

**FILOSOFÍA DE LA ESTÉTICA
ANTERIOR AL DESCUBRIMIENTO
DE LAS LEYES DE LA CREATIVIDAD**

por

Fredo Arias de la Canal



Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
México 2003

**FILOSOFÍA DE LA ESTÉTICA
ANTERIOR AL DESCUBRIMIENTO
DE LAS LEYES DE LA CREATIVIDAD**

por

Fredo Arias de la Canal

Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
México 2003

Portada: **Las tres Gracias**
Antonio Canova (1757-1822)

© Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
Castillo del Morro 114
11930, México D. F.
E-mail: ivanfah@prodigy.net.mx

**FILOSOFÍA DE LA ESTÉTICA
ANTERIOR AL DESCUBRIMIENTO
DE LAS LEYES DE LA CREATIVIDAD**

PRÓLOGO

EL PSICOANÁLISIS DE LA POESÍA

En la decimotercera elegía de **Poemas amorosos**, Ovidio (43 a. C.-17 d.C.), reza por Corina, su amante:

Oh, Isis, patrona del Paraetonium
reina de Menfis, Faros y Canopus
y del brioso Nilo que corre al canal ancho
y por sus siete bocas sale al mar.
Rezo al son de la pandereta
ante el adorado Anubis
y ruego que tus ceremonias
las proteja Osiris infinitamente.
Ruego que la pausada serpiente
se deslice por tu tesorería.
Que el gran toro Apis te acompañe
en la solemnidad de tu procesión.
¡Fija tus ojos en ella, en mí, ten piedad!

En el **Asno de oro** de Apuleyo (S. II d. C.) el personaje Lucio le reza a la luna para dejar de ser asno, y ésta le responde:

—Heme aquí do vengo conmovida por tus ruegos, ¡oh Lucio!; sepas que yo soy madre y natura de todas las cosas, señora de todos los elementos, principio y generación de los siglos, la mayor de los dioses y reina de todos los difuntos, primera y única de todos los dioses y diosas del cielo que dispenco con mi poder y mando las **estrellas resplandecientes del firmamento**, y las aguas saludables de la mar, y los secretos lloros del infierno. A mí sola, única diosa honra y sacrifica todo el mundo, con diferentes nombres. De aquí, los troyanos, que fueron los primeros que nacieron en el mundo, me llaman Pesinúntica, madre de los dioses. Asimismo los atenienses, me llaman Minerva cecrópea, y también los de

Chipre, que moran cerca de la mar, me nombran Afrodita Pafia. Los arqueros y sagitarios de Creta, Diana. Los sicilianos de tres lenguas me llaman Proserpina. Los eleusinos, la diosa Ceres antigua. Otros me llaman Juno, otros Belona, otros Hécates, otros Ranusia. Los etíopes, dorados por los quemantes rayos del sol, cuando nace, y los arrios y egipcios, poderosos y sabios, [hijos del Nilo] donde nació toda la doctrina, cuando me honran y sacrifican con mis propios ritos y ceremonias, verdaderamente me nombran la reina **Isis**.

Robert Turcan en su libro **Los dioses de la antigua Roma** (Routledge. N. Y. 2001), explica cómo se infiltraron las mitologías orientales y africanas en las creencias religiosas de los romanos. Sobre los dioses egipcios nos dice:

Isis tenía la gracia encantadora, belleza y bondad de una diosa que especialmente escuchaba a las mujeres y a los desventurados. Ella había sufrido las penalidades de la viudez antes de restaurarle la vida a Osiris, después de que fue muerto por Set, el espíritu maligno. Anubis, el chacal o dios con cabeza de perro, había ayudado a indagar las huellas del cuerpo de su desmembrado esposo. La liturgia de Isis, conmemoraba las penalidades del dios y la diosa.

Mariano Ibérico en **El sentimiento de la vida cósmica** (Universidad Mayor de San Marcos. Lima 1939), nos habla de la religión egipcia:

Así el aspecto de nave que tiene el cuarto de la **luna** lleva a la mente primitiva a considerarla como el **navío** que trae las almas de los que van a nacer y lleva las almas de los muertos; también se compara la **luna**, por su forma y la acción que se atribuyen a sus diversas fases con la hoz, la cuna, la criba, y poéticamente los egipcios veían en ella, la **góndola de Isis**.

En **Los orígenes de los misterios mitraicos**, David Ulansey, consigna lo dicho por Porfirio (233-304 d. C.) en **La cueva de las ninfas**:

El lugar de los sueños, según Pitágoras está compuesto de almas que se congregan en la Vía Láctea, que así es denominada por la leche con que éstas [almas] se alimentan cuando regresan [de las estrellas] al nacimiento [corporal].

Miguel de Unamuno (1864-1936), en **Del sentimiento trágico de la vida** en el capítulo VII: **Amor, dolor, compasión y personalidad**, dijo:

No es un sueño más absurdo que tantos sueños que pasan por teorías valederas el de creer que nuestras células, nuestros glóbulos, tengan algo así como una **conciencia** o base de ella rudimentaria, celular, globular. O que puedan llegar a tenerla. Y ya puestos en la vía de las fantasías, podemos fantasear el que estas células se comunicaran entre sí, y expresara alguna de ellas su creencia de que formaban parte de un **organismo superior dotado de conciencia colectiva personal**. Fantasía que se ha producido más de una vez en la historia del sentimiento humano, al suponer alguien, filósofo o poeta, que somos los **hombres a modo de glóbulos de la sangre de un Ser Supremo, que tiene su conciencia colectiva personal, la conciencia del universo**.

Tal vez la inmensa vía láctea que contemplamos durante las noches claras en el cielo, ese enorme anillo de que nuestro sistema **planetario** no es sino una molécula, es a su vez una **célula del universo**, Cuerpo de Dios.

Marta de Arévalo, uruguaya, cuyos primeros poemarios los firmó con el nombre de **Isis** que le dio la voz: en **Memoria de la luz**, de su poemario **Revelación**, recuerda su viaje:

Cuando fui polvo de **estrellas**
y viajaba volátil en la **luz**
danzaba
en las **áureas radiaciones**
fulgurantes, al trasluz.

Mariposa inquietante del silencio
siglo a siglo
–sólo idea– te **soñaba**
y sabía
que vendría
a vivirme en tu signo de rosalba.

Era sólo memoria
y te llevaba
de brújula y razón.
Hoy
memoria de **luz**
de aquel destino
aún persisto
en la búsqueda insensata
esquiva y **luminosa**
de tu sol.

En su antología **Espejos** (1971-77) –al igual que Sócrates– nos dice escuchar una voz en los siguientes poemas:

La voz

Una **voz amarga me llama**
alargada hasta lo infinito.
Oigo su grito a la distancia
desprenderse del abismo
y llegar hasta mi alma.

¿Quién es? ¿Qué cosa dice?
¿Qué habla? No lo sé.
Sólo **me llama**.
Abismal y clara.

En **Miedo**, asocia la voz a los arquetipos:

Este miedo de la **luz**
este miedo de la **voz**
este miedo **azul**
del aire...

El miedo dedos dementes
está aguardando mi **sangre**.
Desde remotos **ensueños**
me despierta hacia lugares
con las **antiguas señales**
por caminos impalpables.

En **Noche y día** (fragmento), ya no es una voz sino son varias voces cósmicas las que escucha:

De noche en el silencio,
escucho liberada
mil **voces susurrantes**
en la profundidad del universo.

Veamos los poemas donde pone en duda el **Cogito ergo sum** (Pienso, luego existo), de otro poeta soñador llamado René Descartes:

Estas líneas azules

Estas líneas **azules**
de un mundo

que sólo es verdadero
en la medida de lo etéreo,
prueban que soy
y por lo tanto,
existo.

Pero este ser
en la dimensión del encantamiento
me niega
la plenitud del existir.

Y no existo
aun siendo
esta muerta que lloro.

Sueño

Vuelvo a mí que **no soy yo.**
Porque en el antiguo **sueño**
vivir no puedo:
Sueño.

Y es mi **sueño**
tan real
que no sé cuál
es el **sueño** verdadero.

Sueño sola

Sueño desde este polvo
con que hoy me visto,
a que recién estreno
los caminos.
Mas, yo sé
que era

desde siempre mi luz
en una piel etérea.

Sueño a ser el sueño
y me sé muerta.

Muerta de aquella luz
que hace siglos de amapola
me señalaba el camino
hasta tu puerta.

Sueño sola
rastreando los luceros
que me señalen la vuelta.

Feliz tú

Feliz tú que crees vivir.
Yo sé que no soy
desde que nací.
Desde la primera pulsación
de la célula gestora
supe que no soy.

Llámame como quieras,
sueña.
Cuando despiertes
hará tiempo que me fui.

Cosa pueril (fragmento)

¿Hacia dónde? –pregunto–
¿es esto soñar o estar despierta?
Dios no habla nunca
y yo estoy muerta
desde el primer sucedido
que no entendí.

