

ME. PER
(38)
1999

111878 c.

UNIVERSIDAD

GABRIELA MISTRAL

Carrera de Filosofía

Teoría de la Intuición Poética en Jacques Maritain y José Miguel Ibáñez

Memoria para optar al
Grado de Licenciado en Filosofía.

Profesor Guía: Antonio Amado Fernández.

Autora: Magdalena Devilat Loustalot

1999

INDICE

Gracias

a mi profesor Maximino Fernández, por creer en los sueños y estimular su concreción;

a mi profesor Antonio Amado, por su infinita paciencia y por enseñarme que en la

introducción

filosofía la felicidad se encuentra si uno la busca;

al Padre José Miguel Ibáñez, por su amistad y su siempre bien recibida disposición de

Antecedentes del estudio

conversar y traducir lo complejo a sencillo.

Motivos

a mi familia, en especial a mi madre, por su apoyo de incondicionalidad;

La intuición

a mi pololo y amigo Rafael, por amar junto conmigo cada proyecto.

Acerca de la Intuición Poética

página 19

La Poesía

página 20

La Intuición

página 21

La Intuición Poética

página 24

La naturaleza del carácter del poeta

página 28

Intuición Poética como intuición Creatora

página 32

La intuición Poética en José Miguel Ibáñez

página 36

Acerca de la Sugestión Creatora

página 37

Origen del Poema

página 39

La Falsedad Genética

página 42

Poesía y Creación

página 45

La Sugestión Creatora y la Inspiración

página 47

Conclusión

página 53

Bibliografía

página 63

Anexo

página 74



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

• Introducción	página	4.
• Objetivos de la Memoria	página	6.
• Antecedentes del Estudio	página	7.
• Metodología	página	17.
• La Intuición Poética en Jacques Maritain	página	18.
Acerca de la Intuición Poética	página	19.
La Poesía	página	20.
La Intuición	página	21.
La Intuición Poética	página	24.
La naturaleza del conocer del poeta	página	28.
Intuición Poética como Intuición Creadora	página	32.
• La Intuición Poética en José Miguel Ibáñez	página	36.
Acerca de la Sugestión Creadora	página	37.
Origen del Poema	página	39.
La Falacia Genética	página	42.
Poesía y Creación	página	45.
La Sugestión Creadora y la Inspiración	página	47.
• Conclusión	página	53.
• Bibliografía	página	63.
• Anexo	página	64.



INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca escudriñar en aquella fuente de inspiración en que se basan los poetas para escribir. Esta idea surge a partir de una memoria de periodismo realizada por la misma autora, en la cual se entrevistó al sacerdote, profesor, filósofo y poeta José Miguel Ibáñez Langlois. Allí se conversó de la belleza, de los trascendentales, de los poetas chilenos, de su vida humana y religiosa, y por supuesto, de sus poemas.

En virtud de esto, nació la idea de profundizar en el tema de la filosofía del arte, más específicamente, de aquella "magia" que mueve a los poetas a escribir, llamada *intuición poética* por el filósofo francés Jacques Maritain y *sugestión creadora* por José Miguel Ibáñez, ya que es propio de la filosofía el conocer acerca del arte, la belleza y el modo interno de operar en los artistas. De ahí que existan numerosas teorías filosóficas del arte, aparte de las que en el presente trabajo se develan; y cada filósofo ha desarrollado su propia visión al respecto, como Heidegger, Kant y Hegel, por nombrar algunos

El tema de esta memoria se desarrolla de un cierto modo metafórico, el que corresponde a la analogía de proporcionalidad impropia, por lo que decimos que es un conocimiento. La analogía de proporcionalidad significa que se denominan análogos según proporción a aquellas cosas cuyo nombre es común y la razón significada por el nombre es la misma proporcionalmente. Esta analogía puede ser: propia (la que interesa para la metafísica) o impropia (también llamada metáfora).

Las metáforas se entienden porque tenemos un conocimiento que nos muestra la proporción entre las cosas. Es imposible la metáfora si no hay analogía de proporcionalidad. La analogía es un modo de decir, por lo tanto la metáfora es un lenguaje propio de la Filosofía también.

Primero se expone la teoría de Jacques Maritain y luego la de José Miguel Ibáñez, en la cual se van dejando ver las semejanzas y diferencias con el filósofo francés.

A continuación, se presenta una breve reseña de la trascendentalidad de la belleza como objetivo que todo artista persigue, incluso el ateo o agnóstico, para luego concluir a la luz de la última Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los Artistas.

OBJETIVOS DE LA MEMORIA

• **Objetivo General:** Investigación de la Intuición Poética en los filósofos Jacques Maritain y José Miguel Ibáñez.

• **Objetivos Específicos:**

- Exponer la teoría de la intuición poética de Jacques Maritain y la del chileno José Miguel Ibáñez, señalando las semejanzas y diferencias teóricas a partir de este último.
- Confrontar ambas teorías con respecto a la intuición artística que señala el Santo Padre Juan Pablo II en la Carta a los Artistas, destacando la aspiración de todo artista a la trascendentalidad de la belleza.

ANTECEDENTES DEL ESTUDIO

• Jacques Maritain (1882–1973)

Es un filósofo francés, conocido por su aplicación de las enseñanzas del filósofo escolástico medieval santo Tomás de Aquino a los problemas de la vida moderna. Nació en París el 18 de noviembre de 1882. Su madre, Geneviève Favre es hija de Jules Favre, uno de los políticos más destacados de la tercera República. Dentro de la tradición laicista republicana, la familia de los Favre se caracterizaba por sus tendencias populistas; Maritain fue de hecho educado en un ambiente marcado por un afán de reforma social, hacia el que canaliza sus inquietudes de juventud.

Estudió en la Sorbona, donde recibió la influencia del filósofo Henri Bergson, y en la Universidad de Heidelberg. El 26 de noviembre de 1904 contrae matrimonio con una joven estudiante de origen judío, Raïssa Oumancoff. Juntos hacen un balance de sus estudios durante los años transcurridos en la Sorbona. El escepticismo y el relativismo se les aparecen en toda su vaciedad existencial. El mal, el dolor, el amor, son demasiado serios para que el hombre pueda darles la espalda refugiándose en un epicureísmo o en un esteticismo adormecedores. O bien es posible justificar el mundo, y eso no puede hacerse sin un conocimiento verdadero; o bien la vida no merece la pena ser vivida. El suicidio o la entrega a la verdad son, pues, las dos únicas soluciones lógicas.

En esa situación espiritual, se produce el encuentro con Bergson. Aprende de él a superar la filosofía positivista. Jacques y Raïssa Maritain advierten que se les abren nuevas perspectivas de vida intelectual y espiritual: el mecanicismo ha sido superado,

el hombre no es simplemente materia sino espíritu, el absoluto no es un sueño ni una quimera sino la realidad de las realidades. Educado en el protestantismo y adicto en un principio al socialismo, en 1906 se convirtió a la religión Católica, gracias a la positiva influencia de Léon Bloy y su *La femme Pauvre*. El 11 de junio de 1906, Jacques, Raïssa y Vera (la hermana de Raïssa) reciben el bautismo en la iglesia de Saint-Jean l'Evangeliste, del barrio parisense de Montmartre; Léon Bloy actúa como padrino.

Al advertir la incompatibilidad del planteamiento bergsonianiano con la dogmática cristiana (una tal filosofía de la intuición, trasladada a lo teológico, implica despreciar la fe como conocimiento para atender sólo a la fe como impulso, oponiéndose así a la entera tradición católica), Maritain percibe con claridad que tanto la filosofía bergsoniana de la inteligencia como el diagnóstico cultural que sobre ella se basa deben ser considerados insuficientes. Bergson acierta al señalar el mal que padece la filosofía que le era contemporánea –el mecanicismo–, pero se equivoca al considerar ese mal consustancial a la inteligencia, ya que la inteligencia –así nos certifica la fe cristiana– es capaz de la verdad.

Profesor de historia de la filosofía en el Instituto Católico de París desde 1914 a 1933. En 1916 fue nombrado miembro de la Academia Romana de Santo Tomás. Más tarde entró en el Instituto de Estudios Medievales de Toronto (1933-1945) y en la Columbia University. Después de la segunda Guerra Mundial representó a su país en el Vaticano y, desde 1948 hasta 1952, fue profesor de la Princeton University (Nueva Jersey). Se retiró a Toulouse, Francia, donde murió el 28 de abril de 1973.

De acuerdo con las exigencias de la filosofía moderna, Maritain ha intentado actualizar el tomismo afirmando que este sistema dista del puro racionalismo tanto como del antirracionalismo, al mismo tiempo que considera al ser concreto como un

compuesto de esencia y existencia (aquella representa la inteligibilidad de ésta, constituyendo íntegramente al ente concreto existente).

Ha estudiado también el conocimiento humano en su doble vertiente teórica y práctica, así como la filosofía política. El ideal de Maritain es el de un “Humanismo Integral”, en el que la sociedad ya no será meramente “sacra” al estilo medieval, sino profana y laica, aunque subordinada en sus fines humanos a una meta superior divina y estructurada en sí misma justa y cristianamente. Otro tema de estudio de Maritain lo constituye la interpretación del arte y de la escolástica.

Entre sus principales obras merecen citarse: *La philosophie bergsonienne* (1914), *Art et scolastique* (Arte y Escolástica, 1920), *Los grados del saber* (1932), *Del régimen temporal y de la libertad* (1933), *Sept leçons sur l'être* (1934), *La poesía y el arte* (1935), *Humanisme intégral* (1936), *Cristianismo y Democracia* (1943), *De Bergson a Thomas d'Aquin* (1944), *La personne et le bien commun* (1947), *De la existencia y lo existente* (1947), *Man and the state* (1952), *Pour une philosophie de l'éducation* (1959), *La philosophie morale* (Filosofía Moral, 1960), *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* (1966) y *Le paysan de la Garonne* (1966). El centro Jacques Maritain, creado en 1958 en la Universidad de Notre Dame, promueve la investigación y el estudio de la filosofía de Maritain, muy influyente y polémica en su dimensión teológica, que era enfocada desde ópticas liberales y democráticas.¹

¹ Enciclopedia Microsoft Encarta 1998. 1993-1997 Microsoft Corporation. Enciclopedia Monitor, Barcelona, Salvat Ediciones, página 4055, 1971. Illanes, José Luis. “Sobre el saber teológico”, Madrid, Ediciones RIALP, 1978.

• José Miguel Ibáñez

El propio José Miguel Ibáñez Langlois ha elaborado una síntesis biográfico-literaria que, en lo esencial, señala:

José Miguel Ibáñez Langlois nació en Santiago el 31 de Agosto de 1936. Estudió en el Saint George's College, en cuya Academia Literaria, dirigida por Roque Esteban Scarpa, escribió sus primeros poemas, publicados por las Ediciones del Joven Laurel (1953), junto con Armando Uribe, Carlos Ruiz-Tagle, Jaime Silva, Antonio Avaria y otros escritores chilenos que se iniciaron en esa Academia.

Cursó estudios superiores de Ingeniería y Filosofía en la Universidad Católica. En 1955 marchó a Roma, donde se doctoró en Filosofía (Universidad Lateranense) con una tesis sobre *La creación Artística*. Más tarde se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid (hoy Complutense); su tesis de doctorado versó sobre *La génesis y producción del poema*, editada pronto como su primer libro de ensayo bajo el título de *La creación poética* (Ediciones Rialp, Madrid, 1964, y Editorial Universitaria, Santiago, 1969; traducción portuguesa en Uniao Gráfica, Lisboa, 1967). Ese libro contiene las líneas generales de su teoría literaria, que luego sustentará su posterior tarea como crítico.

Además de sus estudios, José Miguel Ibáñez Langlois ha desarrollado una intensa actividad docente, desde 1962, ejerciendo diversas disciplinas en la Universidad de Chile, la Universidad Católica de Chile, el Ateneo Romano de la Santa Cruz, la Universidad de Navarra y la Universidad de los Andes. Las asignaturas que ha

enseñado son Teoría Poética, Poesía Contemporánea, Filosofía del Arte, Antropología Filosófica, Teología Moral y Doctrina de la Iglesia.

También ha asistido a múltiples Congresos internacionales de literatura de ciencias sociales, de filosofía y de teología. Ha traducido a Catulo y Marcial del Latín, y del inglés a Pound y Eliot. Más allá de los ensayos y artículos reseñados, ha escrito muchos otros, sobre las materias de su especialidad, en diversos diarios y revistas del país y del extranjero. También ha publicado, en conjunto con otros autores, siete libros más.

Libros de Poesía

El autor se ha referido en los siguientes términos a su obra poética, haciéndolo en tercera persona:

“Su primer libro de poemas, *Qué palabras, que lágrimas* (Premio de Poesía del Primer Festival Latinoamericano de Arte Universitario, 1954), fue publicado ese mismo año por ediciones del Joven Laurel. Durante su estadía en Roma y Madrid publicó sus dos libros siguientes de poesía en la Colección Adonais de Madrid: *Desde el cauce terreno* y *La tierra traslúcida* (1956 y 1958). Viviendo ya él en Chile, su cuarta obra poética, *La casa del hombre*, apareció en Ediciones Agora de Madrid, 1962.

Sus siguientes obras poéticas se publicaron todas en Chile, si bien con ediciones extranjeras (en Madrid) y con traducciones a otros idiomas: inglés, francés, italiano. De 1968 es *Eterno es el día* (Editorial Zig-Zag). En 1971, editorial Universitaria le publica los polémicos y bullados *Poemas Dogmáticos*, que escandalizaron a diversos sectores de opinión, y sobre los cuales se han escrito varios ensayos de elogio o diatriba, e incluso un libro –ideológicamente crítico– de Farías, el mismo que escribiría un sonado

libro sobre Heidegger. Una antología de esos primeros seis libros, *Antología poética*, apareció en 1974 en Editora Gabriela Mistral.

A continuación se abre el período de los “poemas orgánicos” del autor: libros que, sin perder su dimensión lírica, pasan del intimismo al espacio objetivo y abierto de la historia y de los problemas contemporáneos. Son obras que buscan un carácter sinfónico, estructuradas como están en torno a un hilo argumental y a un cuasi tema medular.

El primero y más extenso de esos libros es *Futurologías* (Editorial Universitaria, 1980), Premio Municipal de Poesía en 1981: libro de crítica de la vida moderna a la luz de una utopía futura. Sigue a continuación *Historia de la Filosofía* (Editorial Andrés Bello, 1983): conjunto de poemas que intenta verbalizar en palabra poética la sucesión de las grandes ideas filosóficas, desde Tales de Mileto y los presocráticos hasta Wittgenstein, Heidegger y Sartre, con acentos a la vez críticos, especulativos y humorísticos.

