes de lo útil, ella, sin embargo, encierra poesía – es que consideraban el arte y la actividad creadora ante todo como teólogos, y en los valores análogos, según los cuales la actividad de arte conviene a Dios y a la creatura humana.

1) Un conocimiento por connaturalidad *intelectual* con la realidad como *conceptualizable* y hecha proporcionada en acto a la inteligencia humana. Corre parejo con el desarrollo de los hábitos de la inteligencia; y a ella pertenece la *intuición*, intelectual, expresable en un verbo mental del filósofo, del sabio, del que sabe a manera de conocimiento.

2) Un conocimiento por connaturalidad, sea *intelectual*, sea *afectivo*, con la realidad *no conceptualizable* y al mismo tiempo *contemplado*, dicho de otro modo, como no objetivable en nociones y sin embargo como término de unión objetiva. Es el conocimiento de *contemplación*: ya se trate de una contemplación natural que alcanza, lo más posible, por una intelección supra o paraconceptual, una realidad trascendente, inexpresable de suyo en un verbo mental humano; o de una contemplación sobrenatural que alcanza como objeto, por la unión de amor y por una resonancia en el sujeto trocado en medio de conocimiento, la realidad divina de suyo inefable en todo verbo creado.

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*: radicalmente factivo u operativo, puesto que, inseparable de la productividad del espíritu (desde que la connaturalidad que despierta actúa el sujeto como sujeto, o como centro de vitalidad productiva y de emanación espiritual) y no pudiendo, sin embargo, desembocar en un concepto *ad intra*, quiere desembocar solamente en una obra *ad extra*.

Se puede creer que en todos los grandes intuitivos está también el conocimiento poético, en este sentido que éste subtiende la intuición filosófica o científica y concuerda con ella y que, por una especie de resonancia psicológica inevitable, acompaña también aunque sea de manera solamente virtual, la contemplación natural o sobrenatural, de la cual es una analogía. Pero esta intuición poética es esencialmente distinta de la una y de la otra.

En cuanto conocimiento por connaturalidad afectiva el conocimiento de contemplación sobrenatural despierta ella misma en el alma, así sea de un modo enteramente radical y virtual, el instinto de la poesía. Por esta razón es natural a la experiencia mística expresarse líricamente. Mientras se expresa y brota en canto ella misma – cuando el contemplativo es también poeta –, ha provocado en las profundidades de la subjetividad el conocimiento poético en acto de realidades místicamente experimentadas; o bien, por la sobreabundancia y desbordamiento de una perfecta actuación derrámase gratuitamente, sin la menor tensión operativa, en palabras que pueden estar más ricas de poesía que la obra de un poeta, y que, sin embargo, en esta hipótesis, no provienen de un conocimiento poético sino del exceso de una experiencia mejor.

Puédese notar también que el conocimiento poético como el conocimiento de contemplación (cuando éste se expresa), emplea semejanzas y símbolos – para *seducir la razón*, como dice Santo Tomás –; precisamente porque estas dos especies de conocimiento se dirigen, por muy distintas razones, sobre lo no conceptualizable.

Pero lo que querríamos retener ante todo es que, siendo de sí el conocimiento poético radicalmente operativo, orientado hacia la creación de una obra, no se libra *a manera de conocimiento* sino replegándose sobre sí mismo en un cobrar conciencia reflexiva, en el cual de algún modo se desprende (de un modo solamente virtual cuando todo va normal) de sus finalidades naturales. Así, no se revela a sí mismo como conocimiento y a petición de conocer sino corriendo en alguna medida el peligro de “perversión” o de equivocada mutación de agujas de que hemos hablado antes. Si este falso cambio de agujas, si esta desvinculación de los fines naturales tiene lugar real y efectivamente, el conocimiento poético engendra una voracidad sin fin de conocer, pues resulta de una supresión de las finalidades naturales.

Y 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.

Brevemente: la poesía es conocimiento, incomparablemente: conocimiento-experiencia y conocimiento-emoción, conocimiento existencial, conocimiento germen de una obra (y que se ignora y que no es *para* conocer). Hacer de ella *un medio de conocer*, un instrumento de conocimiento, hacerla salir de su ser para procurar lo que ella es, es pervertirla. En este sentido, es un pecado para el poeta comer del fruto del árbol de la ciencia. Añadamos que los poetas que han sufrido más este mal, su obra, si la han hecho, es una victoria sobre sí mismo y por lo tanto más preciosa.

La tercera y última conclusión concierne a la ley de *transgresión*, de la que ha poco hemos hablado, y según la cual todas las energías de orden trascendental aspiran, con una aspiración ineficaz, a salir de la naturaleza encerrada en un género que tienen en el hombre, para seguir la pendiente de su trascendentalidad, y en definitiva para tender al acto puro y a la infinitización.

Tomada como trascendental y en su polivalencia analógica, una perfección de orden trascendental no es una esencia, una naturaleza específica; se encuentra de una manera esencialmente variada en una serie de esencias específicas distintas. Si aquí o allí sigue la aspiración de su trascendentalidad como tal, aspirará a sobrepasar estas naturalezas, aspirará de una manera ineficaz a pasar más allá, a llegar a ser, en cierto modo, lo que ella es en el Acto puro.

Una energía de orden trascendental como la de la metafísica aspira de esta manera a la visión de Dios; una energía como la de la contemplación mística, a la libertad divina. Solamente en el momento de cobrar conciencia, cuando se descubre reflexivamente a sí misma, la poesía descubre también en ella semejante aspiración. Esta puede ir hacia la creación pura (crear como Dios crea, 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); o bien, al contrario, si la poesía se desprende de sus fines operativos, como lo indicábamos anteriormente, si el cobrar conciencia sufre un trastrueque de agujas, esta aspiración irá hacia una suerte de intuición divina o de

experiencia divina del mundo y del alma, conocidos como Dios los conoce desde dentro y en la esencia de su Poeta. Y ella será tanto más violenta cuanto la experiencia poética habrá sido más verdadera y realmente desarticulada de sus finalidades naturales.