Ese hombre (fragmento), de su libro **Revelación**

Esta memoria obstinada que me guía
me traslada de este **barro** alimentado
a llanto, donde el **no ser es ley de sueños**,
a serenísimas regiones de **galaxias**.

En **Esa luz**, Isis nos habla de las dos personalidades del poeta:
La real y la fantástica. ¿A cuál se habrá referido Descartes
cuando planteó su axioma filosófico?

En la IV parte del **Discurso sobre el método...**, dijo:

Yo rechacé como falsas todas las razones que había aceptado anteriormente como demostraciones. Y puesto que todos los mismos pensamientos y concepciones que tenemos en la vigilia también nos pueden llegar cuando **dormimos**, sin que ninguno de estos sea verdadero en el momento, resolví asumir que todo **lo que siempre entró en mi mente no era más veraz que las ilusiones de mis sueños**. Pero inmediatamente después noté que mientras así deseaba pensar que todas las cosas eran falsas, era absolutamente esencial que el **yo** quien pensó esto, debiera ser de alguna forma, y señalando que esta verdad **pienso, luego soy** era tan cierta y tan segura, que todas las más extravagantes suposiciones esgrimidas por los escépticos, serían incapaces de conmovirla; y llegué a la conclusión de que la podía aceptar sin escrúpulos como el primer principio de la filosofía que estaba investigando.

Es extraño que siendo poeta, Descartes no haya postulado el axioma **Sueño luego pienso** antes de afirmar su **Pienso luego existo**, que debería ser **Existo luego sueño**. El pensamiento surge de la memoria o imaginación del pasado que es poético cuando eterna, histórica cuando milenaria (hace apenas

20,000 años que pintaron sus cuevas los hombres de la Era paleolítica), y reciente cuando secular.

El postulado existencialista lo consignó Espinoza en la **Proposición 7** de la **Primera parte: Sobre Dios** de su **Ética**:

Existir pertenece a la naturaleza de la substancia.

También Gloria Vega de Alba (1916-99) pone en duda lo expuesto por Descartes, en **Oigo la voz** de su libro **Caballo en la arboleda** (1993):

Soy yo y estoy conmigo
y una voz que no es mía
abre un cauce de miel
en mi garganta
por el que voy a reencontrarme
con **ésa que fui yo**
y está callada.

Angel Escobar, cubano, en este fragmento de **El escogido** (**Casa de las Américas** N° 158), cree en una existencia cósmica-arquetípica:

Soy lo que fui. Soy lo que no seré.
Soy realidades excesivamente arduas:
lunas, cabezas, piedras, ceremonias.

El poeta-filósofo Mariano Ibérico, en II parte de **El sentimiento de la vida cósmica** habla de la concepción del poeta:

Nuestro cuerpo es, sin duda, un **receptor de todas las ondas cósmicas**, un complejo donde se condensa toda la vida, un **microcosmos**, que no es únicamente una imagen

reducida del cosmos sino el **cosmos mismo viviendo en una escala reducida**. Es, sin duda, un receptor de todas las ondas telúricas y celestes, sólo que es difícil **descifrar el mensaje** de esas ondas, porque sus cifras son vagas sensaciones.

(...)

La **visión** trae un mensaje oscuro, la **palabra**, que suscita de la nada la realidad y la luz, el gesto rítmico adormece o despierta las potencias vitales. Siempre el arte es sortilegio, magnetismo, encantación, que encadena el acontecer metafísico del mundo en la sinfónica armonía del alma.

Así todo arte contiene elementos mágicos. Pero es, sin duda la **poesía la forma de actividad artística que con mayor claridad nos revela la íntima conexión entre la magia y el arte**. Y esto porque el **arte poética** dispone, además de sus elementos musicales y rítmicos que son factores evidentes de encantación, de la metáfora "**arcano mágica**", como la llama **Rolland de Reneville** y que es la maravillosa realización, en el mundo de las presencias sensibles de la profunda unidad interior de la vida cósmica.

(...)

De esta embriaguez **nace inmediatamente el mito**. El **mito es una imagen radiante** en que se configuran las supremas experiencias del hombre en su comunión vital con la naturaleza. No es una teoría, una interpretación, un concepto; es una visión que brota, crece y florece espontáneamente como una planta inconsciente de sí misma y cuyo destino de forma es, sin duda, el último **secreto metafísico de la vida**.

En la **Primera Parte**, Ibérico cita sus fuentes:

De este modo la naturaleza es como una conciencia sin conciencia, una subjetividad que se pierde en el objeto sin dejar por eso de existir o, como decía **Schelling**, concorde con el espíritu poético de **Novalis** y con la inspiración

estética de su obra, una **poesía inconsciente, un misterioso manuscrito que debemos descifrar y sentir.**

Prosigue en la **Segunda Parte:**

Para **Scheler**, este sentimiento de fusión vital entre los hombres sería la puerta para el sentimiento **cósmico**. Y así dice: "La puerta para la identificación con la vida **cósmica** se encuentra allí donde esa vida se ofrece al ser humano con caracteres de mayor proximidad y afinidad: en los demás hombres, y para quien nunca conoció la **embriaguez dionisiaca** de la identificación emocional entre alma y alma, por siempre quedará oculto el aspecto dinámico, vital de la naturaleza, es decir de la **natura naturans** frente a la **natura naturata**".

En la escolástica de la **Proposición 29 de Primera Parte: Sobre Dios** de su **Ética**, Espinoza explica:

Por **natura naturans** debemos entender aquello que está en sí y es concebido a través de sí (...) Pero por **natura naturata** entiendo todo aquello que resulta de la necesidad de la naturaleza de Dios.

Continúa Ibérico:

Pero hay más: lo que podríamos llamar el **sentimiento mágico de la vida puede engendrar una filosofía**, una interpretación del mundo. Así tenemos, por ejemplo, algunas filosofías de la naturaleza del **romanticismo alemán** y entre ellas, con caracteres de especial interés, la concepción a la vez mística y poética de **Novalis para quien la creación poética es por esencia un acto de magia** y la naturaleza misma un poema, que sólo podemos descifrar gracias a la **intuición intelectual irreductible a la razón** y que es al

mismo tiempo clave misteriosa para la visión y la expresión y fondo dinámico para la determinación y la acción.

Luego, Ibérico nos habla del inconsciente colectivo sin citar a Carl Jung:

Nosotros creemos que hay una tercera forma, **primitiva** y acaso germinal de comportamiento ante el paisaje, forma determinada por la participación afectiva del alma en la vida de todos los seres. Esa actitud la traduciría el mito con sus imágenes que no son las visiones de un artista aislado sino las **configuraciones colectivas y unánimes de la vida universal**.

Prefiere Ibérico hablar de signos y no de arquetipos, ofreciendo una explicación de la diferencia que existe entre la imagen poético-mítica y la real:

La **actitud mítica, en cambio, no prescinde jamás de la visión**. La visión es un elemento esencial, imprescindible de la conciencia mítica. Un **río**, no es, para ella, un motivo para estudiar las leyes de la distribución de los líquidos, ni una **roca** un caso particular de las leyes geológicas, ni una **estrella** un cuerpo cuya composición química y cuyos movimientos se determinan espectral y matemáticamente, sino que un **río**, una **roca** o una **estrella**, son cosas singulares, presencias, expresiones de una **alma**. Y son, sin duda, **signos**, pero signos de una especial naturaleza en que el signo y la cosa significada se identifican y confunden. Y si para comprender esta verdad, para sentir esta indecible compenetración de lo invisible con lo visible que el hombre de naturaleza vive instintivamente necesitamos hacernos cierta violencia, es que **un hábito secular de la inteligencia nos ha acostumbrado a separar el signo del significado**, a considerar que el signo (singular, individual) sólo es una

indicación efímera y visible de algo **universal**, invisible y más alto con lo cual no sólo ha desviado nuestra mirada del mundo visible sino que nos ha llevado a desvalorarlo y a vivir en un mundo de entidades **abstractas**, de **relaciones** y de **esquemas**.

Siguiendo al filósofo-poeta Ludwig Klages, Ibérico observó la riqueza cósmica en las visiones místico-poéticas:

Hay una cierta **geología del alma**. Sobre el fondo primordial e **ígneo** se van acumulando como otros tantos estratos las solidificaciones de la vida civilizada. Pero ese fondo es dinámico y suele conmover volcánicamente las capas superficiales o aflorar sobre las eminencias aisladas. Esas eminencias aisladas son los **místicos de la naturaleza**, los **poetas**. Ellos, como el hombre primitivo, se identifican emocionalmente con las imágenes del todo, pero saben dar una expresión al éxtasis y un número a la misteriosa confianza de la vida. Como expresión de este misticismo de la naturaleza transcribimos el poema del **místico persa Jelal ed din**, cuya **poesía y sentimiento cósmico** acaso no han sido nunca superados.