El tercer libro de esta serie, *Libro de la Pasión* (Editorial Universitaria, dos ediciones en 1986 y la tercera edición corresponde a 1999) es aquél con que más se identifica su autor. Esta obra sigue los pasos de la pasión y muerte y resurrección de Cristo, con fidelidad al Evangelio al mismo tiempo que con abundantes licencias de la fantasía lírica y novelesca, y con una indisimulable carga afectiva. Es su obra poética más publicada en castellano, y la más traducida a otros idiomas. En Italia, *IL Libro della Passione* (Edizioni Ares, Milán, 1990 y 1994) obtuvo el Premio Capri Saint-Michel al mejor libro de poesía extranjero traducido al italiano en 1991. Hay dos ediciones en España (Rialp, 1989 y 1996).

Al cabo de estos tres libros de poesía "orgánica", Editorial Universitaria publica en 1989 una nueva antología poética del autor sobre la base de las nueve obras mencionadas, bajo el título de Busco tu rostro.

Su último libro de poemas, Poemas Dogmáticos II (Editorial Universitaria, 1994) vuelve a la forma epigramática y al estilo de sus primeros Poemas Dogmáticos, si bien con menos virulencia y más serenidad. Su segunda edición aparece en Chile en 1955. Se traduce al alemán (EOS Verlag, 1996).

El rey David, es su último libro de poemas, publicado a través de la Editorial Universitaria en 1998, que narra la vida de este personaje bíblico en versos.

Algunas antologías que recogen poemas del autor son:

- Antología del Joven Laurel. Ediciones del Joven Laurel, Santiago, 1953.
- Les 25 – 35 ans, Antologie Poetique. La Table Ronde, París, 1963.
- Segunda Antología de Adonais. Colección Adonais, Madrid, 1964.
- Siete poetas chilenos. Barcelona, El Bardo, 1969.
- Poetas de la Universidad. Ediciones Nueva Universidad, Santiago, 1972.
- Antología de la poesía chilena contemporánea. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes, Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- Poetas chilenos del siglo XX. Carlos René Correa, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, 1972.
- Poesía chilena Contemporánea. Miguel Arteché, Juan Antonio Massone, Roque Esteban Scarpa, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1984.
- Gott der Armen. Franz Niedermayer, Patmos Verlag, Düsseldorf, 1984.
- Antología de la poesía religiosa chilena. Miguel Arteché y Rodrigo Cánovas, Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1989.

- Nueva antología de poesía castellana. Eduardo Anguita, Editorial Universitaria, Santiago, 1981.
- Muestra de poesía hispanoamericana de siglo XX. José Antonio Escalona-Escalona, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985."

Además de la obra poética, José Miguel Ibáñez Langlois ha incursionado en otras formas literarias, especialmente en ensayos y crítica.

Esta última la desarrolló a partir de 1961, año de su regreso a Chile, a través de la publicación de La creación poética, donde resume las ideas estudiadas para su tesis doctoral. Desde agosto de 1966, participa como crítico literario en las páginas dominicales de El Mercurio, bajo el seudónimo de Ignacio Valente, y así permanece durante veintiséis años. A partir de 1993, colabora con artículos que aparecen cada tres o cuatro semanas. Su largo y polémico desempeño crítico ha suscitado variadísimas reacciones en el medio literario nacional y en el extranjero, siempre bajo un factor común: el de ser leído y considerado, para bien o para mal.

El estilo de esta crítica, sobre todo después de sus años iniciales, huye de la erudición para llegar al lector común en un lenguaje directo y una prosa clara. Esta labor, que no se ha limitado al diario El Mercurio ni al país, comprende hoy alrededor de mil quinientos artículos.

José Miguel Ibáñez ha publicado, también, diversos libros de ensayo sobre autores, épocas y estilos literarios. Su primera obra de este género fue El mundo pecador de Graham Greene (Editora Zig-Zag, 1967), libro encomiado por el propio novelista. Publica posteriormente Poesía chilena e hispanoamericana actual (Editorial Nascimento, 1975), que aborda a nuestros poetas desde Gabriela Mistral, Neruda,

Huidobro y Vallejo hasta los principales que tenían obra publicada a la fecha de la edición.

Rilke, Pound, Neruda: tres claves de la poesía contemporánea (ediciones Rialp, Madrid, 1978) comenta y analiza a los tres poetas de la preferencia personal del autor en el siglo XX. El libro ha sido traducido al portugués (Editora Nerman, Sao Paulo, 1988). Antipoemas (Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972, con múltiples ediciones), es un estudio preliminar de la antología de la poesía de Nicanor Parra.

Introducción a la literatura (Editorial Universitaria, 1982 y 1993, y Ediciones Universidad de Navarra, 1979, con varias ediciones), es una obra que entrega los conceptos fundamentales sobre los hábitos de lectura, los géneros literarios, el compromiso social del autor y la crítica. Su uso en la enseñanza universitaria de la literatura es frecuente en diversos países de habla castellana.

Sobre el estructuralismo (Ediciones Universidad Católica, 1983, y Ediciones Universidad de Navarra, 1985) expone y analiza esa tendencia de pensamiento desde la lingüística hasta la antropología cultural. Por último, Veinticinco años de crítica (Editora Zig-Zag) es una antología que los editores pidieron al propio autor con motivo de ese aniversario, y que comprende setenta y siete de sus artículos más representativos.

Otros libros

Más allá de la literatura, el autor ha publicado diversos libros de ensayo sobre materias sociales, filosóficas y teológicas, ligadas a su docencia universitaria, a su desempeño como miembro de número de la Academia de Ciencias Sociales, Políticas y

Morales del Instituto de Chile, y como integrante de la Comisión Teológica Internacional de la Santa Sede.

Los principales títulos de este género, traducidos a múltiples idiomas, son Introducción a la antropología filosófica, Doctrina social de la Iglesia y Jesucristo, luz del mundo, que han superado los cien mil ejemplares.

En entrevista preliminar hecha al autor, dejó claramente establecida la importancia que le asigna a su obra poética por sobre el resto de su producción; y dentro de ella la temática religiosa. Por algo es, ante todo, sacerdote.

METODOLOGÍA

El estudio consiste en una investigación, en la que se describen los alcances y desarrollo de las teorías estéticas de la *intuición poética* en Jacques Maritain, y de la *sugestión creadora* en José Miguel Ibáñez. Para ello, se recurrió al análisis de las obras "La poesía y el arte", "Arte y Escolástica" y "La responsabilidad del artista" de Jacques Maritain; y de "La Creación Poética" de José Miguel Ibáñez Langlois.

Se exponen ambas teorías utilizando el sistema de notas al pie de página para explicar y dejar ver lo que los mismos autores señalan con sus palabras en cada obra.

Finalmente, se presenta brevemente el tema de la trascendentalidad de la belleza, para concluir con las palabras de J. Francis Cardenal Stafford de su artículo "La Vocación del Artista" presentado en la revista Humanitas n° 15 de 1999 y de la "Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los Artistas" en donde desarrolla, junto a otros temas, la singularidad de la intuición artística.

A modo de complementar el tema, se incluye como anexo una entrevista personal realizada a José Miguel Ibáñez en 1998, para la memoria de periodismo de la misma autora, en donde se destaca el valor de la trascendentalidad de la belleza.

ACERCA DE LA INTUICIÓN POÉTICA

LA INTUICIÓN POÉTICA EN JACQUES MARITAIN

ACERCA DE LA INTUICIÓN POÉTICA

Cuando se disfruta de una obra de arte -partiendo del supuesto que aquello que tenemos en frente lo sea-, una de las tantas cuestiones que surgen es descifrar la verdadera magnitud que tuvo aquello para su autor. El descubrir su intención es, a veces, más que una aventura, una pequeña indiscreción. Esto debido a que uno no sólo busca el gozo en aquello que contempla sino que medita acerca de la mente que logró llevar eso a cabo.

El filósofo francés Jacques Maritain, para hablar de aquella *intuición creadora* o espacio de emoción que induce al poeta a escribir, comienza distinguiendo la relación entre arte y poesía. Por arte entiende "la actividad de creación o producción del espíritu humano"² y por poesía "la intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (tal como se lo concebía en tiempos antiguos, el *vates* era para los latinos tanto un poeta como un adivino). En este sentido la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes."³

De ahí que se considere a Dios como el Primer Poeta y el fin mismo de todo *vate*, incluso considerando al ateo, ya que se presenta como un trascendental de belleza al que se aspira. Aquel que considera lo Uno, lo Bueno, lo Verdadero, no puede dejar de ver lo Bello, ya que sólo en el Ser puede maravillarse y amar aquello contemplado. Quizás esto es demasiado ambicioso, pero al experimentar lo bello, por íntimo que sea, se está cerca de aquellos destellos de belleza que se desprenden de Él y que nos vuelven hacia Él.

² Maritain, Jacques. "La Poesía y el Arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, página 13.

³ *Ibidem*.

La Poesía

Maritain entiende la poesía ligada al arte y trascendiendo al arte mismo, con dos características esenciales:

- La poesía es una liberación y "una operación de la libre condición creadora del espíritu."⁴ Como tal, no tiene objeto, ya que para ella la belleza es un trascendental y "un fin allende a todo fin."⁵
- La poesía es conocimiento que tiende a la expresión y la operación, a pesar de que no es estrictamente un conocimiento práctico, ya que la verdad de la poesía no se conforma con el apetito recto sino que con el ser, el cual es aprehendido a través de la emoción.

Al respecto, el filósofo francés introduce una analogía entre la relación de la poesía con el arte y la relación de la filosofía moral con la prudencia. Explica que la filosofía moral y la poesía son *remotamente prácticas*, ya que a ambas les preocupa el conocimiento del ser, pero como algo previo de la operación y como algo dentro de un dinamismo cuya verdad y verificación final, tanto en la prudencia como en el arte, dependen de la rectitud del apetito. Así, la regla general de la verdad práctica ("adecuación con el apetito recto") se puede ver tanto en la filosofía moral como en la poesía, siempre y cuando el resultado final al que se dirigen y en donde consiguen su

⁴ Op. Cit., página 283.

⁵ "En el arte, en cambio, la condición creadora del espíritu no es libre, sino que está constreñida a producir la obra, que es un objeto encerrado en un género o categoría particular. Tan pronto como la intuición poética entra en la esfera de la operación, entra en la esfera del arte y en la constreñida actividad del espíritu; sin embargo, la intuición poética es aún libre, ya que siempre continúa siendo rectora y regla primaria del arte; la intuición poética no obedece a regla alguna, sino que las reglas la obedecen a ella." *Ibidem*.

cumplimiento, sea "la dirección de los actos humanos o de la obra creada por la prudencia o por el arte."⁶

Es indiscutible, dice Maritain, que la poesía debido a su esencia, en la vida preconceptual del intelecto, que veremos más adelante, "constituye el firmamento de la virtud del arte y que la universalidad esencial de la poesía es el dominio universal que ejerce sobre las artes."⁷

La Intuición

Maritain explica que existe en el ser humano la razón, una razón intuitiva que es anterior a la razón lógica, y cuya misión es percibir los primeros principios.

Pero, además, en el plano poético, "nos encontramos aquí frente a una intuición de origen emotivo, y en esta esfera penetramos en el imperio nocturno de una prístina actividad del intelecto que, más allá de los conceptos y de la lógica, se realiza en una conexión viva con la imaginación y la emoción. Allí nos apartamos de la razón lógica y hasta de la razón conceptual, pero más que nunca estamos en relación con la razón intuitiva que obra de un modo no racional."⁸

Maritain postula la idea de la intuición como una actividad inconsciente de carácter espiritual, no animal, la cual nace a la conciencia del poeta. Reconoce la existencia de una operación espiritual preconsciente que constituye la fuente luminosa

⁶Op. Cit., página 284. Ver *Les Legres du Savoir* (Paris: Desclée de Brouwer, 1932), anexo número VII, "Spéculatif et Pratique".

⁷Op. Cit. página 285.

⁸Op. Cit. página 99.

del poeta y el principal atributo de aquella virtud intelectual del arte⁹ de la que él goza.

Hay dos clases de vida inconsciente, según el filósofo francés:

- 1) La actividad preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas, o actividad espiritual.
- 2) La actividad inconsciente de la carne, de los instintos, también denominada inconsciente automática o sordoinconsciente (sorda al intelecto), la cual se estructura en un universo propio.¹⁰

Maritain, al señalar estas dos clases de vida inconsciente, considera que ambas se hallan en una estrecha relación y comunicación; las dos obran juntas, excepto en específicos momentos de alta purificación espiritual; sin embargo, son de distinta naturaleza y esencialmente diferentes.

Para entender este tipo de vida inconsciente espiritual, aquel inmenso mundo de actividad no consciente del intelecto y de la voluntad de donde surgen los actos de la conciencia humana y las percepciones del espíritu, el autor señala, que se requiere

⁹En *Ética a Nicómaco*, Aristóteles señala que las virtudes intelectuales o dianoéticas son aquellas por las que "dice" el alma la verdad y son cinco: el arte, la prudencia, la ciencia, la sabiduría y la inteligencia. Francisco Canals Vidal, las señala como hábitos perfectivos de la potencialidad indeterminada del entendimiento humano, las virtudes dianoéticas no consisten en la objetividad "lógica", o esencialidad inteligible expresada, sino en la disposición última de la potencia para enunciar de modo perfecto la palabra humana perfecta en cada una de aquellas direcciones, distribuidas según la triple dimensión de lo artístico-técnico, lo práctico y lo teorético. (Canals, Fco. "Sobre la esencia del conocimiento", PPU, Barcelona, 1987, páginas 656 y 657).

¹⁰Esta distinción entre inconsciente espiritual e inconsciente automático difiere esencialmente de la distinción practicada por Jung entre inconsciente personal e inconsciente colectivo, pues ambos forman parte del inconsciente espiritual en cuanto entran en la esfera de la vida preconsciente del intelecto o de la voluntad, donde quedan así espiritualizados, y asimismo ambos forman parte del inconsciente automático en cuanto se agotan en un mundo meramente animal, separado de la vida del intelecto y de la voluntad.

Es el caso hacer notar (...) que todas las facultades sensibles del alma (que son espirituales en su naturaleza), y especialmente la imaginación, forman parte del inconsciente espiritual en al medida en que participan de la vida preconsciente del intelecto o de la voluntad. El inconsciente espiritual corresponde primordialmente a las facultades espirituales del alma, pero también se extiende a las otras." Maritain, Jacques. "La Poesía y el Arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, nota a pie de página 117.

solamente tener en cuenta el funcionamiento diario y normal de nuestra inteligencia, la manera en que aparecen las ideas del espíritu y la forma en que aprehendemos intelectualmente o descubrimos algo.

Basta considerar el modo en que tomamos nuestras decisiones libres, especialmente aquellas que envuelven nuestra vida entera para comprender que el universo de conceptos, "de relaciones lógicas, del discurso racional y de la deliberación racional en que la actividad del intelecto asume forma definitiva está precedido por las ocultas obras de una inmensa y primigenia vida preconsciente. Tal vida se desarrolla en la noche, pero en una noche traslúcida y fértil que se asemeja a esa primaria luz difusa creada antes de que Dios, como lo establece el Génesis, hiciera 'las luces en el firmamento de los cielos para separar el día de la noche' para que fueran 'señales y para marcar las estaciones y los días y los años'."¹¹

Es en la llamada noche traslúcida y fértil de la vida íntima del alma, donde se hallan las fuentes del conocimiento, de la facultad creadora del amor y de los deseos suprasensibles.