Yo soy el átomo, yo soy la **esfera del sol**.
Le digo al polvo, quédate y al **sol** le digo pasa.

Yo soy la **luz** de la mañana, yo soy el hálito de la tarde.
Yo soy el bosque de sauces, yo soy el oleaje del mar.

Yo soy el mástil, el timón, el timonel, el navío.
Y allí donde él se estrella, la isla de **coral**.

Yo soy el árbol de la vida, y encima, el papagayo,
el silencio, el pensamiento, la lengua y el sonido.

Yo soy el **aliento** de la flauta, yo soy el espíritu del hombre.
Yo soy la **chispa en la piedra, el áureo brillo en el metal.**

Yo soy la **llama** y alrededor de la llama, la **mariposa**.
Yo soy la **rosa y ebrio de rosa, el ruiseñor.**

Yo soy la cadena de los seres, yo soy el **anillo del mundo**.
La **escala de las criaturas, la ascensión y la caída.**

Yo soy lo que es y lo que no es. Yo soy –oh tú lo sabes,
Jelal ed din te lo dice– yo soy el alma en todo.

Creo que Enrique González Martínez (1871-1952), en su poema **Irás sobre la vida de las cosas**, de su poemario **Silentes**, tenía una identificación cósmica parecida a la del poeta persa:

Irás sobre la vida de las cosas
con noble lentitud; que todo lleve
a tu sensorio **luz**: blancor de nieve,
azul de linfas o rubor de **rosas**.

Que todo deje en ti como una huella
misteriosa grabada intensamente;
lo mismo el soliloquio de la **fuelle**
que el flébil parpadeo de la **estrella**.

Que asciendas a las cumbres solitarias
y allí, como arpa eólica, te azoten
los borrascosos **vientos**, y que broten
de tus cuerdas rugidos y plegarias.

Que esquives lo que ofusca y lo que asombra
al humano redil que abajo queda,
y que afines tu alma hasta que pueda
escuchar el silencio y ver la sombra.

Que te ames en ti mismo, de tal modo
compendiendo tu ser cielo y abismo,
que sin desviar los ojos de ti mismo
puedan tus ojos contemplarlo todo.

Y que llegues, por fin, a la escondida
playa con tu minúsculo universo,
y que logres oír tu propio verso
en que palpita el alma de la vida.

Ibérico observó en las visiones místico-poéticas la aparición de los mismos arquetipos que él concebía en sus sueños –pues al igual que Descartes estaba poseído por los símbolos cósmicos–. Veamos:

La imágenes son las presencias visibles de la vida. Con su torrencial abundancia, con su inagotable variedad de colores, con la fugaz geometría de sus formas, con la gratuita maravilla de sus **radiaciones lumínicas**, y esas otras, misteriosas, que podríamos llamar ultravioletas, llenan de una palpitante fantasmagoría el espacio cósmico. Y son como **estrellas** distantes o como **libélulas errátiles en el cielo nocturno del alma.**

(...)

Así el mundo de las **imágenes** llena, para extinguirse, el cielo nocturno del alma y **fulge** hasta que el **sol** del conocimiento racional disipa junto con las tinieblas de la noche, las **luces sagradas de las visiones** virginales y gratuitas. El **sol** de la mañana no sólo disipa las tinieblas, también apaga las **estrellas que son las lámparas místicas del alma.**

(...)

Hemos procurado obviar las dificultades de exposición inherentes a la materia de este capítulo imitando la alternancia de la vida que va de la oscuridad primitiva a la **luz** de la imagen y que **irradia junto con esa luz sus rayos** secretos

de sombra, que suscita las **fosforescencias** míticas y artísticas y que vuelve a su noche esencial y fecunda.

(...)

Es evidente que en las versiones **poéticas** a través de las cuales nos llega el contenido de los **mitos griegos** hay una cierta estilización literaria. Hay una **poesía** en la versión, acaso distinta de la **poesía de la visión mítica** en sí misma, la que tal vez queda opacada por aquélla. Pero existen ciertas **visiones**, ciertas **imágenes míticas** cuyo profundo sentimiento, cuyo pathos **cósmico**, cuya **luz**, atraviesa todos los velos literarios y llega hasta nosotros pura como el mensaje de una vida en que la naturaleza y el alma no se han separado todavía y que en el **esplendor de la visión extática alumbra** los más oscuros abismos de la naturaleza y del alma. Tal es la **visión de Afrodita** surgiendo desnuda y adorable de las espumas del océano; es el paisaje, pero no como un simple espectáculo sino como un espacio lleno de alma. Y la diosa entre el azul infinito del cielo y el mar es como el **fruto** supremo de ese espacio: símbolo inmortal de la belleza que nace de la distancia y que llena de su palpitante —erótica— plenitud la esfera del **mundo**.

En la parte III, Ibérico afirma la relación existente entre la creatividad poética y la génesis cósmica del hombre:

Por felicidad el **arte** no puede despojarse de estos dos elementos: la **imagen** y el **ritmo** que, a pesar de los **teóricos del arte** y a veces de los propios **artistas que reniegan de los orígenes metafísicos de su inspiración** y de su obra, mantienen la misteriosa vinculación del arte con el secreto corazón de la vida.

(...)

Si bien es cierto que la contemplación puramente **estética** oculta una intención de abandono de la naturaleza por el hombre, también es cierto que, por misteriosa contradicción,

en esta separación y este abandono hay algo todavía –un algo residual y precioso– del **pathos primitivo**, de la primitiva participación del **alma en el misterio visible del cosmos**. Y por eso no son las puras intenciones estéticas como tales las que confieren su **significación** y su valor a las obras de la **poesía** y del **arte** sino su conexión con los **ritmos**, las **formas** y las intenciones configuradoras de la vida **cósmica**. El **artista verdadero** no es nunca un mero esteta, sino un hombre incorporado en las **corrientes creadoras de la actividad universal, un creyente, un vidente, un forjador de símbolos**, es decir de formas en que la individualidad de la obra sea un receptáculo y esencialmente una expresión de la vida.

Fue Edmundo Bergler quien descubrió la relación psicológica de la leche materna y las palabras. Octavio Paz en el Cap. **Silavas las estrellas compongan**, de su libro **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe** (1982), asoció la oralidad láctea de las palabras con la visión pitagórica de la Vía Láctea alimentadora de almas:

Las metáforas populares son de una justeza infalible: si deseamos a una persona decimos que "nos la bebemos con los ojos". El desplazamiento de la boca a los ojos como órganos del deseo es una de las manifestaciones del proceso vital; la expresión "beber con los ojos" por su plasticidad y su energía es una metáfora que no sólo evoca sino que convoca la situación original. A su vez, la lectura es una metáfora de esa metáfora: **el lector bebe con los ojos la leche de la sabiduría** y restablece, precariamente, en la esfera de la imaginación y el pensamiento, la rota unidad entre el sujeto y el objeto. El lector pone entre paréntesis su conciencia y se interna en un mundo desconocido. ¿Va en busca de sí mismo? Más bien va en busca del lugar del que fue arrancado. Toda lectura, incluso la que termina en

desacuerdo o en bostezo, comienza como una tentativa de reconciliación. Por más ávido de novedades que sea el lector, lo que busca oscuramente es el reconocimiento, el lugar de origen.

La lectura es una metáfora doble. En uno de sus extremos, reproduce la situación infantil original: **la escritura es la leche mágica** con la que pretendemos disipar la separación entre el sujeto y el objeto. En el otro extremo, despliega ante nosotros una antigua y compleja analogía. **Desde el principio del principio el hombre vio en el cielo estrellado un cuerpo vivo regado por ríos de leche luminosa e ígnea;** a esta visión, que hace del cosmos un inmenso cuerpo femenino, se alía estrechamente otra: las **estrellas** y las **constelaciones** se asocian y combinan en el espacio celeste y así trazan figuras, signos y formas. **La leche primordial se transforma en un vocabulario, el cielo estrellado en un lenguaje. La leche estelar es destino** y las figuras que dibujan los **astros** son las de nuestra historia. La **leche** es vida y es conocimiento. Vieja como la astrología, esta metáfora ha marcado a nuestra civilización: **signum, es señal celeste, constelación;** también es sino: destino. Los signos son sinos y las frases que escriben las **estrellas** son la historia de los hombres: **los signos estelares son la leche que mamamos de niños** y esa leche contiene todo lo que somos y seremos.

Leer el cielo o su doble: la página, **beber la leche estelar**, no es deshacer el nudo de nuestro destino pero sí es un remedio contra nuestra condición: la lectura de las **estrellas** no da la libertad sino el conocimiento.

Lo observado y expuesto por los románticos alemanes citados por Ibérico y por el propio Ibérico –trocando sólo el concepto del alma por el del cerebro– se amolda a las tres Leyes de la creatividad poética:

1. Los arquetipos que concibe el poeta durante sus sueños o estados de posesión provienen de su propio inconsciente o paleocortex cerebral y se hacen conscientes al percibir, escribir o recordarlos.