Es necesario darse cuenta de esta actividad inconsciente o preconsciente que integra las facultades espirituales del alma del hombre y de la libertad personal, de la posibilidad de conocer y entender, de aprehender y decir.

Por lo tanto, aquella noche espiritual del inconsciente es el primer origen de la poesía y de la inspiración poética.

La vida del intelecto es libre, pero no por ello deja de ser cognoscitiva y productiva, o deja de cumplir con una ley interior de expansión y de generosidad que la

¹¹ Op. Cit., página 119.

lleva a mostrar el nivel creador del espíritu; libertad que está animada por la intuición creadora.

Maritain considera que la poesía tiene sus fuentes en la libre vida del intelecto; la cual incluye una libre vida de la imaginación, raíz única de las facultades del alma y en el inconsciente del espíritu.

De esta forma la poesía contiene esencialmente un requisito de totalidad o integridad, ya que se origina en aquella vida donde las facultades del alma obran en común. "La poesía, dice Maritain, no es el fruto ni del intelecto solo ni de la imaginación sola. Es más aún; procede de la totalidad del hombre, del conjunto de sentidos, imaginación, intelecto, amor, deseo, instinto, sangre y espíritu. De ahí que la primera obligación del poeta sea dejarse conducir a esas recónditas zonas, próximas al centro del alma, donde esta totalidad existe en el estado de fuente creadora."¹²

La Intuición Poética

¿Cómo conoce el poeta? ¿Qué es aquella "magia", como algunos llaman, que inspira al poeta? Maritain habla de una clase de conocimiento que es inherente a la poesía, inmanente a ella y consubstancial con ella, y que forma una misma cosa con la esencia de la poesía.

El autor señala: "En el artesano la condición creadora del espíritu aparece cual ligada o sujeta a un fin particular, que es la satisfacción de una necesidad asimismo particular. En el poeta es ésta una condición creadora libre, puesto que sólo aspira a

¹²Op. Cit., pp. 140 y 141.

engendrar en la belleza, que es algo trascendente y que abarca una infinitud de realizaciones posibles y de elecciones posibles. En este sentido, el poeta es semejante a un dios; de suerte que, para descubrir los elementos primeros y esenciales de la poesía, nada mejor que volver nuestras consideraciones al Primer Poeta."¹³

La idea creadora de Dios, por el mismo hecho de ser creadora, no recibe nada de las cosas, ya que es Él quien las crea. No es informado por el objeto como en el caso del hombre, sino que Él mismo es informador y formador. Por lo tanto, aquello que se expresa, que se manifiesta en las cosas es el mismo Creador, cuya esencia trascendente está significada en cada obra, las cuales tienen una deficiente participación creada de esa idea.

Se puede decir, entonces, que el intelecto divino es Su propia esencia. Y que está en todos los seres por potencia, porque todo está sometido a su poder. Está por presencia, porque todo está patente y como desnudo a sus ojos. Está por esencia, porque actúa en todos como causa de su ser (...)"¹⁴

"En efecto, la esencia del ser que obra es principio inmediato de la operación solamente en el caso en que su misma operación sea su ser, pues la potencia guarda con la operación, como acto suyo, la misma proporción que la esencia con el ser. Mas solo en Dios el entender es lo mismo que el ser. Por tanto, únicamente en Dios el entendimiento es su esencia: en las demás criaturas intelectuales en cambio, el entendimiento es una potencia del ser que entiende."¹⁵

¹³ Op. Cit., página 142.

¹⁴ Santo Tomás de Aquino. "Suma Teológica", 1 q.8 a.3

¹⁵ Op. Cit., 1 q.79 a.1

Al conocerse Él, conoce sus obras, ya que Su mismo acto de intelección se identifica con Su esencia y con Su existencia, el Ser con el conocer. Si el entendimiento es Su esencia, es la subsistente intelección de la intelección.

¿En qué sentido se relaciona la poesía con la libre condición creadora del espíritu? La poesía "supone un acto intelectual que no es informado por las cosas, sino que, por su esencia, es informativo e informante. Claro está que el poeta no es más que un mísero Dios. El poeta no se conoce a sí mismo; y su visión creadora interior depende miserablemente del mundo externo y de la infinita multitud de formas y de objetos bellos ya producidos por el hombre, depende del infinito número de cosas que generaciones y generaciones han aprendido y del código de signos que usaron otros poetas. Y el poeta está condenado por todo esto a subordinar a sus propios propósitos todos esos elementos extraños a ellos y a manifestar su propia sustancia en su creación."¹⁶

Se puede entender entonces lo importante de la subjetividad del poeta en la poesía. "El deseo que interviene en el apremio mismo respecto de la obra y de la creación, no es precisamente comunicar nuestra experiencia a los demás, sino expresarla; porque, ¿qué es la creación sino una expresión del creador? La sustancia del hombre le es desconocida a él mismo. Sólo cuando el poeta aprehende las cosas mediante la emoción, éstas y el yo del poeta se unen en una particular especie de conocimiento, oscuro, inefable en sí mismo, que puede expresarse sólo en una obra, y que es el conocimiento poético. Y aquí nos encontramos frente al papel esencial que desempeña la subjetividad, el yo, en el conocimiento poético y en la actividad

¹⁶Maritain, Jacques. "La Poesía y el Arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, pp. 142-143.

poética."¹⁷ Es decir, para que la poesía se relacione con la libre condición creadora del espíritu es necesario que el poeta se aprehenda a sí mismo como sujeto. Esta subjetividad no es su sentimiento personal que depende de cada persona; como la forma en que siente, en que mira y cómo le parecen las cosas; sino aquella sustancial totalidad del hombre (contenida en el sujeto) por la espiritualidad del alma, gracias a sus propios actos inmanentes y a que se aprehende a sí mismo como sujeto.

"La subjetividad, *en cuanto subjetividad*, no puede ser formulada conceptualmente; constituye un abismo incognoscible. ¿Cómo, pues, puede ser revelada al poeta? El poeta no se conoce a sí mismo en su propia esencia. Puesto que el hombre sólo se percibe a sí mismo en su propia esencia. puesto que el hombre sólo se percibe a sí mismo a través de una repercusión, por así decirlo, de su conocimiento del mundo de las cosas, y su interior está vacío si no lo colma con ese universo, el poeta sólo se conoce a sí mismo con la condición de que las cosas repercutan en él y de que en su interior las cosas y él, conjuntamente, se hagan presentes en una vigilia, habiendo salido del sueño".¹⁸

El objetivo del poeta no es conocerse a sí mismo, sino que, así como Dios tiene conocimiento de su propia esencia para crear (ya que Él es su propia esencia, la cual se identifica con su ser), los poetas deben conocer su subjetividad para poder crear.

Para crear él requiere del conocimiento de aquella subjetividad porque, como dice Maritain, necesita de un acto intelectual, creador por su esencia, que informe algo en lugar de ser informado por las cosas.¹⁹

¹⁷ Maritain, Jacques. "La responsabilidad del artista", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1961, pp. 42-43.

¹⁸ Maritain, Jacques. "La Poesía y el Arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, pp. 144.

¹⁹ Cfr. Op. Cit., página 143.

Sin embargo, el ser humano es ignorante frente a su sustancia, y si llega a conocerla es de manera informe, o sea, en aquella noche traslúcida a la que se refiere Maritain, la cual no aclara todo sino que otorga algunas luces al hombre, acerca de su interior más íntimo.

Entonces la intuición creadora del poeta es aquella nebulosa aprehensión de su propio yo y de las cosas, producto de conocer la unión suscitada en el inconsciente espiritual y que se desarrolla sólo en la obra.

De este modo, ese germen que se halla en la noche espiritual de la libre vida del intelecto, se dirige, desde un principio, a una humilde revelación presente en la intuición del yo del poeta y a "un destello particular de la realidad del universo hecho por Dios, un destello particular de realidad que estalla en su individualidad inolvidable, infinita en sus significaciones y en su capacidad de despertar ecos; tiende a

*Ver un mundo en un grano de arena
y un cielo en una flor silvestre"*²⁰

Por lo tanto, la raíz del acto creador se da a través del conocimiento o experiencia simultáneo del yo y de las cosas.

La naturaleza del conocer del poeta

Al hablar de la naturaleza del conocimiento poético, Maritain señala que se produce en virtud de una connaturalización. Es decir, se refiere a aquella distinción que

²⁰ Op. Cit., página 145.

hace Santo Tomás de Aquino cuando habla de dos modos de juzgar las cosas pertenecientes a la virtud moral.²¹

El conocimiento poético, dice Jacques Maritain, es un tipo de conocer por inclinación o connaturalización afectiva de la condición creadora del espíritu expresada en una obra. De esta manera, en este conocimiento, el poema existe como mundo propio y realiza la misma función que en el conocimiento ordinario ejercen los conceptos y los juicios producidos en el espíritu.

El conocer poético, entonces, sólo queda expresado en la obra. Dice el filósofo francés: "En el espíritu del poeta, el conocimiento poético surge de un modo inconsciente o preconsciente y emerge al plano de la conciencia de una manera a la vez casi imperceptible, si bien imperativa e irrefragable, por obra de un choque emocional e intelectual o de una visión interior imprevisible como experiencia, que da cuenta de su existencia, pero que no la expresa."²²

Este conocimiento se obtiene por connaturalización a través de la emoción. El artista no sólo siente, sino que también piensa: "El conocimiento poético procede del intelecto, en la capacidad más genuina de éste, si bien a través del vehículo instrumental indispensable del sentimiento."²³

²¹ "Queda dicho que la sabiduría dice rectitud de juicio según divinas razones. Esa rectitud puede ser de dos maneras: conforme a uso perfecto de razón o por cierta connaturalidad con aquello de que ya se ha de juzgar: como, respecto de la castidad, rectamente juzga con inquisición de la razón quien ha aprendido la ciencia moral, y por cierta connaturalidad con ella el que posee su hábito. Así, pues, tener juicio recto sobre las cosas divinas por inquisición de la razón, pertenece a la sabiduría virtud intelectual; mas poseerlo por connaturalidad con ellas, a la sabiduría don del Espíritu Santo. Y así dice Dionisio que Hieroteo es perfecto en lo divino, "no sólo aprendiéndolo, sino también experimentándolo". Este compenetrarse, o connaturalidad, con las cosas divinas se realiza por la caridad, que nos une con Dios: "Quien se une a Dios es un espíritu". Por tanto, la sabiduría don tiene en la voluntad su causa: la caridad; su esencia, empero, en el entendimiento, cuyo acto es juzgar rectamente (...)" Santo Tomás de Aquino, "Suma Teológica". II -II, q.45, a.2.

²² Maritain, Jacques. "La Poesía y el Arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, página 148.

²³ Op. Cit., página 149.

La emoción a la que se refiere Maritain no es una emoción extraña al arte o meramente subjetiva que expresa el poeta, ni tampoco "una emoción que sirva como cosa, como una suerte de material para realizar la obra, ni de un estremecimiento del poeta que por medio del poema suspenda al lector. Se trata de una emoción que es forma, de una emoción que siendo una misma cosa con la intuición creadora, da forma al poema y que, siendo *intencional*,²⁴ como lo es una idea, lleva dentro de sí infinitamente más de lo que ella misma es."²⁵

Esa emoción que afecta o embarga al poeta delata la existencia de una intuición creadora, pero no explica el cómo emerge definitivamente a la obra del poeta. Sólo se menciona, para explicar el paso de la intuición a la creación, un cierto choque emocional e intelectual o de una cierta visión interior.

Al respecto, Jacques Maritain señala: "(...) supongamos que en la densidad de tal sueño secretamente alerta y de tal tensión espiritual intervenga la emoción. (No importa cuál sea esta emoción, lo que cuenta es que esté allí presente.)

Por una parte la emoción se extiende a toda el alma, penetra su ser mismo, de manera que ciertos aspectos particulares de las cosas se hacen connaturales al alma afectada de esta suerte. Por otra parte, la emoción, sumergiéndose en las fuentes vivas, es recibida en la vitalidad de la inteligencia; me refiero aquí a la inteligencia penetrada por la difusa luz del intelecto iluminante y virtualmente vuelta hacia todos los frutos de la experiencia y de la memoria retenidos en el alma, hacia todo el universo de

²⁴ Jacques Maritain aclara que la palabra *intencional* la usa en el sentido tomista, es decir, designando una "existencia puramente tendencial, en virtud de la cual una cosa, por ejemplo el objeto conocido, está presente, de un modo inmaterial o suprasubjetivo, en un instrumento; esto es, una idea que en cuanto determina el acto de conocer es una mera tendencia inmaterial o *intentio* hacia el objeto." Op. Cit., página 150.

²⁵ Ibidem.

fluidas imágenes, recuerdos, asociaciones, sentimientos y deseos latentes que, manteniéndose bajo presión en la subjetividad, encuéntrase ahora *animados*. Y basta que el alma se incline o se disponga en un determinado modo para que la emoción sea admitida en la vitalidad indeterminada y en la productividad del espíritu, donde es penetrada por la luz del intelecto iluminante: luego, en tanto es emoción, ésta se convierte -con respecto a los aspectos de las cosas que son connaturales al alma que la emoción impregna o *semejantes* a ella- en un instrumento de la inteligencia que juzga en virtud de la connaturalización y que desempeña, en el proceso de este conocimiento obtenido por la *semejanza* entre la realidad y la subjetividad, el papel de una determinación, intrínsecamente no conceptual, de la inteligencia en su actividad preconsciente. En virtud de este mismo hecho, la emoción es transferida al estado de intencionalidad objetiva; es pues espiritualizada, se convierte en intencional, esto es, transmite, en un estado de inmaterialidad, algo distinto de ella misma.²⁶ Se convierte así para el intelecto en un vehículo instrumental o medio de determinación en virtud del cual las cosas más profundas, invisibles, contenidas en ellas o relacionadas con ellas y que tienen con el alma así afectada una inefable correspondencia o coaptación, y que vienen a repercutir en el alma, son aprehendidas y conocidas oscuramente."²⁷

²⁶ La siguiente, es una nota al pie de página que Maritain introduce en el texto citado: "En el caso de la contemplación mística, el amor de la caridad (que es algo mucho más amplio que una emoción), se convierte en medio de una experiencia cognoscitiva por la virtud de la fe que tiende hacia la realidad con la cual ha de unirse el alma y conoce esa realidad (si bien no por experiencia). Además es necesaria aquí una inspiración especial del Espíritu Divino, porque ha de ser experimentado un objeto sobrenatural y, por ende, de un modo sobrenatural.