2. Todo poeta es un ser que simboliza sus traumas orales con arquetipos pertenecientes al inconsciente colectivo, del cual su propio inconsciente es parte integrante.

3. Todo poeta concibe en mayor o menor grado arquetipos cósmicos: cuerpos celestes asociados principalmente a los símbolos: ojo, fuego y piedra y secundariamente a otros arquetipos de origen oral-traumático.

Es evidente que la compulsión poética hasta finales del siglo XX, fue un problema experiencialmente insoluble. Vicente Aleixandre dogmatizó:

El misterio poético, pues, seguirá intacto.

Debemos aceptar que dicho misterio era metafísico, o sea, indemostrable en base a experiencias constantes.

Kant en **La estética trascendental**, de su libro **Crítica de la razón pura**, expresó:

La exposición es **metafísica** cuando contiene aquello que exhibe un concepto dado **a priori**.

Puesto que el poeta concibe arquetipos dados **a priori**, la poesía se consideró un nómeno metafísico. Hoy, gracias al descubrimiento de las leyes de la creatividad poética, hemos pasado del estudio metafísico al estudio científico del fenómeno poético.

Alfred North Whitehead (1861-1947), filósofo y matemático, de la Escuela de Hume, en su libro **Adventures of Ideas** (1933). Cap. VIII: **Cosmologías**, criticó:

La ciencia positivista se preocupa exclusivamente con el hecho observado y no debe aventurar ninguna conjetura en cuanto al futuro. Si el hecho observado es todo lo que conocemos, entonces no existe otro conocimiento. La probabilidad es relativa al conocimiento. No hay probabilidad en cuanto al futuro en la doctrina del positivismo.

Desde luego que la mayoría de hombres de ciencia y muchos filósofos se apegan a la doctrina positivista para evitar la necesidad de considerar cuestiones fundamentales y confusas –en resumen para **evitar la metafísica**– y así defender la importancia de la ciencia recurriendo implícitamente a su postura metafísica [!] de que el pasado en realidad condiciona el futuro.

Hoy la ciencia psicoanalítica ha dado un paso trascendental en el conocimiento fundamental de la creatividad estética, que ofrecerá en los venideros siglos una nueva perspectiva de la literatura y la estética en general, iluminando tanto el pasado como el futuro.

Fredo Arias de la Canal

(Norte No. 421-2. Mayo-Agosto de 2001).

I
LA ESTÉTICA TRASCENDENTAL
DE KANT

José Vasconcelos (1883-1959) en el capítulo VIII **El apriori estético** de su **Estética** (José Gaos, **Obras completas**. V- El pensamiento hispanoamericano. UNAM 1993), ofrece una interpretación de la doctrina de la sensibilidad que Kant expuso en **La estética trascendental** de su libro **Crítica de la razón pura**:

Los objetos nos son dados por medio de la **sensibilidad**, y sólo ésta nos rinde **intuiciones**. Éstas se piensan a través de la comprensión y de este entendimiento surgen los conceptos (...) mientras la materia de toda apariencia nos es dada sólo **a posteriori**, su forma debe de yacer lista para las sensaciones **a priori** en la mente. (...) La ciencia de todos los principios de la sensibilidad **a priori** la denominó **estética trascendental**. (...) En el curso de esta investigación se descubrirá que hay dos formas puras de intuición sensible que sirven como principios del conocimiento **a priori**, a saber: espacio y tiempo. (...) la exposición es **metafísica** cuando contiene aquello que exhibe el concepto como dado **a priori**.

(...)

El propósito del presente capítulo será demostrar que la **actividad estética obedece también a ritmos y regularidades específicos**, y que nuestra conciencia goza según cierto **apriori mental o espiritual, independiente de la lógica**; muy distante también, del simple sensualismo de las **estéticas empíricas**.

(...)

Tan pronto como el intelecto opera, ya no sobre objetos, sino, por ejemplo, sobre otro sujeto y sus **expresiones de voluntad o belleza, el uso dialéctico se queda inútil**. La voluntad ofrece al yo un nuevo tipo de realidad, una experiencia sui géneris; por eso el **apriori mental ya no tiene aplicación rigurosa a la experiencia ética**. Dicha experiencia engendra su ley, su norma, el imperativo que dijo

Kant, y la conducta, más bien que racional ha de ser moral.

Pero el experimentalismo voluntario, la esfera de acción de la energía ético estética no carece de norma; no la tiene racional, pero la tiene superior.

(...)

El **esquema estético** no es un sistema cerrado como el lógico, por la sencilla razón de que da cuenta, no de simples objetos que cualquier geometría engloba más o menos, sino de una realidad cambiante y más rica que la objetiva, la realidad del espíritu. A este desenvolvimiento se le ha llamado libre y desinteresado, lo que es un error porque también tiene su ley. Para encontrarla acudimos al sistema de pensamientos específico que nosotros denominamos el **apriori estético**, el cual, **por primera vez que yo sepa, se estudia aisladamente y se fundamenta como lo hago en la presente obra.**

(...)

Al pensar en algo **hermoso** tiendo a introducirlo en alguna de las relaciones melódicas rítmicas que complacen mi existir como espíritu. Inevitablemente entonces convierto el objeto a la plástica, si se trata de su materia; a un valor de poesía, si se trata de su significado. **Los intelectualistas ven el espíritu en la operación lógica**, nosotros lo situamos en la **operación rítmico estética; operación poética que dispone y arregla el objeto según el dinamismo amoroso del alma.** Y ello se logra mediante los **sistemas de la melodía, el ritmo, la polifonía, el contrapunto**, verdaderos **aprioris estéticos de la mente.** Tienen estos aprioris, sobre la precisión lógica, la ventaja de que las precisiones estéticas sitúan los objetos, sin deformarlos ni abstraerlos, les dan colocación en un todo que los trasciende.

(...)

Para ligar la plástica con la poesía, en general, para la síntesis estética, hace falta un sistema de unir diversos y aun contrarios en sistemas que trasciendan las partes;

por ejemplo: como una melodía junta y da sentido a las notas. La manera de que se vale la estética para ligar, sistematizar heterogéneos, se nos da patente en las formas musicales, la melodía en el sonido y en la plástica; el ritmo que domina la **poesía** y las artes todas de la composición.

Una obra **escultórica nos parece bella**, no porque esté lógicamente proporcionada, equilibrada, sino porque la disposición interna de su fluir orgánico, despierta eco en nuestra sensibilidad espiritual; se **ajusta al apriori estético**, tal y como un razonamiento exacto se acomoda a la ley lógica. La **estética** busca los acuerdos en que la pluralidad se combina según ritmo que unifica la sustancia desde el dinamismo del átomo hasta la existencia absoluta, en liga de parentesco dichoso.

De todo esto se deduce para comenzar, que al lado del **ordo extensorum et idearum**, hay el **orden ético**, que ya señaló **Kant**, y también un **orden peculiar estético** que examinamos en este capítulo desde el punto de vista de su **modus operandi**.

(...)

La diferencia que hay entre **sensación, idea e imagen estética**, por lo que hace a su norma, es que la **sensación obedece a leyes psicológicas; [el pensamiento] responde a principios lógicos**. La **estética, deriva sus reglas**, de la construcción, por composición de conjuntos espiritualmente organizados.

El fin del artista no es reducir la realidad a conceptos, sino llevarla a consumación plena. En consecuencia, el **apriori estético** no puede ser un sistema cerrado como la **dialéctica**, ni únicamente una experiencia sin término como la **empírica**. Lo **estético** consiste de una orientación del movimiento hacia el estado de **divinidad** en que se realiza lo **absoluto**.

(...)

En estética la materia no aspira a forma; eso es aristotelismo; en estética la materia aspira a transformarse en

sustancia como espíritu. En estética el sujeto no ambiciona ni siquiera la santidad en el sentido de lucha con el mundo y la carne; **lo que desea es resucitar en espíritu.** La exigencia de necesidad en el saber lógico es condición del órgano mental, pero la **aspiración a un absoluto de existencia,** constituye una exigencia de vida sin la cual nuestra propia esencia se derrumbaría, se dispersaría en el caos.

(...)

La **acción estética construye** con lo exterior y la esencia de nuestro yo interno, una situación, un sistema traspositivo y animado de realidad, un **orden que es imagen de lo sobrenatural.** En esta reconstrucción del yo y su cosmos, en sustancia de espíritu, está el **secreto de todo hecho estético.**

La **imagen es el elemento del arte** como [los pensamientos] lo son de la lógica. **La fantasía es la regla de la combinación de las imágenes.** La regla lógica se desarrolla por rigurosas consecuencias que terminan en la despersonalización de todo contenido mental en torno al principio de identidad. **La regla de la fantasía parece arbitraria, pero en realidad está regida por los moldes estéticos: ritmo y melodía,** y su eficacia se advierte en que conduce a más alta vida. La más alta experiencia revelatriz no depende, por lo mismo, de alta capacidad intelectual, sino de la eficaz y directa, venturosa realización de un conjunto de espíritu. Imágenes e ideas son representaciones, pero el **lenguaje de las imágenes traduce el sentido sobrenatural de la realidad.** Las ideas, en cambio, buscan la trama formal del mundo terrestre. Es fácil hallar el más universal de los universales, la idea de la totalidad que todo lo abarca en fingida inclusión formal; pero **hallar con lenguaje de imágenes la realidad absoluta, es cosa que sólo se ha dado a los elegidos.** En éstos nos sorprende, a menudo, la sencillez del léxico poético imaginativo.

En el capítulo IX, **El órgano estético**, de la misma obra, José Vasconcelos, asocia sentimiento estético al órgano ético del equilibrio:

De la índole de cada composición interior depende el efecto estético o no estético, bello o feo. Y composición, en resumen, es modo de combinar heterogéneos. **Síntesis por composición es aquella que organiza los elementos para englobarlos en un todo armónico.** La condición de estas totalidades inclusoras de partes es su proporción. La proporción se manifiesta ya como composición atómica, desde que distinguimos los cuerpos según cualidades –y en esto consiste radicalmente el conocimiento estético– y se continúa más allá de lo real, en lo voluntario y en lo espiritual, cuando distinguimos valores. **La ley de las proporciones rige así todo el ciclo estético del conocimiento. Con las proporciones estéticas la agilidad de la mente ensaya tareas: se adapta a lo irracional, pero no para entregarse al caos, sino para regir el caos, según sentido de composición.** Y para construir con el caos, allí donde la inteligencia fracasa y ya no puede ordenar. Sube después a lo inmaterial y allí se establece en su reino el artista.

La ciencia empírica organiza por **inducción**, la lógica por **deducción** y la estética por **composición**.

La proporción es el esquema de la estética y su norma. Esto se ha visto por todos pero **no se la ha reducido a sistema, no se ha referido a su causa.** El origen de la necesidad de proporción está en los conductos semicirculares [del oído] que nos crean el equilibrio orgánico. La necesidad fisiológica de tomar posiciones en lo físico, está ligada con las exigencias de la conducta en el orden ético y con los **anhelos del espíritu en el orden de la belleza.** **La emoción estética responde a esa misma exigencia de nuestra naturaleza, que nos obliga a buscar la unidad por vía de composición,** como si después de penetrar en el

mundo por la inteligencia analítica que descompone el Universo, rehiciésemos espiritualmente la obra del Creador, que ata y reconstruye lo disperso, al pensarlo.

El **apriori estético** de que nos habla Vasconcelos, no es otra cosa que la relación existente entre la percepción objetiva intuitiva del poeta y la **Idea platónica**. Schopenhauer (1788-1860) en **Sobre la metafísica de lo bello** de su libro **Parerga y Paralipomena** (v. II), nos habla del nóumeno estético:

Es sorprendente lo mucho que la fuerza de voluntad puede conducir a un intelecto más allá de sus poderes normales. Así que para el éxito extraordinario [en asuntos de Estado, guerra, finanzas o comercio] no se requiere meramente una mente brillante sino también una voluntad enérgica. El asunto es diferente cuando se trata de la **aprehensión de la esencia objetiva original de las cosas que constituyen la Idea platónica** y deben de ser la base de todo suceso en las bellas artes. Así que la voluntad que anteriormente fue tan necesaria e indispensable, debe ser descartada, porque lo útil es ahora lo que el intelecto logra enteramente por sí mismo, libre de la voluntad. Aquí debe de suceder todo automáticamente: el pensamiento debe de ser tanto inintencionalmente activo como involuntario. Sólo en un estado de pensamiento puro, donde se anulan la voluntad y sus propósitos así como la individualidad, puede surgir la **percepción objetiva intuitiva de la cual se aprehendén las Ideas platónicas**, siendo la aprehensión la que siempre precede la concepción, verbigracia: el primer conocimiento intuitivo que constituye el núcleo o alma de la obra de arte genuina, del poema y hasta de argumento filosófico verdadero. El elemento compulsivo, inintencional y en parte inconsciente e instintivo que se ha observado siempre en la obra del genio es una consecuencia del hecho de que el pensamiento artístico original está separado y es independiente de la voluntad,

libre de la voluntad, siendo un pensamiento involuntario y debido a que la voluntad es el hombre en sí, nosotros atribuimos ese pensamiento al genio. En virtud de su objetividad [intuitiva] el genio reflexivo percibe lo que otros no pueden ver.

II
FILOSOFÍA ESTÉTICA
DE
SCHILLER

Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) en el capítulo I del IV tomo de **Historia de las ideas estéticas en España**, dijo:

Aunque la estética no sea exclusivamente ciencia alemana, como pregonan con su admirable y habitual modestia los críticos ultra-rhenanos, no puede negar, el más prevenido en contra de ellos, que desde los últimos años del siglo XVIII hasta el momento actual, **sólo en Alemania ha alcanzado la filosofía del arte un verdadero y orgánico desarrollo; sólo allí tiene verdadera historia**, entendida esta palabra en el sentido de sucesión interna y lógica de ideas y de sistemas que se engendran los unos de los otros, no por contacto fortuito, sino **por derivación espontánea**.

Refiriéndose a Kant aseveró Menéndez y Pelayo que:

La filosofía moderna, sin excepción alguna, arranca y procede de Kant, ya como derivación, ya como protesta.

En **Introducción a Crítica de la razón pura** Immanuel Kant (1724-1804), señaló:

Existen dos ramas del conocimiento humano, a saber: **sensibilidad** y **entendimiento**, que quizá surjan de una raíz común, pero que nos es desconocida. A través de la primera se nos dan los objetos; a través de la segunda éstos son pensados.

En el capítulo **Estética trascendental**, de la misma obra, Kant sugirió incluir el fenómeno de lo bello en la **doctrina de la sensibilidad** [p. 66]:

Los alemanes son los únicos que actualmente usan el vocablo "estético" para designar lo que otros llaman: crítica

del gusto. Nace esta designación de la frustrada pretensión de Baumgarten –pensador analítico admirable– de que era posible someter el **juicio crítico de lo bello** a principios racionales y elevar sus reglas al rango de ciencia. Pero tales esfuerzos son estériles, porque esas reglas o criterios son –en relación a sus fuentes principales– meramente empíricas, y, por tanto, no pueden servir como leyes determinantes **a priori** por las cuales se pueda dirigir nuestro juicio del gusto. Al contrario, nuestro juicio es la prueba apropiada de la validez de las reglas. Por esta razón es aconsejable ya sea desistir del uso del nombre en este sentido de **crítica del gusto** y reservarlo para la **doctrina de la sensibilidad** que es una verdadera ciencia, así aproximándose al lenguaje y sentido de los antiguos [griegos] en su famosa división del conocimiento en αἰσθητῆ γὰρ καὶ νοητῆ [Percibir con el pensamiento/ gozo/ reflexión] o bien compartir el nombre con la filosofía especulativa, empleándolo parte en el sentido trascendental y parte en el psicológico.

En **Los conceptos puros del entendimiento o categorías** de la misma obra (p. 112) habló de la inconsciencia de la imaginación:

La síntesis en general, como lo veremos aquí, es meramente el resultado del **poder de la imaginación**, función ciega pero indispensable del alma, sin la cual no tendríamos conocimiento alguno, pero de la cual estamos siempre escasamente conscientes. Convertir esta **síntesis en conceptos** es una función que le pertenece al entendimiento, y es a través de esta función del entendimiento que empezamos a obtener conocimiento apropiadamente.

(...)

Este **esquematismo de nuestro entendimiento**, en la aplicación a la mera forma de sus apariencias, es un **arte oculto en las profundidades del alma**, cuya conducta real

posiblemente jamás nos permitirá la naturaleza descubrir, exponiéndola ante nuestra mirada.

Este enigma planteado por Kant fue extendido por Friedrich Schiller (1759-1805) en **La educación estética del hombre**, carta XIX:

Ni **abstracción** ni **experiencia** pueden conducirnos a la **fente de donde manan los conceptos de universalidad y necesidad**; su temprana aparición en el tiempo elude la inquisición del observador empírico y su origen suprasensible la del metafísico. Pero basta, la **conciencia del propio yo** está presente; y una vez que su unidad inmutable se establece, también queda instaurada la ley de la unidad para todo lo que concierne al hombre, y todo lo que debe de ocurrir a través de él; en suma: en el conocimiento y en la acción. Ineluctables, infalseables, incomprensibles, preséntanse ya —en una edad en que somos poco más que un manajo de sensaciones— los **conceptos de verdad y de derecho, sin que podamos decir cuándo ni cómo concebimos la eternidad en el tiempo y la necesidad en el curso de lo casual**. Así nacen la **sensación** y la **conciencia**, sin ningún esfuerzo de nuestra parte; y el origen de ambas está tan lejos de nuestra voluntad como de la órbita de nuestra comprensión.