En el caso del conocimiento poético, por el contrario, no es menester que haya ninguna virtud previa del intelecto en el acto de conocer, cuando la emoción lleva la enigmática realidad que conmueve el alma, el mundo que resuena en ella y que ella padece, al seno de la subjetividad y de la condición creadora del espíritu. En todo el proceso no es necesaria inspiración alguna del exterior -así como no lo necesita el conocimiento que una madre tiene de su hijo, conocimiento obtenido en virtud del afecto o la connaturalización-, porque el objeto y el modo de la experiencia son sencillamente naturales." Op. Cit., nota al pie de la página 154.

²⁷ Op. Cit., páginas 153 y 154.

La intuición poética, entonces, es un destello intelectual que tiene su origen en el inconsciente del espíritu, en virtud de aquella emoción que ha sido espiritualizada.

Maritain, señala que esto es logrado solamente por las almas que, al no estar inmersas en las ocupaciones exteriores de la vida humana, gozan de una actividad de ensueño y de espiritualidad especialmente amplias. Sin embargo, no describe aquel punto en donde confluye el poeta con su intuición.

Es este tema el punto crucial de nuestro trabajo, ya que como veremos más adelante, José Miguel Ibáñez Langlois, hace justamente la síntesis que falta; une aquellos criterios que Maritain esboza para redondear una hermosa teoría.

Los postulados del filósofo y poeta chileno, respecto al origen del poema en el poeta, son muy similares a los de Jacques Maritain. De hecho, no sólo mantiene la misma teoría sino que la completa aún más, haciendo un compendio entre lo que escribe el filósofo francés en "Arte y Escolástica" y lo que escribe en "La Poesía y el Arte".

Intuición Poética como Intuición Creadora

La intuición poética, desde su origen, se refiere a una operación. Esto quiere decir que, en el momento en que la sustancia del poeta, como dice Maritain, "adquiere conciencia de sí misma y de los secretos ecos de la realidad, la intuición poética, en las profundidades de la vida no conceptual del intelecto, constituye una instigación a crear."²⁸

²⁸ Op. Cit., página 166.

Esa motivación a crear no siempre cobra realidad inmediata; a veces puede pasar mucho tiempo antes que impulse al poeta a crear. Desde el instante en que eso sucede, el artista se ejercita en practicar su arte, sin importar el resultado final. Esto quiere decir que una vez que en el poeta se revela aquel germen creador "ya estaba presente en la intuición poética la totalidad de la obra que ha de engendrarse, y esa totalidad está asimismo virtualmente dada en el primer verso de un poema, cual don procedente de la vida preconsciente del alma, o virtualmente concentrada en el germen espiritual de una novela o un drama." ²⁹

La intuición poética no se aprende ni se perfecciona por el esfuerzo y la dedicación, porque ella está referida a una libertad del alma y de la imaginación y de la fuerza natural del intelecto. Maritain recalca que la intuición poética sólo debe atenderse, debe ser escuchada, pues tiene mucho que ofrecer al poeta.

Precisamente le da la oportunidad de desarrollarse, de crecer, de completarse. El poeta puede perfeccionarse y la manera de hacerlo, es preparando todas las condiciones (y eliminando o restando fuerza a aquellas que pudiesen distorsionar o afectar negativamente a la intuición poética) para que ella sirva al poeta en su creación.

Para que todo esto se produzca es necesaria una cierta humildad frente a la misma intuición poética así como la actividad de la inteligencia y de la virtud del arte que se preocupa de los modos y medios de ejecución.

Maritain señala que en su origen la intuición poética no es algo "informe o fragmentario, como dice Claudel -demasiado ásperamente- de los resultados de la inspiración (porque Claudel sólo atiende a lo que emerge al campo de la conciencia y

²⁹ Op. Cit., página 167.

puede ser medido conceptualmente)"³⁰ sino que es plena desde un principio, a pesar de que tenga una parte de virtualidad que se manifieste a lo largo de la producción misma de la obra.

Es gracias a la emoción creadora que el artista al usar su criterio para elegir (discernir lo que es importante de lo que no lo es, lo que es bueno o deficiente) y practicando la ciencia artística, va enfocándose en aquellos pequeños destellos de la intuición poética a medida que avanza en su obra.

La profundidad del poeta en su experiencia interior, es la condición intrínseca de la intuición poética, ya que nace en las profundidades preconcientes del alma: "Así como el místico padece las cosas vividas, el poeta padece las cosas de este mundo. Y si está empeñado el poeta en el acto de la comunicación espiritual, se debe a que padece, atendiendo a ello, la acción inexorable de una fuerza más poderosa que él, que pasa una vez y ya no retorna. El grado de fuerza creadora de la intuición poética es proporcional al grado de profundidad de tal pasividad y tal atención."³¹

Maritain explica que el espíritu creador debe ahondar en la subjetividad (que es el lugar donde consigue conciencia de sí cuando padece las cosas del mundo y del alma) lo más posible, para que la vida del espíritu creador se perfeccione y vaya en continuo crecimiento.

De esta forma: "Cuanto más grande es un poeta, tanto más profundamente descende dentro de la densidad de su alma el plano de la intuición creadora (...) Desdichado de él si al recogerse dentro de sí encuentra allí un cielo devastado, inaccesible; entonces no puede sino sumergirse en ese infierno. Más si en el estado

³⁰ Op. Cit., página 172.

³¹ Ibídem.

postrero el poeta se torna silencioso, ello no quiere decir que el proceso de que estoy hablando tenga un término, no quiere decir que el poema no exija una esfera aún más profunda, menos distante de la espiritualidad creadora increada, arquetipo de toda vida creadora; ello significa que se ha alcanzado el último linde del corazón y que la substancia humana se ha consumido.¹³²

LA INTUICIÓN POÉTICA EN JOSE MIGUEL IBÁÑEZ

¹³² Maritain explica: "Estas líneas que tratan de la intuición poética en general, se refieren a la música y particularmente a la figura de Arthur Lourié que, a mi juicio, ofrece dentro de la música contemporánea el más grande ejemplo de esa profundidad en la inspiración creadora de que he hablado. El compositor musical ofrece sin duda a las especulaciones del filósofo experiencias directas. Menos atado al universo de las ideas y de los valores humanos que aquel que crea valiéndose de los vocablos del lenguaje de los hombres, menos atado que el pintor o el escultor a las formas e imágenes de las cosas, menos atado que el arquitecto a las condiciones del uso para que ha sido hecha la cosa creada, el compositor ofrece el ejemplo en que se verifican del modo más límpido las exigencias metafísicas de la poesía. En él, cuando tales exigencias no se cumplen, es donde el vacío aparece más manifiesto. Nadie, sino un compositor de óperas, pudo haber provocado en Nietzsche un desengaño tan decisivo como el suyo." Op. Cit., páginas 173 y 174.

ACERCA DE LA SUGESTIÓN CREATIVA

LA INTUICIÓN POÉTICA EN

JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ

Está claro que aquella intuición no sirve sólo para el poeta sino para el artista en general. El escultor, por ejemplo, en la medida en que piensa en madera o en hierro, se moldeando éste material en conjunto a la intuición. Cuando se avanza en lo que se piensa, se encuentran las palabras adecuadas o las imágenes, la intuición se aclara, o sea, la intuición no crea sino se proyecta con la materia.

ACERCA DE LA SUGESTIÓN CREADORA

José Miguel Ibáñez reconoce en Maritain una fuente de motivación y reflexión frente al tema de la poesía y su origen, en cuanto al poeta y al poema mismo. Así lo explica en su libro "La Creación Poética": "Mis reflexiones iniciales siguieron la pauta de Maritain, y se hicieron tributarias de sus hipótesis en torno a la *intuición poética*. Por entonces escribía yo en Roma una tesis doctoral sobre *La Creación Artística*, y me convencieron aquellas descripciones de Maritain sobre el acto poético, nacido en la profundidad del espíritu y en la vida preconsciente del intelecto, que nos abre al ser íntimo de las cosas y, al captar un destello de realidad pura, sin concepto, no puede sino encarnarse en la obra sensible del poema. Me cautivó también su comprensión de la poesía como la vida secreta de todas las artes."³³

A partir de esta motivación, el poeta y filósofo chileno, desarrolla su propia teoría. Señala que Maritain habla de la intuición en sí misma, como si naciera y se desarrollara en términos de conocimiento, en cambio, Ibáñez dice que esa intuición es casi informe, sin palabras, sin sonidos, sin imágenes, y se hace como intuición en la medida en que va encontrando las palabras, los acentos, el ritmo y cierto tipo de imágenes.³⁴

Esto significa que aquella intuición no sirve sólo para el poeta sino para el artista en general. El escultor, por ejemplo, en la medida en que piensa en madera o en hierro, va moldeando esos materiales en conjunto a la intuición. Cuando se avanza en lo que se pinta, en encontrar las palabras adecuadas o las imágenes, la intuición se aclara, o sea, la intuición no crece sino es forcejeando con la materia.

³³ Ibáñez, José Miguel. "La Creación Poética", Editorial Universitaria, Santiago, 1969, página 10.

³⁴ Cfr. Op. Cit. pp. 21-26.

El arte no es la intuición. El arte es el hacer (*recta ratio factibilium*), es fabricar algo y así hay que entender la poesía, como *poiesis*, en el sentido primario de hacer y formar una cosa. Aquella intuición intelectual que trabaja con los sustratos más inconscientes de la inteligencia, sólo se puede afinar con los brochazos del pintor, los trazos del dibujante o el juego de palabras del poeta o escritor.³⁵

Ibáñez señala que cuando se busca la génesis del poema, en vez de indagar en la intuición misma, se debe “descubrir el paso de la vivencia a la vivencia formadora, de la intuición a la intuición factiva, (...) hallar la secreta correspondencia entre el contenido de una intuición y las estructuras expresivas dentro de las cuales se gestó. (...) Su verdadera meta es desvelar el instante mismo de la conversión de la vida en poesía, de la vivencia en forma, del sentimiento en lenguaje”³⁶

³⁵ Cfr. Op. Cit., pp. 25- 27.

³⁶ Op. Cit., página 26. A modo de ejemplo de lo recién citado, Ibáñez analiza el poema *La Lluvia Lenta* de Gabriela Mistral, el que se cita a continuación:

*“Esta agua medrosa y triste
como un niño que padece,
antes de tocar la tierra
desfallece.*

*Quieto el árbol, quieto el viento,
¡y en el silencio estupendo,
este fino llanto amargo
cayendo!*

Bien puede uno trabajar con la imaginación para reconstruir la experiencia original, el estado anímico, la situación, casi a través del poema, como aboliéndolo para alcanzar su presunto meollo, su antecedente real o ficticio, psíquicamente real, la vivencia de una tarde de lluvia. Pero, de esa vivencia, lo que importa a la poesía es su desarrollo paralelo a las formas expresivas en que se encarna, y finalmente idéntico a ellas. Como lo son, de hecho, la tristeza de esa lluvia y todas las formas de su expresión: el metro breve y sincopado de los versos “lluviosos” de sus ocho estrofas, lo abrupto y casi trágico de sus cuartos versos (*desfallece, cayendo, y transida, de los sueños, de la muerte*), sus recurrencias sonoras, sobre todo en *l* y *r*, y en fin, la adecuación precisa del sentimiento a todas sus estructuras expresivas. El crítico querrá tener conciencia directa de ellas; el lector inmediato no necesita explicitar tales relaciones, sino dejar simplemente que operen en su lectura haciendo un todo con la comunicación emotiva. De cualquier modo, el poema recrea la realidad de una experiencia *por la palabra*; lo que ocurre fuera de ella no interesa a la poesía.” Op. Cit., pp. 26-27.

Origen del poema

Ibáñez señala que es recurrente buscar más allá del poema cuando se piensa en el origen de éste. Denuncia la intención que surge en múltiples autores de "hurgar más allá de los límites del poema constituido, y luego encontrar, detrás del lenguaje mismo, un contenido de conocimiento o emoción discernible de las palabras y previo a ellas. Quisieran, entonces, descifrar el misterio de la obra según el modo como ésta se gestó -o debió, hipotéticamente, haberse gestado- en la interioridad del espíritu, incluso en la preconsciencia."³⁷

Con esto, Ibáñez considera que se desvaloriza el poema y su realidad, disolviéndolo completamente; ya que, si bien el poema está inmerso en la totalidad de la vida y en las experiencias personales, condiciones que el poeta debe tener siempre en cuenta al desarrollar su arte, éstas no son por sí mismas poesía. En ellas no están suspendidas las palabras que el poeta escribe de corrido, al más puro estilo surrealista, "la vida no es, sin más, poesía, ni el sentimiento o la intuición son poema de por sí; aunque vida, destino y persona sean el gran contenido de todo arte, e incluso constituya el estilo mismo, no ocurre esto cuando se elevan a modo de formar y, por último a forma."³⁸

Cuando Ibáñez habla de surrealismo se refiere a esa escuela que postula que la creación de cualquier obra viene de lo onírico, de lo inconsciente; es una escritura automática que deja brotar casi sin intelecto lo que viene de abajo. Esto sería imposible,

³⁷ Op. Cit., página 21.

³⁸ Op. Cit., página 22.

porque siempre está la mediación de la inteligencia consciente y de la inteligencia artística propiamente tal, que es consciente.

Entonces, toda experiencia que se transmite al poema va a ser poética en la medida en que se transforma en palabra, verso y lenguaje. Es decir, aquel pensamiento vago, sospecho, nebuloso e informe se expresa sólo cuando toma forma de poema, que empieza a tomar cuerpo cuando comienza a forcejear con el endecasílabo o con cierto tipo de imagen, con una cierta familia verbal lo que varía de artista en artista.

Ibáñez no reconoce antecedentes al poema, porque todas aquellas influencias, experiencias e intuiciones, una vez realizado el poema, ya no son cosas antes del poema sino que son el poema mismo. La intuición poética es tal cuando forma el poema, cuando se hace factiva, cuando se refiere al hacer, más que al sentir o el conocer. Por eso el arte es *recta ratio factibilium*, o sea, la recta razón del hacer y no del pensar o sentir (a pesar de que éstas no se excluyan dentro de todo el proceso factivo).