Aristóteles en el capítulo XXII de **Sobre la poética**, observó:

Es la gran cosa, en verdad, hacer el uso apropiado de estas formas poéticas, así como de los compuestos y palabras extrañas. Pero lo más importante es ser un **maestro de la metáfora**. Ésta es la única cosa que no puede ser aprehendida de los demás; y es ésta también una señal del **genio**, puesto que una metáfora genuina supone una **percepción intuitiva de la similitud en las diferencias**.

Schiller en Carta XVIII trocó el concepto de la metáfora por el de la belleza:

Por medio de la **belleza** el hombre sensual es conducido a la forma y pensamiento; a través de la belleza espiritual el hombre se regresa a la materia y se reintegra al mundo sensible.

De aquí se deduce que entre materia y forma, entre pasividad y acción, tiene que haber un estado intermedio y que la **belleza nos transporta a tal estado**. Y, en efecto, la mayoría de la gente fórjase este concepto de la belleza tan pronto como empieza a reflexionar sobre sus operaciones; todas las experiencias indican la misma conclusión. Mas, por otra parte, nada tan absurdo y contradictorio que el tal concepto, pues la distancia que separa la materia de la forma, la pasividad de la acción, el sentir del pensar, es infinita y nada existe que concebiblemente pueda mediar entre ellas. ¿Cómo resolver esta contradicción? **La belleza enlaza los estados opuestos**, sentir y pensar, y, sin embargo, no cabe en absoluto un término medio entre los dos. La primera verdad la conocemos por la experiencia, la última nos la da directamente la razón.

Éste es precisamente el **punto a que viene a parar todo el cuestionamiento de la belleza**. Si logramos resolverlo satisfactoriamente, habremos encontrado el hilo que nos guíe por el laberinto de la estética.

Habiendo concebido la importancia de la belleza, Schiller trató de resolver su enigma:

El encanto de la belleza estriba en su misterio; si deshacemos la trama sutil que enlaza sus elementos, nos encontramos con que habremos disuelto su mismo ser. [Carta I]

(...)

¡Qué tentador sería para mí el investigar tal asunto, en

compañía de alguien que fuese tan sagaz pensador como liberal ciudadano del mundo!, y someter el fallo a un corazón que se ha dedicado, con noble entusiasmo, al bien de la humanidad. [Carta II]

(...)

No nos equivocáramos si al indagar cuál sea el **ideal de la belleza** de un hombre, estudiamos por qué medios satisface su impulso de **juego**. Los pueblos de **Grecia hallaban el mayor regocijo en los juegos olímpicos**, en luchas limpias de fuerza, destreza y velocidad, y en la más noble rivalidad de los talentos. En cambio el **pueblo romano gozaba con los estertores del gladiador vencido o de su adversario libio**. Basta este rasgo para que comprendamos por qué tenemos que buscar las formas ideales de una Venus, una Juno, un Apolo, no en **Roma**, sino en **Grecia**. Si comparamos unas con otras las aficiones de los pueblos modernos —**carreras de caballos en Londres, corridas de toros en Madrid**, espectáculos vistosos en París, regatas de góndolas en Venecia, grandes cazas en Viena, y las alegres y animadas tardes del Corso en Roma— no será difícil diferenciar los matices del gusto de cada uno de esos pueblos.

La razón, empero, pronúnciase y dice: lo bello no debe ser mera vida ni mera figura, sino forma viva, es decir, **belleza**, dictando al hombre la doble ley de la formalidad absoluta y de la realidad absoluta. Por lo cual la razón también declara: **con la belleza el hombre sólo jugará, y nada más jugará con la belleza**. [Carta XV]

(...)

La **belleza** es, pues, para nosotros, un **objeto**, porque la reflexión es la condición de tener una sensación de ella, pero al mismo tiempo es un estado del **sujeto perceptivo**, porque el sentimiento es la condición por la cual tenemos una percepción del mismo. **La belleza es forma, porque la contemplamos, mas al mismo tiempo es vida, porque la sentimos**. En una palabra; es a la vez un estado de nuestro ser y una actividad que realizamos. [Carta XXV]

(...)

Un riguroso juez de la **belleza** puede censurarnos ciertamente, mas no porque valoremos la **apariencia estética** sino porque no hemos todavía conseguido en absoluto el nivel de apariencia pura y no hemos distinguido suficientemente entre existencia y apariencia asegurando para siempre los límites entre ambas. Y esta **censura** la seguiremos mereciendo hasta que hayamos conseguido **gozar de la belleza en la naturaleza viva**, sin ambicionarla, o **admirar la belleza en las artes plásticas**, sin cuestionar su propósito. Mientras tanto **seguimos negándole a la imaginación una legislación propia** y, por un tipo de respeto que mostramos hacia sus obras, seguimos refiriéndonos a ella en lugar de a la dignidad de su oficio. [Carta XXVI]

Francesco Petrarca (1304-74) en el proemio a **Mi secreto** nos habla de una belleza divina:

Cuando estaba reflexionando últimamente sobre esto –no en cualquier sueño como en la enfermedad y el sopor– sino despierto y con todos mis sentidos alertas, me sorprendió sumamente la presencia de una **dama muy hermosa, brillando toda con un halo** indescriptible. Parecía alguien cuya **belleza** le fuera desconocida a la humanidad. No puedo explicar cómo llegó ahí, mas por su vestido y apariencia me parecía una **preciosa virgen, cuyos ojos, como el sol, parecían emitir rayos de luz tan intensa, que me obligaron a cerrar los míos ante ella, y tuve temor de mirarla.**

Schiller también indagó en la belleza femenina divina en **Carta XV**:

Mientras el hombre divino reclama nuestra veneración, la mujer divina enciende nuestro amor. Cuando nos entregamos a su encanto celestial, aterrados retrocedemos

ante la célica autosuficiencia. Toda la figura descansa y mora en sí misma, es una creación íntegramente cerrada, como si existiera allende el espacio; ni cediendo, ni resistiendo hay en ella una fuerza en lucha con otra fuerza, ni debilidad donde la temporalidad pueda irrumpir irresistiblemente movida y atraída por esas cualidades anteriores, mantenida a distancia por estas últimas nos hallamos a la vez en un estado de máxima paz y de agitación suprema, y nace esa maravillosa **emoción cordial para la que el entendimiento carece de concepto y el lenguaje de un nombre.**

También recordó Schiller en **Carta XXVI** que Petrarca amó a Laura, mas a una Laura ideal:

La belleza de una mujer viva nos agrada tanto, o acaso un poco más, que la belleza igual de la imagen pictórica de una mujer, pero aunque la belleza viviente nos agrade más que la representada, ya no nos agrada como una apariencia autónoma, como un sentimiento estético puro, porque la atracción en este sentido hasta por las cosas vivas debe ser a través de la misma apariencia, hasta por cosas reales, esencialmente en virtud de su existencia como imagen; mas sin duda requiere de un grado incomparablemente superior de cultura estética para percibir en lo actualmente vivo sólo la apariencia pura, que prescindir del elemento de la vida en la apariencia pura.

Platón en el V Libro de **La República**, por boca de Sócrates pregunta:

¿Y aquél quien, teniendo un sentido de las cosas bellas, no tiene un sentido de la **belleza absoluta**, o quien, si es conducido al conocimiento de esa **belleza** es incapaz de comprenderla —de ése pregunto yo si está despierto o

solamente en un **sueño**? Reflexiona: ¿no es el **soñador**, durmiendo o despertando, alguien que compara cosas disímiles y quien pone la copia en lugar del objeto real?

—Ciertamente diría que ése está **soñando**.

Pero toma otro caso: de quien reconoce la existencia de la **belleza absoluta** y es capaz de distinguir la **Idea** de los objetos que participan en la **Idea**, sin poner los objetos en lugar de la **Idea**, o la **Idea** en lugar de los objetos. ¿Es un **soñador**, o está despierto?

—Está bien despierto.

Schiller confirma la **Teoría de las Ideas** de Platón:

Y quien no se aventure allende la existencia, nunca conquistará la verdad. [Carta X]

(...)

La **belleza, sin duda, es obra de la contemplación libre**, y con ella penetramos, desde luego, en el mundo de las **Ideas**, pero —hay que advertirlo— **sin abandonar por eso el mundo sensible, como sucede cuando procedemos al conocimiento de la verdad**. Ésta [belleza] es el producto puro de abstracción de todo cuanto hay de material y contingente; es objeto puro e inadulterado en el cual no pueden persistir ninguna de las limitaciones del sujeto; es **actividad autónoma pura sin mezcla de pasividad**. [Carta XXV]

(...)

Juicios de esta especie demuestran un respeto por la **substancia** como tal, indignos en el hombre, quien debería de valorar la materia sólo en el grado de que ésta sea capaz de asumir una forma y **extender el reino de las Ideas**. [Carta XXVI]

(...)

Sólo escapándose de la realidad puede la fuerza plástica elevarse hacia el ideal, y la imaginación, antes de poder obrar —en su capacidad productiva— por **leyes propias**, tiene

que haberse librado de las leyes extrañas en sus procedimientos reproductivos. Hay un paso muy grande desde la mera ausencia de la ley hasta una legislación interna independiente, y una potencia enteramente nueva: **la facultad para las Ideas.** [Carta XXVII]

Schiller llega a la conclusión que la belleza está sujeta a unas leyes:

Aquéllos, empero, no reflexionan que la **libertad**, en la que muy justamente sitúan la esencia de la **belleza**, no es ilegalidad, sino **armonía de leyes**; no es arbitrariedad, sino **máxima necesidad interior.** [Carta XVIII]

(...)

–Aunque estas cartas sobre la **educación estética** no se proponen en el fondo otra cosa– que la refutación del error de que nuestra psique en **estado estético, actúa libremente, libre en el mayor grado de toda compulsión, pero no libre de leyes**; y que la **libertad estética se distingue de la necesidad lógica del pensar, o la necesidad moral del querer** sólo por el hecho de que las **leyes conforme a las cuales la psique se comporta, no son evidentes** –como no encuentran resistencia– nunca aparecen como una restricción. [Carta XX]

(...)

Esto se logra mediante la **cultura estética, la cual somete a leyes de belleza** todas aquellas esferas de la conducta humana en que ni leyes naturales ni leyes racionales están obligadas al capricho humano, y la que en la forma que le da a la vida externa, abre el cauce de la **vida interior.** [Carta XXIII]

Estas leyes estéticas o de creatividad poética son las responsables de la compulsión de que son víctimas los poetas.

Schiller dijo en **Carta XXIII**:

El paso del estado estético al lógico y al moral –de la belleza a la verdad y al deber– es infinitamente más fácil que fue el paso del estado físico al estético –de la mera vida ciega a la forma–. El primer paso puede darlo el hombre por voluntad propia, ya que meramente significa tomar de sí, no darse a sí, fragmentando su naturaleza, no extendiéndola. El hombre estéticamente caracterizado podrá –cuando tenga la voluntad de hacerlo– realizar juicios universales y acciones de valor universal válidos. Pero el paso de la materia bruta a la belleza, en la que una novísima actividad tendrá que abrirse dentro de él, primero debe de ser facilitado por la gracia de la naturaleza, puesto que su voluntad no puede causar ningún tipo de compulsión sobre el temperamento psíquico que es el medio que, después de todo, da existencia a la voluntad.

Habida cuenta de que el hombre no puede ser superior sino a través de una sublimación estética sujeta a unas leyes específicas, Schiller se propuso establecer una educación estética para despertar las facultades poéticas soterradas por el materialismo vital:

El desarrollo de la facultad sensible del hombre es, por tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo, no sólo porque puede ser un medio de tener mejores intuiciones en la vida, sino precisamente porque nos ofrece el impulso para mejorar nuestras intuiciones. [Carta X]

(...)

En el estado estético el hombre es cero, si se atiende a un resultado aislado, y no a la totalidad de sus facultades y considerando la ausencia en él de toda determinación particular. Por eso hay que dar la razón a los que dicen que lo bello y el estado a que nos induce son enteramente

indiferentes e improductivos con respecto ya sea al conocimiento o al carácter. Tienen razón, en efecto, la **belleza** no produce en absoluto un resultado particular, ni para el entendimiento ni para la voluntad; no realiza ningún propósito particular, ni intelectual ni moral; no nos descubre ninguna verdad individual, no nos ayuda a cumplir ningún deber individual; y, en una palabra, es igualmente incapaz de afirmar el carácter o de iluminar el intelecto. El medio de la **cultura estética**, pues, deja en la más completa indeterminación el valor personal de un hombre o su dignidad, en cuanto que ésta sólo puede depender de él mismo, y no consigue otra cosa que **habilitarlo por gracia de la naturaleza, para hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole por completo la libertad de ser lo que debe ser.** [Carta XXI]

Este pensamiento de Schiller, se asocia al existencialismo quijotesco que resumí en un soneto en mi ensayo **La filosofía dinámica de Cervantes a Ortega** (1969):

Sean tus versos honrados con loores,
tu prosa de castiza donosura,
clara, sutil, toda una confitura
para deleite de cien mil lectores.

Primero has de sufrir los sinsabores
del que quiere alcanzar meta segura,
pero tu voluntad, si es que perdura,
te ha de llevar a disfrutar honores.

De la hora de nacer hasta que mueres
un tiempo tienes para hacer tu historia,
conócete a ti mismo, si es que puedes,

y así podrás dejar de ti memoria,
porque estarás haciendo lo que quieres
para tu beneficio, nombre y gloria.

Prosigue Schiller:

La transición del estado pasivo de la sensación al activo del pensamiento y de la voluntad, no puede ocurrir, pues, excepto pasando por un estado intermedio de libertad estética, y aunque este estado por sí mismo no decide nada ni para nuestras intuiciones ni para nuestras convicciones y, por lo tanto, deja enteramente confuso nuestro valor intelectual y moral, sin embargo, es la precondición necesaria para poder alcanzar una intuición o una convicción. En una palabra: no hay otro camino para conseguir que el hombre pase de la vida sensual a la racional que hacerlo primero [un ser] estético. (...)

Es pues, una de las más importantes empresas de la educación someter al hombre a la forma, aun en su vida puramente física, y hacer de él un [ser] estético, hasta donde pueda llegar el dominio de la belleza; puesto que sólo partiendo del estado estético –no del físico– puede desarrollarse la moral. [Carta XXIII]

(...)

El hombre en el estado físico meramente sufre el dominio de la naturaleza; se emancipa de este poder en el estado estético; adquiere poder sobre ella en el estado moral. [Carta XXIV]

Fue Byron (1788-1824) quien intuyó el factor esencial de la sensibilidad estética, al asociarlo al nómeno cósmico del poeta. En el capítulo XXV del Canto II de su **Don Juan** nos dice:

Extraordinario privilegio, la **percepción de lo bello**: dilata todas nuestras facultades, las hace poderosas y seguras de sí mismas, y con un **sentimiento universal que embriaga nuestros sentidos y nuestro corazón**, dirige nuestro espíritu a lo que, por intuición certera, sabemos perfecto. **Lo maravilloso tiene su fuente en los astros**, se filtra a través del firmamento, y sin ese baño inefable en que nos sumerge, la vida sería muy insípida. Siempre creemos que la **mujer amada posee para nosotros atractivos eternos**.

III
LA ESTÉTICA INCONSCIENTE
DE
SHELLING

En el capítulo IV, de la obra citada, Menéndez y Pelayo resume el pensamiento de Schelling (1775-1854) sobre el fenómeno estético, donde se observa el nacimiento de la ciencia del psicoanálisis como lo consigné en mi **Freud psicoanalizado** (1978):

La **intuición filosófica** debe reunir en sí lo que aparece dividido en el fenómeno de la **libertad** y en la intuición de los productos de la naturaleza, es decir, **la identidad de lo consciente y de lo inconsciente en el yo** y la conciencia de esta identidad. Conocer el producto de la intuición es conocer la intuición misma. Este producto se parecerá al de la **libertad** en ser producido conscientemente; se parecerá al de la naturaleza en ser producido **sin conciencia**. Su principio será subjetivo (consciente), su término objetivo (inconsciente). **La actividad inconsciente obrará por medio de la actividad consciente** hasta entrar en identidad completa consigo misma. Las dos actividades han de estar separadas para que la producción se manifieste y objetive, precisamente como deben estarlo en el acto libre para que se haga objetiva la intuición. Pero no pueden estar separadas hasta lo infinito como en el acto libre, porque entonces lo objetivo no llegaría a ser nunca manifestación completa de la identidad. **El producto del arte depende de la oposición entre la actividad consciente y la actividad inconsciente; pero con la realización del producto desaparece toda lucha, y con ella toda apariencia de libertad.** Es un favor voluntario de una naturaleza superior, que **resuelve todas las contradicciones** y hace posible lo imposible.

(...)

Schelling exagera más que ningún preceptista romántico el elemento inconsciente en las obras del genio. Para él la producción estética depende de una oposición de actividades, que, arrastradas por espontaneidad involuntaria a la producción, no hacen más que obedecer en

ello a un arranque irresistible de su propia naturaleza. La inclinación artística procede del sentimiento de una contradicción interior. Diríase que en esos hombres raros, superiores a los demás artistas en el sentido más elevado de la palabra, la identidad inmutable se despoja de los velos que la ocultan a los demás hombres, y así como **el genio es inmediatamente afectado por las cosas**, reacciona luego de un modo inmediato sobre las cosas mismas. Sólo al **arte** es concedido satisfacer nuestro esfuerzo infinito y resolver en nosotros la contradicción suprema. Es cierto que el arte arranca del sentimiento de esta contradicción insoluble en apariencia, pero termina y se resuelve en el sentimiento de una armonía infinita. **La emoción que acompaña al término de la obra es prueba de que el artista no se atribuye la solución a sí propio, sino a un favor de su naturaleza, que, después de haber suscitado en él esta lucha interna, le libra del mismo dolor que ella ha provocado.**

(...)