El filósofo chileno señala: "Una intuición es poética, más que otra, porque se hace factiva, "hacedora" de un poema: porque hace de este proceso técnico la condición misma de su desarrollo como intuición. Y no se hace factiva por ninguna exigencia que le corresponda intrínsecamente en su naturaleza de intuición, sino por insertarse en el impulso creador de dar forma a un objeto, que es el impulso primario del arte. Un sentimiento se manifiesta como poético cuando da a luz a un poema; antes, por más que alcance el fondo de la existencia en el centro mismo de la subjetividad viviente, no será más que una espléndida disponibilidad para la poesía, mientras no venga a rescatarlo del silencio interior, en cierto modo desde fuera de sí mismo, un

impulso que no es el afectivo o emocional de la naturaleza humana: la fuerza formativa, objetivadora, factiva, que constituye al arte."³⁹

La obra puede tener diversos orígenes síquicos en su interior, pero ninguno de ellos explica la realidad poética del poema. "(...) en el punto inicial del arte hay una vivencia, hay una aprehensión oscura de sí mismo y del mundo -una intuición- más allá de todo concepto; hay un estado poético, una experiencia profunda; y también hay expresión, hay comunicación de ese estado, hay proyección sentimental: pero ninguno de estos resortes puede dar razón de la obra o ser indicio de su valor artístico. Porque ninguno de ellos llega a dar forma al resultado sino dentro de un proceso factivo en el cual se modificaron bajo una nueva legalidad. Es decir, en el poema hay vida y experiencia, y las hay con una intensidad concentrada y máxima; pero sólo cuando esta vida se hace vida de la forma, cuando esta experiencia se hace lenguaje, sólo entonces hay poesía."⁴⁰

Estos actos originarios son importantes en la creación artística ya que le dan contenido, realidad humana y existencial al hacer un arte que incluye al hombre en su interior. Efectivamente, en el poema encontramos "humanidad, vida, existencialidad; para los psicólogos, sensación, sentimiento, idea; o, (...) experiencia humana. El poema es una experiencia, dice Rilke."⁴¹

El poema se alimenta de todos estos elementos y así evita caer en la retórica y el academicismo, ya que con la forma expresiva se logra dar al contenido de la vida un

³⁹ Op. Cit., página 24.

⁴⁰ Op. Cit., página 25.

⁴¹ Ibidem.

valor, una purificación, una limpieza que no tendría por sí misma. Es decir, se juntan todas las influencias, emociones, ideas, etcétera y se depuran para su uso poético.

"Pero, para ser *poema* y no vida indiferenciada, para poder comenzar y terminar en la vida, debe eximirse de ella en el instante de la epifanía, en la iluminación de la forma que rescata al material humano de su mera condición psíquica. Y lo que era instante efímero de la existencia subjetiva tiende a hacerse objetivo, universal, eterno en su forma. Esto sólo puede ocurrir cuando la materia de la vida se incorpora en el proceso de crear un lenguaje, de construir un objeto incluso físico, sonoro, visual, la palabra encarnada."⁴²

De esta forma, si bien en el arte se expresan sentimientos o se comunica la experiencia poética, el arte es, fundamentalmente, un hacer cuya intuición es factiva y su sentimiento es creador.

La Falacia Genética

José Miguel Ibáñez pone en cuestionamiento dos afirmaciones Maritainianas, las que son exigidas al crítico, pero que se amplían al lector en general cuando se trata de entender la profunda raíz a la que Maritain intenta llegar:

1) "Antes de juzgar una obra en lo que concierne a sus modos de ejecución, el crítico tiene que descubrir las intenciones creadoras que han dado origen a esa obra, y aquellas cosas más secretas que han agitado el alma de su autor"⁴³.

⁴² Ibídem.

⁴³ Maritain, Jacques. "Arte y Poesía", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, página 376.

2) Debe "participar en la intuición poética nacida en la noche espiritual de la actividad del poeta"⁴⁴.

Ibáñez considera que Maritain "no deja de rendir tributo a los ideales neorrománticos en torno a lo que debe ser la comprensión y la crítica de la obra de arte"⁴⁵ Incluso, sentencia que en la actualidad el poema se describe según el estado poético que la obra entrega; "comuni6n vivencial con la situaci6n creadora del poeta; reconquista del estado de inspiraci6n del artista... En una palabra, la percepci6n de obra consistir4 en una participaci6n, por el espectador, de las motivaciones creadoras (vivencia, sentimiento, estado po6tico o inspiraci6n, intenciones) tal como en el alma del artista dieron lugar a la obra."⁴⁶

Sin embargo, el fil6sofo chileno no comparte esta reflexi6n; considera que aquello que ocurre en el poeta es el poema mismo. La poes4a s6lo debe preocuparse de la poes4a, no de la sicolog4a del autor o su historia personal. Detr4s de cada poema hay un autor con un mundo enriquecido de experiencias y pensamientos importantes, pero para la est6tica lo 6nico relevante es el poema.⁴⁷

"Hasta tal punto la obra es una cosa nueva puesta en el ser (...), un nuevo producto que trasciende la acci6n ps4quica de su origen, que su comprensi6n -la del poema *en cuanto poema*- no puede consistir en la recuperaci6n de lo que sucedi6 en el alma del autor. En todo caso, podr4a decirse que la captaci6n de la obra consiste en la reconquista de la intuici6n que es la forma misma, del sentimiento que vive en el

⁴⁴ Op. Cit., p4gina 362.

⁴⁵ Ib4ñez, Jos6 Miguel. "La Creaci6n Po6tica", Editorial Universitaria, Santiago, 1969, p4gina 27.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. Op. Cit., p4gina 28.

poema, identificado con las imágenes, las palabras, los sonidos; de la vida que habita en los versos, que es el verso mismo."⁴⁸

La obra creada es un nuevo modo de ser y obedece a una nueva realidad que existe fuera del poeta, manteniéndose independiente de él, formando una estructura de experiencia y lenguaje distinta a su creador. Es decir, una vez realizado el poema, el lector o el crítico, deben sumergirse en él, no en su creador.

"Las vivencias que constituyen el poema han llegado a ser el poema mismo: ya que no son el poeta, no tiene interés reconquistarlas tal como en él se dieron. Se han convertido ahora en una estructura formal, de la cual no se distinguen; se han hecho una fuerza que opera orgánicamente en la obra: son la obra misma en acción."⁴⁹

En la falacia genética, además, funcionan parámetros de valoración como la sinceridad, espontaneidad, autenticidad y originalidad que buscan en la vida del autor, algo que está detrás del poema. Así se procede a considerar un poema según lo 'sincero' que fue el poeta al expresarse. ¿Pero es importante saber si el poeta realmente sintió aquellos sentimientos que expresa en el poema? "El poema es el mismo; no puede mejorar en calidad a causa de una contingencia exterior a él. Si se dice que sus méritos responden a la sinceridad con que fue escrito, este juicio sólo puede tener sentido mientras se refiera al poema mismo, no a su relación con quien lo escribió. No hace al caso que *el poeta* sea sincero; cosa que, por lo demás, no es susceptible de medida. Sí hace al caso que *el poema* sea sincero; pero ésta es una relación que el poema entabla consigo mismo, al margen de su origen."⁵⁰

⁴⁸ Ibídem.

⁴⁹ Op. Cit., página 31.

⁵⁰ Op. Cit., página 32.

La obra poética dice lo que quiere decir en relación a ella y no a las intenciones secretas de su autor. Cada forma revela una idea y una concepción del mundo, y cada una posee una significación, que no es lo que quiere decir el poeta sino lo que realmente expresa el poema.⁵¹

Las claves del poema se encuentran en el poema mismo. El intentar reconstruir la angustia del poeta cuando escribe acerca de la muerte, sólo refleja la falaz intención de investigar cosas que el poema no exige (se comienza con la biografía del autor y vida personal del poeta, luego con sus aspectos psicológicos, para terminar en un relativismo). Si alguna de las vivencias no se hizo poema, entonces no corresponde llegar a ellas ya que no son la obra.⁵²

Poesía y Creación

José Miguel Ibáñez no busca pensar concebir la obra de arte como algo cerrado y absoluto. Toda obra revela su origen, pero como obra hecha, como *poiesis*. "La obra, para ser comprendida, debe en cierto modo rehacerse, pues sólo así se capta propiamente como obra de arte. Pero este rehacer del poema se refiere a su factura

⁵¹ Cfr. Op. Cit., pp. 33-34

⁵² Cfr. Op. Cit., página 31. Lo que insiste Ibáñez es que el arte verdadero es universal y objetivo. "El arte como principio por el que es el hombre capaz de 'expresar' libremente, y por el que sus expresiones patentizan la característica perfección de la 'belleza', puede ser libre precisamente porque no es arbitrario. Las más 'originales' obras de arte humano muestran su perfección en una aptitud para ser contempladas universalmente por los hombres, como si en ellas se manifestase algo que ha sido realizado 'como debía serlo'. Esta estimabilidad 'humana' de lo creado por las más poderosas y geniales mentes de 'artífice', que es propiedad esencial de las creaciones, no podría encontrar una explicación última sino por los caminos de la 'participación' y del 'ejemplarismo'. Para nuestro objeto baste subrayar que esta dimensión de 'esencialidad' y de 'necesidad', que penetran lo libremente efectuado en la *poiesis* humana, ponen de manifiesto la 'racionalidad' que define el arte como virtud intelectual. Canals, Fco. "Sobre la esencia del conocimiento", PPU, Barcelona, 1987, páginas 658 y 659.

intrínseca, y no consiste en repetir la vivencia o revivir la intuición original tal como se dieron en el autor, cosa por lo demás imposible".⁵³

Para entender una obra de arte es necesario tomar en cuenta su procedencia, la cual es relevante sólo en la medida en que tiene poder poético; cuando es la obra misma y, por lo tanto, una nueva forma de ser, que es la objetividad, la substantividad. La poesía no es entonces una comunicación de una situación anterior que se expresa con el lenguaje, sino algo que es y que goza en sí misma de todo sentido.⁵⁴

"Y es que nada de lo ocurrido antes del poema puede dar debida cuenta del resultado poético, que es algo nuevo. Por eso se habla de creación. Es posible formular leyes de interposición de imágenes, de iluminación afectiva, de proyección sentimental, de transmisión del estado de poesía, (...) pero el misterio del hallazgo creador no se deja explicar por tales mecanismos. (...) Ningún antecedente del poema puede explicar -como la acción causal explica el efecto- el hallazgo creador de la actividad artística. Lo que está ahora en el poema -lo que es ahora el poema- tiene que ver, sin duda, con lo que estuvo, bajo una forma que no era aún la del poema, en la vida del poeta: como experiencia, como pasión, como conocimiento o afectividad."⁵⁵

¿Cómo esta vida se hace poesía? Todos estos influjos se incorporan al poema, en virtud de un nuevo nacimiento, de un cambio, de un camino sin retorno, que significa el encuentro de la forma en el proceso artístico. Se ha creado un nuevo ser, independiente de todo, incluso de su autor. Esta mutación entre el no-ser poético y el ser de la poesía, es lo importante.

⁵³ Op. Cit., página 34.

⁵⁴ Cfr. Op. Cit., página 34-35.

⁵⁵ Op. Cit., pp. 35-36.

"Si la creación, por serlo, no es reversible, entonces es inútil pedir a la obra que nos muestre sus antecedentes, (...) porque el resultado poético es algo nuevo.(...) Toda lectura o valoración del poema que desconozca la realidad *nueva* creada en él -realidad que es, por lo demás, el valor específicamente poético de la obra, su hallazgo, su belleza- está dejando escapar la poesía, la cualidad sutil de ciertas experiencias y de ciertas formas de lenguaje, porque la poesía tiene su sede justamente en ese *plus* que el proceso creador añade a los antecedentes."⁵⁶

La Sugestión Creadora y la Inspiración

Ibáñez llama *sugestión creadora* a la *intuición creadora* de Maritain. Son muy similares en ambos autores; la diferencia se presenta en que el filósofo francés señala en el libro "La poesía y el arte", un análisis de la intuición creadora en sí misma y presenta su nacimiento y desarrollo en términos de conocimiento.

En "Arte y Escolástica", se expone la teoría del arte como la recta razón de lo factible, pero no dice cuál es la zona de congruencia de las dos cosas. En algún punto la intuición se encuentra con un proceso de fabricación del artefacto, pero no es explicitado por Maritain, como se explica anteriormente.⁵⁷

Ibáñez, entonces, hace esa conexión; postula la idea de un lugar de fusión entre la intuición y la obra, señalando que se trata de una intuición casi informe, carente de palabras, sonidos e imágenes, lo que se atribuye no sólo a los poetas sino que se amplía a todos los artistas en general.

⁵⁶ Op. Cit., página 36-37.

⁵⁷ Ver tema de la emoción en este mismo trabajo, página 43.

La intuición existe en la medida en que va tomando forma con la materia. Cuando el artista trabaja su material, la intuición se aclara cada vez más y hace que el poeta encuentre la palabra que buscaba, sin saber qué era exactamente lo que buscaba. Esto último sucede ya que antes de la lucha con el material acontece algo muy informe, una sospecha, un atisbo, que toma cuerpo cuando comienza a forcejear con el endecasílabo o con la madera o el hierro o la pasta. Incluso, a veces, las palabras o versos que delatan a aquella intuición o sugestión creadora desaparecen en el trabajo final, porque se han encontrado otros más certeros.

Lo que interesa no es si cada intuición que se desarrolla se plasma definitivamente en el poema, ya que es más que nada el tema de la poesía el que nos preocupa, sino que esa sugestión dé paso a una obra que encuentre cauce y vida en la realidad.

El sentido común nos señala respuestas muy simplificadas y obvias para revisar el origen del poema: generalmente se menciona que es un tema, motivo u objeto, o si no un sentimiento que nace dentro del poeta y que no tiene más remedio que expresarlo de alguna forma.

"Estas explicaciones tienen lugar y aceptación porque, como Malraux muy bien lo ha señalado, quien no es artista supone que el artista procede como procedería él si hiciera una obra de arte: sólo que el artista -se piensa- posee medios más potentes. El mortal común no puede imaginarse a sí mismo escribiendo un poema de un modo excesivamente distinto de cómo escribiría una carta de amor, una 'composición' escolar o un ejercicio literario de redacción. Y es esta experiencia la que proyecta sobre el poeta verdadero, atribuyéndole, eso sí, una mayor 'facilidad' para actuar. El defecto de esta suposición estriba, para Malraux, en que quien no es artista no procedería de

ninguna manera, puesto que cuanto él hace es signo, recitación, jamás obra de arte: un recuerdo de amor no es un poema, una miniatura de familia no es un cuadro. El que no puede escribir un verdadero poema tampoco puede imaginarse cómo se escribe un verdadero poema."⁵⁸

La sugestión creadora, según José Miguel Ibáñez, emerge por la motivación de ciertos *sucesos* "que actúan como estímulos de un proceso factivo: que mueven a hacer, a formar, y sólo instrumentalmente -con vistas a la pura creación- mueven a penetrar en profundidad intuitiva o emocional. Estos 'sucesos' particularísimos son apreciados como corresponde por los artistas, que reconocen en su aparición la vecindad de la obra. Precipitan en el espíritu a modo de núcleos que exigen crecimiento, y justamente un crecimiento en forma de poema."⁵⁹

Estos sucesos se encuentran en todas partes e incluso el poeta los puede provocar, ya que los hábitos pueden no estar en acto, pero en la medida que existen se actualizan cada vez más fácil y rápidamente. De esta forma, el poeta, a veces, en forma voluntaria, puede hacer que ese hábito pase a acto. "Pero en su virtud poética, como núcleos de una obra de arte, son un don y un privilegio. No acuden por un acto voluntario, ya que la decisión consciente no sería capaz de producir por sí sola tan singular fruto. El nacimiento de un poema no se forja: sencillamente 'viene', se encuentra."⁶⁰

Esos *sucesos* pueden ser los primeros versos de algún poema o el caer de una hoja o una conversación interesante o una mirada profunda. Cualquier movimiento o

⁵⁸ Op. Cit., página 124.

⁵⁹ Op. Cit., página 126.

⁶⁰ Ibidem.

cosa, por singular que parezca, puede sugerir una sugestión y llevarla al poema mismo.⁶¹

El poeta requiere no sólo de un argumento, motivo o emoción sino que necesita que todo esto esté iluminado por la sugestión creadora: "El ejercicio artístico es vano cuando no hay *algo* que ejercitar -el don poético nativo-, aunque este don por sí solo, si no es cultivado, tampoco hace al poeta; de un modo análogo, aunque el núcleo germinal no es poema si no tiene desarrollo adecuado, éste ha de ser desarrollo de *algo*, con vocación nativa de poema."⁶²

El don, para el filósofo chileno, es lo que comúnmente se llama inspiración; es un estado mental que está dado antes que el artista trabaje. La sugestión creadora, en cambio, es una semilla, es un núcleo que atrae materiales hacia sí. El que sobrevenga

⁶¹ "El poema en germen puede ser muchas cosas. Una imagen que se percibe como adecuada a una realidad vital. Una intuición de cierta zona de la realidad que sólo puede vislumbrarse -o simplemente audirse- a modo de poema. Una acción de mi vida, una decisión, una ejecución material -abrir una puerta, irse a dormir- que está llena de sentido, no sé cuál, y yo debo desvelar ese sentido.

Dos versos de otro poema, en los cuales me encuentro y me reconozco, y que me urgen a apurar hasta el final este consentimiento. Un deseo obsesivo, que en su despliegue se crea dentro de mí sus propias imágenes y me las entrega para ser desarrolladas. Un acontecimiento exterior que corresponde muy precisamente a la totalidad de mi destino en un instante.

Una frase cualquiera -quizá trivial-, pero cuya posibilidad de transformación poética me siento capaz de actualizar. Una realidad cotidiana -el día, la noche, el viento- que simboliza la existencia del hombre al ser traspuesta bajo condiciones imaginativas. Una reacción ante cierto suceso exterior, reacción que no puede tener claridad ni cumplimiento sino como poema.

Un gesto, una actitud, un movimiento mío que de súbito resume mi vida y encuentra ecos cósmicos, captables tan sólo por la palabra. Una leyenda, una historia antigua, en la que me encuentro yo jugando un papel que el lenguaje se encargará de precisar. Un estado de ánimo que, por encima de toda lógica, me pone en conexión particular con ciertas formas expresivas del idioma.

Una pura sensación visual que, puesta en palabras, se abre a resonancias espirituales. Una fantasía, un ensueño imposible que, no obstante, cobra realidad potente en relación con el lenguaje que lo expresa. Un ritmo, un acento sin palabras aún, que evoca sugerencias desconocidas, y me urge a darle el contenido que está pidiendo.

Una verdad abstracta que, al conmoverme intensamente, me ruega una expresión sensible para la cual ella misma me ofrece algún elemento. Una relación súbita y absurda entre dos imágenes, que, sin embargo, tomará cuerpo al poner en conjunción sus respectivas palabras. Una pregunta vital, cuya respuesta no puedo aspirar a recibir sino por vía del poema que la formula.

Un giro del idioma, el sentido inesperado que arranco a una palabra y que debo prolongar en otras. Una relación, cuyo fundamento no es literario, entre imágenes que quieren asociarse en mí de un modo también literario: visual, sonoro, rítmico, imaginativo. Una emoción, que sólo llegaré a conocer en la medida en que ella busque sus palabras dentro de mi lenguaje." Op. Cit., páginas 126 y 127.

⁶² Op. Cit., página 125.

ese germen, que sería la primera ocurrencia, es un don estrictamente actual, pero antes de él, hay un don habitual que es lo que se podría llamar "estado de inspiración". Este estado es imprescindible para que se desarrolle la sugestión creadora en el poeta, pudiendo pasar, incluso, años en que el artista no tenga esa fuente inspiradora y no le devenga ninguna sugestión.⁶³

"(...)La inspiración se define en relación a la obra que debe producir, hasta llegar a confundirse con la producción misma, incluso en sus aspectos más técnicos."⁶⁴ En otras palabras, si no existe técnica, la inspiración no sirve de nada, porque no podría cultivarse. "Los poderes técnicos del creador auscultan el germen, lo reconocen, lo purifican y dan lugar a un largo trabajo artístico, quizá lleno de impaciencias, presentimientos, fatigas y triunfos."⁶⁵

"El estado de inspiración es simplemente el estado en el que un poema se produce o se puede producir, más allá de cuanto el poeta, al margen de la poesía o en relación *accidental* con ella, pueda experimentar. Lo que esta experiencia tiene de poética es lo que contiene de relación esencial con el poema, con su llegada y su desarrollo; con su autonomía y su dinamismo propio (de allí que obediencia y pasividad sean típicas de esa situación) (...) No es el poeta quien 'tiene la palabra', sino el poema, que parece forjarse a sí mismo, a partir de su centro vivo, según su propia naturaleza y como inadvertidamente. La pasividad del poeta se debe, pues, a la presencia misma del poema que nace lleno de anticipaciones, con dirección propia. El estado de inspiración,

⁶³ Cfr. Op. Cit., pp. 156-173.

⁶⁴ Op. Cit., página 169.

⁶⁵ Op. Cit., página 171.

más que un éxtasis, o una intuición arrebatadora, o un sentimiento poderoso, o una 'sinceridad' máxima, es el estado en el que viene y se desarrolla el germen."⁶⁶

La inspiración, entonces, es un estado de la mente con relación al lenguaje, no es un influjo sobrenatural de las musas. Es la musicalización de la inteligencia, es un estado verbal donde el lenguaje se activa y comienza a cobrar vida propia, cada palabra llama a la otra; por eso es que el poeta se siente inspirado y con cierta pasividad, porque el lenguaje comienza a fluir. Es aquí donde la sugestión creadora encuentra su lugar, siendo un germen para el poema, no para el poeta. El poeta trabaja con la inspiración, pero la sugestión creadora es para el poema específico. Es en ese estado del alma, que va y viene según leyes misteriosas que se desconocen, cuando el poeta puede escribir, cuando se le presenta la primera semilla o germen, viene una ocurrencia oscura, amorfa, pero llamada a desarrollarse en esa circunstancia a partir del forcejeo con las palabras, con las formas, con las figuras, con los sentidos.⁶⁷

⁶⁶ Op. Cit., páginas 159 y 160.

⁶⁷ Cfr. Op. Cit., pp. 156-173.

CONCLUSIÓN

El filósofo francés, Jacques Maritain desarrolla su teoría de la *intuición poética*, o sea, de aquel 'alimento' que utiliza el artista para avanzar en su arte, a partir de la llamada 'noche traslúcida y fértil de la vida íntima del alma', donde se encuentran las fuentes del conocimiento, de la creación, de los sentimientos y de los deseos que van por sobre de lo sensible.

Maritain conduce el tema de la intuición por el ámbito del conocimiento, considerando que éste procede del intelecto, pero a partir del sentimiento: "¿Cómo puede la emoción elevarse al plano del intelecto y, como si fuera un concepto, ocupar el lugar de éste al convertirse para el intelecto en un medio determinante o vehículo instrumental mediante el cual se aprehende la realidad? (...) En el conocimiento poético la emoción lleva la realidad que el alma padece -un mundo en un grano de arena- a las profundidades de la subjetividad y del inconsciente espiritual del intelecto, porque en el poeta, contrariamente a los otros hombres (especialmente a aquellos volcados en la actividad de la vida civilizada, el alma se mantiene de un modo que le aprovecha más a sí misma y conserva una reserva de espiritualidad que no es absorbida por su actividad orientada hacia el exterior o por el trabajo de sus facultades. Y esta profunda reserva de energía espiritual que queda sin emplear, precisamente por no ser empleada, es cual un sueño del alma; sólo que, siendo espiritual, permanece en un estado de vigilancia virtual y de tensión vital debida al repliegue virtual del espíritu sobre sí mismo y sobre

todo cuanto en él hay. El alma duerme, pero su corazón está despierto y consiente que ella duerma..."⁶⁸

Es ahí, en ese sueño profundo, donde la emoción se espiritualiza y pasa a ser intencional, dando forma al poema. Esta emoción significa que existe una intuición creadora, pero no explica como se eleva al poeta más allá de un supuesto choque emocional e intelectual o de alguna visión interior. La emoción embarga al poeta en su totalidad y en virtud de ella surge la intuición poética como un destello que se origina en el inconsciente del espíritu; lo cual es logrado sólo por aquellos que gozan de una capacidad de ensoñación y actividad espiritual extensa.

José Miguel Ibáñez no reniega en forma absoluta de esta visión, sino que busca completarla, perfeccionarla, e incluso, llevarla a un plano más objetivo, más factivo, en donde precisamente la intuición poética existe, pero en una condición informe, sin palabras, sin sonidos, sin imágenes, y se va haciendo intuición en la medida en que encuentra esas palabras que faltan, esos sonidos, esas imágenes, en definitiva, la forma.

El filósofo chileno habla de una *sugestión creadora* que nace en un estado previo de inspiración, sin el cual, ésta no puede darse.⁶⁹ Esta sugestión o germen es preconsciente y, por lo tanto, el poeta no tiene nunca consciencia de ello, salvo cuando encuentra lo que buscaba. Cuando esto pasa, recién ahí sabe que era lo que quería y

⁶⁸ Maritain, Jacques. "La poesía y el arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955, pp. 151-153.

⁶⁹ "La *inspiración* no es solamente un accesorio mitológico: hay una inspiración real, que no viene de las Musas, sino de Dios vivo, una moción especial de orden natural, por la cual la primera Inteligencia da, cuando le place, al artista un movimiento creador superior a la medida de la razón, y que utiliza, sobreelevándolas, todas las energías racionales del arte, quedando reservado a la libertad del hombre el seguir o alterar ese impulso". Maritain, Jacques. "Arte y Escolástica", Editorial Palermo, Buenos Aires, 1958, pp. 87.

sabe de donde vino y aquella intuición comienza a desarrollarse de manera más intelectual, de mil formas.

Sin embargo, la preocupación en Ibáñez no se establece en la intuición misma, sino que le preocupa el poema y sólo el poema. Todos aquellos antecedentes previos a él (emociones, sentimientos, experiencia... etcétera) son datos que, una vez realizado el poema, no pasan a ser otra cosa que el poema mismo, no son ingredientes anexos, sino que forman parte de esta nueva realidad.

El presente trabajo buscó presentar ambas visiones filosóficas, precisamente porque es la filosofía del arte la que se encarga de analizar los rigores estéticos del arte en cuanto arte y belleza, la cual, en ambos autores, es una aspiración a la trascendencia.

Al respecto, Maritain señala: "(...) ¿Cómo no sería un trascendental lo bello, como lo es el bien mismo? A decir verdad, lo bello es el esplendor de todos los trascendentales reunidos. Dondequiera hay algo existente, hay ser, forma y medida; y dondequiera hay ser, forma y medida hay alguna belleza."⁷⁰ Incluso afirma que "el arte y la poesía tienden a un absoluto que es la belleza que ha de alcanzarse en una obra, pero que no es Dios mismo sino la belleza que existe por sí misma. Cuando Cocteau dijo, al final de *Orpheus*, 'porque poesía, mi Dios, eres tú', no quería significar que la poesía fuera Dios mismo, sino que Dios es el primer poeta y que la poesía recibe todas sus virtudes de Él".⁷¹

⁷⁰ Maritain, Jacques. "Arte y Escolástica", Editorial Palermo, Buenos Aires, 1958, pp. 172, nota 66.

⁷¹ Maritain, Jacques. "La responsabilidad del artista", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1961, página 25.

Ibáñez, por su parte, sentencia: "Para mí, desde la primera vez que estudié metafísica en la universidad hasta el día de hoy, la belleza es un trascendental. Sólo que es un trascendental especialmente complicado porque rompe la simetría de los trascendentales. La dificultad para incluirla dentro de los trascendentales, no es intrínseca a la belleza, sino que complica a los filósofos, porque no hay donde meterla. (...) Es en la zona acotada por la Verdad y por el Bien, donde está la Belleza. (...) El problema es complicado, porque si la belleza no es la Verdad, es casi la Verdad. Es difícil diferenciar la Belleza de la Verdad. Porque también en la belleza hay una auto-revelación del ser ante la inteligencia, pero no se la puede confundir con la Verdad, porque obviamente un cuadro no tiene la verdad de un juicio, ni siquiera un poema, aunque se podría parecer más, pero tampoco. Un poema podría admitir un cierto grado de falsedad y ser hermoso. (...) Es evidente que es un bien porque se ama. La capacidad de amar se supone que está acotada por el ser como bien. (...) La belleza es la contemplabilidad de toda forma en cuanto forma. (...) Si Dios es infinitamente verdadero y la verdad misma, y es infinitamente bueno y la bondad suprema, Dios es entonces, la belleza misma, porque es lo infinitamente contemplable y en el cielo no puede faltar la más profunda experiencia estética, el puro gozo de la contemplación de lo infinitamente bello, o sea, sí, es un trascendental".⁷²

Por lo tanto, se infiere que, ontológicamente, el arte y la belleza no sólo se unen al ser, sino también a la verdad y al bien.

Bajo esta perspectiva es que se puede decir que la distancia entre ambos autores no se realiza por el tema de la belleza o de si existe una inspiración previa al

⁷² Ver anexo, Extracto de la entrevista personal a José Miguel Ibáñez para la Memoria de Periodismo de la misma autora, "José Miguel Ibáñez Langlois: Poeta de la Pasión", 1998, páginas 66-75.

artista o no, sino que Maritain profundiza y da mucha relevancia a todos aquellos antecedentes previos al poema, encontrando ahí la clave de la intuición y del poema mismo. En cambio, Ibáñez no reconoce nada anterior al poema.

Al respecto, considero que esto que se señala Ibáñez, se puede explicar con aquel concepto básico que dice que no basta con las buenas intenciones, lo que importa es el resultado final. O quizás como se le atribuye a *"El Príncipe"* de Maquiavelo la famosa frase: "El fin justifica los medios". En cierta forma, muchos poetas se escudan en lo que querían decir, en lo que sintieron, lo que los motivó, para justificar su creación cuando no es reconocida.

El valor de un buen poema (los poetas lo saben) no consiste en este tipo de expresiones, sino en la grandeza independiente que este tenga de su autor. Ahí radica el valor. Cuando la gente que lee poesía o los críticos profundizan en cada poema como una nueva creación, serán no sólo justos con el poema, sino que lo comprenderán.

Pero lamentablemente no siempre ocurre así. Por ejemplo, Pablo Neruda es indudablemente un gran poeta, pero no por haber recibido el Premio Nobel, todo lo que escribiese después estaría como destinado a ser perfecto sólo porque él lo escribió. Muy por el contrario. De hecho, fue con libros como *"La Barcarola"*, con el que tuvo un fuerte enfrentamiento con Ignacio Valente (nuestro filósofo José Miguel Ibáñez) debido a su evidente debilidad poética en los versos, por falta de intensidad creadora.

No es que no fuese un gran poeta, sino que se es buen poeta cada vez que se hace un buen poema, cuando en cada verso se trabaja y se marca el esfuerzo por moldear esa sugestión de la mejor forma, buscando la expresión de la belleza en las palabras y sus sonidos.

El artista trabaja en base a la intuición; y así mismo lo explica el Santo Padre Juan Pablo II: "Nadie mejor que vosotros, artistas, geniales constructores de belleza, puede intuir algo del *pathos* con el que Dios, en el alba de la creación, contempló la obra de sus manos."⁷³

Destaca el concepto de *intuir* como una realidad a la que los artistas pueden aspirar, aunque muchos de ellos, no creyentes o agnósticos, no reconozcan que a aquella belleza que tienden naturalmente, no es más que la concepción de lo bello, de lo bueno, uno y verdadero, es decir, del Ser.

De esta forma, "la auténtica intuición artística va más allá de lo que perciben los sentidos y, penetrando la realidad, intenta interpretar su misterio escondido. Dicha intuición brota de lo más íntimo del alma humana, allí donde la aspiración a dar sentido a la propia vida se ve acompañada por la percepción fugaz de la belleza ⁷⁴ y de la unidad misteriosa de las cosas. Todos los artistas tienen en común la experiencia de la distancia insondable que existe entre la obra de sus manos, por lograda que sea, y la perfección fulgurante de la belleza percibida en el fervor del momento creativo: lo que logran expresar en lo que pintan, esculpen o crean es sólo un tenue reflejo del esplendor que durante unos instantes ha brillado ante los ojos de su espíritu".⁷⁵

⁷³ Papa Juan Pablo II, "Carta a los Artistas", Taller Gráfico Pía Sociedad de San Pablo, Santiago, 1999, página 3.

⁷⁴ "La belleza es en un cierto sentido *la expresión visible del bien*, así como el bien es *la condición metafísica de la belleza*. Lo habían comprendido acertadamente los griegos que, uniendo los dos conceptos, acuñaron una palabra que comprende a ambos: '*kalokagathia*', es decir '*belleza-bondad*'. (...) El modo en que el hombre establece la propia relación con el ser, con la verdad y con el bien, es viviendo y trabajando. El artista vive una relación peculiar con la belleza. En un sentido muy real puede decirse que la belleza es la vocación a la que el Creador le llama con el don del 'talento artístico'. Y, ciertamente, también éste es un talento que hay que desarrollar según la lógica de la parábola evangélica de los talentos (cf. Mt. 25, 14-30). Entramos aquí en un punto esencial. Quien percibe en sí mismo esta especie de destello divino que es la vocación artística -de poeta, escritor, pintor, escultor, arquitecto, músico, actor, etc.- advierte al mismo tiempo la *obligación de no malgastar ese talento*, sino de desarrollarlo para ponerlo al servicio del prójimo y de toda la humanidad". Op. Cit., pp. 9-10.

⁷⁵ Op. Cit., pp. 15-16.

Esta capacidad de crear bajo la intuición, es dada en un orden natural a creyentes y ateos por igual. Con la cual atribuyen a sus potencias el origen de sus hallazgos; sin embargo, el orden natural entero también es gracia, de alguna forma, porque nuestra naturaleza no es creada por nosotros sino que es dada. Ahora bien, cuando esa naturaleza goza de dones más altos, de gratuidades, se habla de un don divino, en un orden más sobrenatural, donde se halla la fe.

El filósofo francés, en su obra "La Responsabilidad del artista", agrega: "la belleza y la poesía constituyen un absoluto inexorable, el cual exige un don total de uno mismo y no admite desvío alguno. Únicamente con Dios puede un hombre darse totalmente *dos veces al mismo tiempo*, primero a su Dios, y segundo a algo que es el reflejo de su Dios. Cuando el amor de que depende la perfección de la vida humana y que tiende a la realidad absoluta que existe por sí misma, está integrada en la fuente creadora misma, no acarrea división alguna a la actividad creadora, porque lo penetra y lo activa todo, hasta el amor mismo de un artista por la particular instancia absoluta que a él le interesa. (...) la trascendencia del amor supremo, que hace que este amor no sea extraño en ninguna parte, lo capacita, cuando vivifica la fuente creadora y anima la facultad artística desde adentro, para hacerlo de manera superior, infinitamente delicada y sin que el artista corra ninguno de los riesgos de torcer o entorpecer esta facultad, que pueden comportar los motivos humanos."⁷⁶

Así si un escultor sólo trabaja para agradar a Dios, no va a ser mejor escultor por este hecho, sino que podrá usar su facultad artística más pura y libremente.

⁷⁶ Maritain, Jacques. "La responsabilidad del artista", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1961, página 110.

"Uno de los exponentes más críticos de una estética teológica, Hans Urs von Balthasar, escribió acerca de esta desastrosa separación del conocimiento "mundano" y el encuentro del hombre con la Palabra de Dios que ha caracterizado a la cultura occidental por siglos: 'Siempre que se corta la relación entre la naturaleza y la gracia..., la totalidad del ser mundano cae bajo el dominio del *conocimiento*, y las fuentes y fuerzas del amor inmanentes en el mundo son subyugadas y finalmente sofocadas por la ciencia, la tecnología y la cibernética (...) Todos recordamos la famosa frase de G. K. Chesterton en el sentido de que cuando las personas dejan de creer en Dios, no es que no crean en nada; creen en cualquier cosa. Lo mismo en el arte. Sin un fundamento en la verdad sobre la naturaleza humana, el arte se va haciendo cada vez menos humano, y cada vez más deformante. Hay, después de todo, otros espíritus aparte de Dios interesados en los asuntos humanos."⁷⁷

De esta forma ¿cuál es la vocación del artista? ¿A qué está llamado? "El artista es la ventana de la que Dios se sirve para derramar en el mundo esperanza y alegría, belleza y verdad. Por encima de todo, el artista está llamado a conducirnos al punto en que la Cruz de Cristo se convierte en la manifestación final del esplendor humano: en la cruz, el ascenso a Dios aparece como la renuncia a toda belleza familiar. Dios ve en el Crucificado su propia belleza. Cristo, mediante el misterio de su kénosis, de su propio abajamiento, ha revelado la gloria original del amor de Dios que se humilla a sí mismo incluso hasta la muerte de cruz. Ante esta original y auténtica *coincidentia oppositorum*, ante esta 'coincidencia de opuestos', incluso el gran Orígenes de Alejandría empezó como a parpadear rápidamente y entrecerrar los ojos. Sólo Cristo revela lo humano; su

⁷⁷ J. Francis Cardenal Stafford. "La Vocación del Artista" en Revista Humanitas, n°15, PUC, 1999, pp. 395-396.

figura es la única que nos ennoblece. Pues Dios ha inscrito dentro de nosotros la belleza de su único Hijo.

La 'necedad de la Cruz' nos recuerda también que, con todo lo bella que es, la vida es tan sólo un sello de agua en relación a la realidad real, a la inmensamente mayor realidad que a veces vislumbramos, pero que nunca llegamos a capturar, al mirar hacia Dios a través de la ventana de la belleza mortal. Hopkins, en su poesía, nos recuerda esta antigua intuición.

'¿Qué hacer entonces' ¿Cómo hallar la belleza? Simplemente hállenla; posean, el más íntimo hogar, el dulce don del cielo; luego partan, váyanse. Sí, deseen eso también, deseen todo, lo más bello de Dios, la Gracia.'

La vocación del artista es la de ser custodio de nuestra humanidad y de nuestra profunda libertad, ser transparente, dejar que la luz que viene de fuera sea transmitida a otros sin impedimento; anunciar la importancia de ese 'cambio de luces' en la Anunciación de Fra Angélico; ser, como María de Nazaret, un canal de dones que uno no posee y no puede nunca acabar de entender completamente, pero cuyo 'sí' hace posible la presencia de Cristo entre nosotros."⁷⁸

Esta memoria subrayó la importancia de una *intuición creadora* en Jacques Maritain y una *sugestión creadora* en José Miguel Ibáñez, para explicar el cómo se hace un poema y cómo la realización de éste involucra un análisis filosófico.

⁷⁸ Op. Cit., pp. 398-399.

El mismo Santo Padre escribe para la Pascua de Resurrección de este año, la maravillosa Carta a los Artistas, fecha que no es casualidad: "¿Cuál es la diferencia entre 'creador' y 'artífice'? *El que crea* da el ser mismo, saca algunas cosas de la nada - *ex nihilo sui et subiecti*, se dice en latín- y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente. El *artífice*, por el contrario, utiliza algo ya existente, dándole forma y significado."⁷⁹ En sus propias palabras, actúa de artífice al crear una obra que ilumine a los artistas del mundo, católicos, ateos, agnósticos o de otras religiones; y aclare conciencias artísticas, a la luz de la vida en Cristo y de la resurrección de la esperanza en la Vida Eterna.

Quiero finalizar esta memoria, tomando las últimas palabras del libro de Maritain, "La Responsabilidad del Artista", y espero haber logrado una exposición clara acerca de la concepción filosófica de la creación poética en los filósofos antes expuestos, de manera de acercarme un poco a lo que significa ser un "proyecto de filósofa".

"Me imagino que todo poeta o artista que ha tendido durante largo tiempo hacia el fin verdadero de la vida humana dirá probablemente, con Léon Bloy: 'Podía haber llegado a ser un santo, un obrador de milagros. He llegado a ser un hombre de letras', en el mismo momento en que su alma esté más profundamente transformada por el amor".⁸⁰

⁷⁹ Papa Juan Pablo II, "Carta a los Artistas", Taller Gráfico Pía Sociedad de San Pablo, Santiago, 1999, pp. 5.

⁸⁰ Maritain, Jacques. "La responsabilidad del artista", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1961, página 111.

BIBLIOGRAFÍA

- Canals, Francisco. "Sobre la esencia del conocimiento", Ediciones PPU, Barcelona, 1987.
- Delclaux, Federico. "El Silencio Creador", Ediciones RIALP, Madrid, 1996.
- Ibáñez, José Miguel. "La creación Poética", Editorial Universitaria, Santiago, 1969.
- Ibáñez, José Miguel. "Libro de la Pasión", Editorial Universitaria, Santiago, 1986.
- Ibáñez, José Miguel. "El rey David", Editorial Universitaria, Santiago, 1998.
- Juan Pablo II. "Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los Artistas", Taller Gráfico Pía Sociedad de San Pablo, Santiago, 1999.
- Maritain, Jacques. "La poesía y el arte", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1955.
- Maritain, Jacques. "Arte y Escolástica", Editorial Palermo, Buenos Aires, 1958.
- Maritain, Jacques. "La responsabilidad del artista", EMECÉ Editores, Buenos Aires, 1961.
- Revista Humanitas, n°15, PUC, Santiago, 1999.

A continuación se presenta un extracto de la memoria para optar al grado de Licenciado en Ciencias Sociales y de la Información de la Universidad Gabriela Mistral titulada "José Miguel Ibáñez Langlois: Poeta de la Nación", realizada por la misma autora en 1993.

Es una entrevista al destacado crítico Ignacio Valente abarcando su teoría poética, su mejor libro de poemas: "El Libro de la Pasión", y sus apreciaciones acerca del periodismo, la novela, la mujer y los poetas.

En el anexo se expone el pensamiento del entrevistado con respecto a la trascendencia de la belleza, asunto que fue tratado en este trabajo teórico y que sirve de complemento a lo mencionado por el propio José Miguel Ibáñez en su obra "La Creación Poética".

ANEXO

A continuación se presenta un extracto de la memoria para optar al grado de Licenciado en Ciencias Sociales y de la Información de la Universidad Gabriela Mistral, titulada "José Miguel Ibáñez Langlois: Poeta de la Pasión", realizada por la misma autora en 1998.

Es una entrevista al destacado crítico Ignacio Valente, abarcando su teoría poética, su mejor libro de poemas: "El Libro de la Pasión", y sus apreciaciones acerca del periodismo, la belleza, la mujer y los poetas.

En el anexo se expone el pensamiento del entrevistado con respecto a la trascendencia de la belleza, asunto que fue tratado en este trabajo filosófico, y que sirve de complemento a lo mencionado por el propio José Miguel Ibáñez en su obra "La Creación Poética".

Anexo de la belleza

¿Usted considera la belleza como un trascendental?

Para mí, desde la primera vez que estudié metafísica en la Universidad hasta el día de hoy, la belleza es un trascendental. Sólo que es un trascendental especialmente complicado, sobre todo porque rompe la simetría de los trascendentales.

Martes 7 de julio de 1998

De caminar rápido, con un negro maletín a cuestas, tan negro como su ropa y su pelo, José Miguel Ibáñez Langlois se apresura a ser entrevistado, "es que hoy juega Holanda versus Brasil y no me quiero perder ese partido". No es que tenga una especial predilección por esas nacionalidades, sino que le fascina el fútbol, sobre todo si se juega un mundial.

Da la impresión de tener algún tipo de acuerdo o pacto divino, ya que sus 62 años pasan por 50 o incluso 40, fácilmente. Las canas hay que buscárselas y las arrugas no marcan su verdadera edad. Su acento, algo españolizado debido a su permanencia en España, suena divertido y ameno. Es delgado, de estatura media, y pronuncia su nombre con los dos apellidos, como para que a nadie se le olvide.

Abre sus maravillosos ojos verde petróleo y mira profundamente. Respira hondo y toma su tiempo al contestar, está apurado, pero sus palabras son pronunciadas con armonía y delicadeza, cada una a su tiempo, expresando en forma clara su pensamiento.

Acerca de la belleza

- **¿Usted considera la belleza como un trascendental?**

Para mí, desde la primera vez que estudié metafísica en la Universidad hasta el día de hoy, la belleza es un trascendental. Sólo que es un trascendental especialmente complicado, sobre todo porque rompe la simetría de los trascendentales.

La dificultad para incluirla dentro de los trascendentales, no es intrínseca a la belleza, sino que complica a los filósofos, porque no hay dónde meterla. Dejando de lado la *res*, que no agrega nada, ni siquiera conceptualmente, tenemos el Uno, Bueno, Verdadero. El Uno es de otro género, todo ser es uno en cuanto que es, allí no hay problema. Es en la zona acotada por la Verdad y por el Bien, donde está la Belleza, pero no se sabe cómo meterla.

La Verdad es el ser mismo en cuanto que dice una razón de conveniencia con la inteligencia creadora, del ser que es subsistente y que crea todo lo que es. El Bien, es algo parecido. El Bien es lo que todos apetecen. "El Bien es el ser en cuanto dice una relación de conveniencia con la voluntad", dice Aristóteles. Y se acabaron las potencias inmatrimales, inorgánicas espirituales, entonces, qué hacer con la belleza, que no es la Verdad y no es el Bien.

El problema es complicado, porque si la belleza no es la Verdad, es casi la Verdad. Es difícil diferenciar la belleza de la Verdad. Porque también en la belleza hay una auto revelación del ser ante la inteligencia, pero no se la puede confundir con la Verdad, porque obviamente un cuadro no tiene la verdad de un juicio, ni siquiera un poema, aunque se podría parecer más, pero tampoco. Un poema podría admitir un cierto grado de falsedad y ser hermoso.

- **Entonces, ¿dónde se coloca la belleza?**

Es evidente que es un bien porque se ama. La capacidad de amar se supone que está acotada por el ser como bien. Yo creo que hace falta un mínimo análisis fenomenológico acerca de cómo y dónde se nos da la belleza.

La belleza es la contemplabilidad de toda forma en cuanto forma, pero cuando se consigue ver una cosa como forma y, más aún, como pura forma, de modo que no haya

más que forma, y toda obra de arte es de suyo pura forma, y la formabilidad humana, por decirlo así, le ha dado forma de forma, de modo que todo lo que no sea forma está transfigurado por la forma. La inteligencia, para llegar a ese conocimiento, tiene que discurrir, o sea, interpretar un poema, un cuadro; pero cuando llega a admirarla como lo que es, es decir, como pura forma, llega a lo que normalmente se designa con la palabra *contemplación*.

La inteligencia se aquieta en el gozo de la contemplación, la inteligencia que no es sólo contemplación, porque también es interpretación y toda obra de arte necesita interpretación. Hay que ponerle un foco hasta poder verla en su condición de forma y con el poema pasa lo mismo. Cuando la inteligencia cesó ya en la interpretación porque vio, entonces, se detiene en la pura mirada amante y gozosa de la contemplación que corresponde a un objeto que se llama la *forma como pura forma*; por eso se puede decir que la belleza es la contemplabilidad de una forma pura, que en el fondo no es otra cosa que lo que dice Santo Tomás, en cuanto que es el esplendor de la forma.

La contemplación de la forma engendra un gozo purísimo: es el que dice Santo Tomás cuando señala que “bello es aquello que produce placer (gozo), en cuanto contemplado, y por el puro hecho de ser contemplado”. La belleza es la contemplabilidad de la forma, en ella la mirada se aquieta en la contemplación pura, gozosa y amante. Eso viene a incluir, en el fondo, tanto lo que dice Santo Tomás de la belleza como esplendor de la forma, como lo que dice la belleza en cuanto placer de contemplación.

Esa contemplabilidad de la forma, en cuanto pura forma, aquí, se refiere a nosotros: la inteligencia parece tomada por la verdad de la forma y no por su esplendor,

por su apariencia, mientras que el bien pertenece a la perfección intrínseca del ser. La voluntad parece tomada del amor al bien.

A mí siempre me ha gustado, no es original mía, desde que la leí dije, esto es: "la belleza es el ser mismo, en cuanto dice adecuación al apetito natural de la inteligencia", que no es la voluntad ni es la inteligencia: vendría a ser algo así como la voluntad que hay dentro de la inteligencia en cuanto a inteligencia.

Es cierto que esto parece una sutileza, pero para mí es profundamente verdadero que la inteligencia apetece contemplar, la inteligencia satisface su apetito (apetito significa orden volitivo), la inteligencia satisface su apetito intrínseco de contemplar en la belleza. Es decir, la belleza es el ser en cuanto dice relación de adecuación con el amor de la inteligencia, con el apetito natural de la inteligencia, que no es la inteligencia a secas y no es la voluntad a secas.

Eso hace verdadero que todo ser en cuanto que es, tiene alguna capacidad de ser contemplado como forma pura y, cuando llega a serlo, es hermoso. Sólo el no-ser adolece de esta capacidad radical de no poder ser contemplado como forma pura, porque hasta el ser más ínfimo tiene algo que para cierta mirada lo hace posible de ser contemplado en forma pura.

José Miguel Ibáñez toma en la mano una libretita de teléfonos de color gris, y dice: "esto no fue echo para la belleza, esto fue echo para la práctica, pero es evidente que yo puedo intentar una interpretación de esta cosa, hasta llegar a mirarla como forma, escasamente porque no es la gran cosa..."

- **En verdad, es bien fea...**

...Pero sí, lo consigo por su color, por las líneas negras, es armónico. Luego vienen todas las condiciones objetivas que vienen a entrar en la belleza: la unidad, armonía,

etcétera. Esta libretita, imperfecta y todo, tiene alguna capacidad de ser contemplada como forma pura, y que mi inteligencia se goce en su apetito natural, al haber llegado a la contemplación de esta pobre cosa, como forma pura, no por la fealdad, que es una deficiencia de ser.

Resulta que el ser humano, desde que fabricó la primera hacha en las cavernas, descubrió que podía hacerla más bonita, que le podía hacer una incisión y se la hizo. Aquello no estaba hecho para ser contemplado, aquello estaba hecho para matar bisontes, pero ahí está poniendo algo el hombre que aumente la contemplabilidad de la forma en cuanto pura.

Cómo no va ser una satisfacción profundísima del ser, si dice Santo Tomás que el fin del hombre es la contemplación. Bueno, hay contemplaciones y contemplaciones, y en la poesía se contemplan palabras que han dejado de tener su peso semántico para llegar a tomar la condición de forma pura.

¿Qué hace el que está oyendo una hermosa sinfonía? Contempla. Mientras me ofrezca la sinfonía una cierta dificultad de interpretación yo no la puedo gozar; la oigo una vez, dos o tres veces, pero cuando yo ya llego a descubrir su condición de forma y a descansar en ella como tal, listo, ahí me quedo: oigo y contemplo y gozo con un gozo altísimo, porque esa cosa está hecha para la contemplación.

Eso a su vez tiene que ver con el atributo divino de la belleza. Si Dios es infinitamente verdadero y la verdad misma, y es infinitamente bueno y la bondad suprema, Dios es entonces, la belleza misma, porque es lo infinitamente contemplable y en el cielo no puede faltar la más profunda experiencia estética, el puro gozo de la contemplación de lo infinitamente bello, o sea, sí, es un trascendental.

- **¿Cómo contempla usted la belleza en la poesía? ¿Cuándo para usted una poesía es bella?**

A ver, cómo se contesta eso, cuándo es bella, cuando es bella.

- **No si reúnen ciertas condiciones, sino de qué forma se disfruta, cuándo suena bien o cuándo a través de la lectura uno puede llegar a captar...**

Lo que pasa es que un texto tiene muchos planos y, en principio, es hermoso por una conjunción de todos ellos.

- **Pero ¿qué es lo que más prima?**

No, yo no puedo decir que prime nada, porque es un todo. Quiero decir, hay un estrato fonético, que es musical y es contemplable por el órgano auditivo; hay un estrato imaginativo, hay un estrato afectivo, un estrato intelectual y podríamos seguir, probablemente subdividiendo.

El poema es hermoso cuando en él todo está integrado. Una forma simple de decirlo, que me parece perfectamente adecuada, es que la poesía es la conjunción de sonido y sentido. Cuando el sonido da perfectamente el sentido y, a su vez, el sentido es dado de una manera tan transparente y única que cualquier cambio en el sonido ya arruinaría el sentido, o sea, cuando se produce la identificación de sonido con sentido, ahí tenemos un poema.

Las palabras suenan, suenan y significan, pero, rara vez, el sonido de la palabra y su significación están indisolublemente unidos. En esta conversación que estamos teniendo, yo podría usar un sinónimo y no pasaría nada. Cuando uno ha dicho una frase que no admite ningún sinónimo, ni una coma, ni una pausa, ni más ni menos de las que tiene, porque dice lo que dice, y ésa es la única forma auditiva, sonora de decirlo, porque su eufonía, su estructura fonética, su música, significa lo que significa y

no invariable, no puedo cambiar nada de su estructura auditiva sin que arruine el sentido; y a su vez, el sentido ha llegado a un nivel de transparencia, que no admite otro sonido que ése, ese parentesco profundo que, teóricamente, platónicamente, llega a la identidad de sonido y sentido, es una poesía.

Ahora, eso es tan empírico que podemos tomar cualquier poema y decir: ¡Mira que hermosura! ¿Cómo se podría decir esto de otra manera? No puedes cambiar nada; en cambio, en un verso malo... hay gratuidades de sonido, de sentido, se puede decir de otra forma, o lo que dice es tan poco que da lo mismo.

- **Muy predecible.**

Sí, predecible.

- **Cuando se habla de la belleza, se considera como algo muy arbitrario, según lo que cada persona encuentra bello o feo. Sin embargo, ¿usted piensa que todos pueden llegar a alcanzar el mismo grado de contemplación con las cosas que son esencialmente bellas?**

Siempre en la contemplación de la belleza hay una subjetividad en acto, la mía, y en ese sentido la belleza es subjetiva. Pero al mismo tiempo esa subjetividad en acto está íntegramente referida a la objetividad sustantiva de la obra de arte y en ese sentido es objetiva. Entonces, no tiene ningún sentido hacer pelear objetividad con subjetividad y que si la belleza es objetiva o subjetiva. La belleza tiene que ser subjetiva y objetiva.

Lo que se esconde, más bien, detrás de esa cuestión, es la variabilidad de los juicios estéticos, que es un hecho a lo largo de los siglos y entre las distintas personas. La belleza es belleza para el espectador absoluto, para la mirada absoluta, para esto que incluso algunos teóricos de la lingüística y de la literatura llaman el lector absoluto, el que no puede ser sino Dios, Dios Omnisciente.

Nosotros nos acercamos más o menos al lector absoluto; nadie lo es, por muchas razones. Primero, estamos sujetos a nuestra condición histórica, que es increíble como altera los juicios estéticos. Lo que se consideraba bello a los veinte años, hoy nos cansa, y así sucesivamente, estamos en el tiempo y, luego, ninguno de nosotros es tan poderoso, tan perfecto y sabio como para suponer que su mirada es “la mirada”.

Sin embargo, dada una cierta fijación de la obra de arte, más allá de sus variables temporales, es lo que es y es más o menos hermosa para el espectador absoluto. El mejor degustador de la obra de arte, es el que más se acerca a la esencia de ella, lo que es una idea que algunos llaman *purística*, o sea, puramente lo esencial, lo que no existe en la tierra, que está en el *Topus Uranos* platónico; en el mundo real hay aproximaciones.

Estas aproximaciones tienen muchísimo que ver con una palabra deteriorada por el subjetivismo, pero absolutamente necesaria, que se llama **gusto**. Es una presunción, porque es casi como estar hablando en nombre del lector absoluto, pero si yo veo lo que veo, una obra de arte, y converso con otro que dice otra cosa, me doy cuenta de que no la ha visto, entonces, no tiene buen gusto.

Yo podré ser horriblemente pretensioso como crítico literario cuando digo: “Fulano cuando habló de esta obra, no la vio”. No vio, tiene mal gusto. Igual cuando uno mira su corbata y dice que tiene mal gusto o usa unas palabras que son de mal gusto; todo esto no quita para nada el hecho de que, según el más puro impresionismo de Alone, hay gente de buen gusto.

- **En este mundo de hoy, en donde todo es relativo, hay que tener mucho cuidado, porque se hace pasar por arte obras que no lo son; entonces, ¿cómo validar una contemplación profunda?**

En la práctica ése es un problema social que se resuelve, como todos los problemas sociales, por un consenso mayoritario. El Greco y Goya son lo que son, porque la mayoría de los espectadores, del tiempo que sean, lo han considerado.

- **Una multitud, eso sí, no puede determinar la calidad.**

Ahí volvemos a un problema que ya es ético, en que si la mayoría tiene algún derecho en la validación de las cosas.

- **Lo mismo se puede decir con respecto al *rating* en televisión o la venta de los libros, porque marcan un poco la pauta. Pero, entonces, la belleza ¿bajo qué parámetros la encontramos? ¿Cómo encontramos a una persona que realmente le ha dado en el clavo a una cosa bella o no, al margen de todos estos consensos sociales?**

Por de pronto, en gran medida, leyendo lo que dice, lo que escribe sobre esa obra. Lo voy a decir de una manera muy burda; yo leo una crítica de un libro que he leído y me doy cuenta de que no vio lo que yo vi, por mal gusto. Leo otra y me doy cuenta que la persona vio, no lo que yo no vi, sino lo que no está, y digo: "mal gusto". Yo creo haber visto lo que está y digo pretensiosamente, vanidosamente y tontamente, que tienen muy mal gusto.

Eso no resuelve nada porque los otros dirán que es al revés. Es una manera imperfecta, porque aquí tampoco se trata de saber quién está más cerca de Dios como espectador absoluto, sino que consiste en pedir que escriban lo que vieron. Ahora, quién juzga qué escrito es más acertado; bueno, estamos en la tierra, estamos en la historia, así que en principio nadie.

- **¿Se puede dar la contemplación en una persona de forma natural o es necesario un estudio previo? Por ejemplo, un periodista al que le asignan el**

sector Cultura y Espectáculos, y no tiene mayor formación al respecto, ¿usted considera que esa persona puede llegar a profundizar su sentido estético para contemplar la belleza de una obra?

Podría, pero necesita una aptitud natural que se llama buen gusto. Si no lo tiene "Salamanca no lo da". Si lo tiene, claro que es cultivable y la experiencia juega un papel enorme. Uno empieza a saber algo de libros, uno diría, sobre tres mil libros hacia arriba. Ahora, esto no resuelve el problema porque en la práctica, no tiene solución.

- El periodismo de hoy, ¿lo encuentra bello?

Del punto de vista estético lo encuentro detestable, casi no puedo leer diarios, porque me da vergüenza el lenguaje. Estoy hablando de El Mercurio, que es el único diario que leo. No hay derecho a escribir así; además, ya no es una cuestión de belleza ni de estilo, sino de la más elemental sintaxis.

Paul Valéry decía que los malos poemas, cuando uno los lee, los lee mejorándolos con la vista. Yo para poder leer cualquier cosa de El Mercurio, tengo que rehacer con la vista la frase, cosa que me cuesta muy poco y lo hago casi en diagonal, pero me da rabia que nadie se haya tomado la molestia de escribir en forma no patizamba, en forma no semi analfabeta.

Encuentro que el grado al que hemos llegado de deterioro del lenguaje, y ya no en materia de estilo, sino hasta de redacción, es una vergüenza. Porque qué queda de El Mercurio para abajo, qué queda para los tabloides, las revistas que se hacen entre gallos y medianoche. Reconozco que tiene que haber excepciones, pero en principio es detestable el estilo periodístico.