No se deben al **genio** ninguna de las dos distintas actividades que concurren a la producción de la **obra de arte**: es algo que está por cima de entrambas. Si a una de estas actividades, a la que tiene **conciencia**, referimos lo que el arte opera con reflexión y deliberación, lo que puede enseñarse y aprenderse, transmitirse por tradición y adquirirse por ejercicio particular, **debemos buscar en la otra actividad, en la que no tiene conciencia, lo que entra en el arte espontáneamente, lo que no se aprende, lo que no se adquiere por ejercicio ni de otra ninguna manera; en suma, lo que llamamos poesía.** Es ocioso preguntar cuál de estas dos partes es superior a la otra, porque nada valen separadas. Aunque generalmente se considere como superior la parte que es **innata** en nosotros y que no se adquiere por estudio, los dioses han vinculado indisolublemente el ejercicio de esta facultad nativa al trabajo obstinado de los hombres, al estudio y a la reflexión, de tal suerte, que la

poesía sin arte no engendra más que productos muertos que no pueden procurar goce alguno al entendimiento humano, y que por la fuerza ciega que en ellos domina excluyen el juicio y aun la intuición. **El arte sin poesía tiene más capacidad de producir que la poesía sin arte:** primero, porque es difícil encontrar un hombre destituido por su natural de toda poesía, al paso que hay muchos que carecen de arte; segundo, porque el estudio de los grandes maestros puede suplir hasta cierto punto la ausencia original de esa fuerza objetiva. Pero nunca podrá resultar en tales condiciones otra poesía que una poesía facticia y superficial, contraste vivo de la insondable profundidad que el **artista genial comunica a su obra por espontaneidad involuntaria**, aunque la reflexión más atenta presida a su trabajo. Pobreza de forma, valor exagerado de la parte puramente mecánica del arte, son los caracteres de las producciones que nacen sin inspiración. **Ni la poesía ni el arte aislados pueden producir lo perfecto.** La perfección sólo pertenece al **genio, que es a la Estética lo que el Yo a la Filosofía**, la realidad suprema y absoluta que nunca llega a objetivarse, pero que es causa de todo lo objetivo.

(...)

Hemos dicho que toda **producción estética** procede de una escisión infinita en sí de las dos actividades que están separadas en toda producción libre. Pero como en el producto deben aparecer unidas, lo infinito se presenta en él bajo las apariencias de lo finito. Entiende, pues, **Schelling por belleza lo infinito presentado como finito.**

Sin belleza no hay obra de arte. Lo que llamamos sublime sólo implica una oposición objetiva respecto de lo bello, nunca una oposición subjetiva. La diferencia entre una obra de arte bella y una obra de arte sublime sólo consiste en que la belleza aniquila la contradicción infinita en el objeto mismo, al paso que lo sublime no la resuelve en el objeto, sino en la intuición. **La actividad inconsciente admite en el objeto una grandeza que es imposible admitir en la**

actividad consciente, de donde nace una lucha del yo consigo mismo, que sólo puede ser resuelta por la **intuición estética, que en este caso es de todo punto involuntaria**, puesto que lo sublime rinde y quebranta todas las fuerzas del alma, y las deja impotentes para resolver la contradicción que amenaza a la existencia intelectual entera.

(...)

Schelling proclama la absoluta independencia del arte respecto de todo fin extraño al arte mismo. Sólo a este precio se logra la santidad y la pureza del arte, rechazando toda alianza con el placer, con la utilidad, con la moral y aun con la ciencia, que por su desinterés alguna relación tiene con el arte, pero que persigue siempre un fin exterior, y que, en último término, sólo puede servir de medio para **lo más elevado que existe, esto es, para el arte.**

(...)

Si la intuición estética no es más que la intuición trascendental objetivada, claro es que el arte es el único y verdadero órgano de la filosofía, y al mismo tiempo el documento que confirma sin cesar lo que la **filosofía** no puede exponer exteriormente, esto es, lo que hay de **inconsciente** en la actividad y en la producción, y su identidad primitiva con todo lo que tiene conciencia. **El arte es lo más elevado que existe para el filósofo, porque le abre el santuario donde arden, en una llama única, en alianza original y perpetua, lo particular y lo universal.** La concepción que el filósofo se forma artísticamente de la naturaleza es para el arte la más primitiva y natural. **¿Qué es lo que llamamos naturaleza sino un poema oculto bajo una escritura misteriosa?** Podríamos, no obstante, descubrir el enigma leyendo allí la odisea del espíritu, decaído, encarcelado, buscándose eternamente a sí mismo. Por el mundo de los sentidos, no vemos, sino a través de una nube, la tierra de la fantasía a la cual nos encaminamos. Pero un **cuadro, cuando es excelente, rompe la muralla de separación entre el mundo ideal y el real, y abre camino para que**

las formas del reino de la fantasía se muestren a nosotros en toda su belleza. Para el **artista**, como para el **filósofo**, la naturaleza no es más que el mundo ideal apareciendo en límites constantes, o la imagen imperfecta de un mundo que existe, no fuera de él, sino en él.

Y **Schelling** llega todavía más adelante en su glorificación del arte. Cree firmemente que vendrá un tiempo en que la **filosofía y toda ciencia volverán a confundir sus aguas en el grande océano de la poesía**, de donde surgieron, naciendo entonces una nueva mitología, en que **toda poesía será ciencia y toda ciencia poesía, como en las edades primitivas.**

Por último escuchemos lo que sobre Hegel dice Menéndez y Pelayo en el capítulo V del IV volumen de la obra citada:

La sección consagrada al artista, a las facultades productoras (imaginación, genio, inspiración), a la diferencia entre el **genio** y el **talento**, a la **manera**, al **estilo** y a la **originalidad**, abunda en observaciones delicadísimas; pero contiene poco nuevo para quien esté ya versado en los escritos estéticos de **Schiller**, de **Schelling** y de **Juan Pablo. Hegel**, por lo mismo que poseía la más alta originalidad del genio filosófico, **no tuvo nunca la desacordada y absurda pretensión (tan frecuente en los tratadistas franceses de la escuela cartesiana) de inventarlo todo de nuevo, de escribir como si nadie hubiese escrito antes (cosa, en último resultado, tan fácil como estéril), y de sacar de su cabeza un cuerpo íntegro de ciencia, para ofrecerlo a la admiración del género humano.** Al contrario, en este libro de **Estética** hizo especial estudio de no perder ninguna de las ideas útiles consignadas ya por sus predecesores. Lo mismo han hecho los estéticos que han seguido a **Hegel** y ésta es la principal razón de que en **Alemania la Estética sea una ciencia**, y no lo sea, hablando con estricto rigor, en ninguna otra parte.

IV
LA FILOSOFÍA
SOBRE EL INCONSCIENTE ESTÉTICO

Eckermann, en **Conversaciones con Goethe**, consigna lo que el sabio alemán (1749-1832), opinaba sobre algunos aspectos de la Estética:

Miércoles, 18 abril 1827

–Podemos reírnos de los estéticos –dijo Goethe– que se atormentan por encerrar en unas palabras abstractas esa cosa inexpresable cuya aproximación buscamos con la palabra **bello**. La belleza es un fenómeno primario, que no se manifiesta por sí mismo, pero cuyo resplandor es visible en mil exteriorizaciones diferentes del Espíritu Creador, y aparece tan diverso y múltiple como la propia Naturaleza.
(...)

Y es que **el artista** tiene, respecto a la Naturaleza, una doble relación: es a la vez su señor y su esclavo. Es su esclavo por cuanto ha de utilizar elementos naturales para causar emoción y ser comprendido; y es su señor cuando somete estos medios naturales a sus intenciones superiores y los hace sumisos a su voluntad.

El artista quiere hablar al mundo por medio de un todo; pero este todo no lo halla en la Naturaleza, sino que es el fruto de su propio espíritu, o si usted lo prefiere, del soplo de un **espíritu divino**.

Jueves, 5 de julio 1827

Los franceses harán intervenir la razón, **y no advertirán que la fantasía tiene sus propias leyes**, según las cuales nada puede ni debe corregir aquella. Si la fantasía no lograra sacar a la luz creaciones que resultasen siempre un problema para la razón, bien poca cosa significaría. En ello estriba precisamente la **diferencia entre la poesía y la prosa**, pues en ésta [última] la razón se encuentra como en su casa y es así como tiene que ser.

Lunes, 6 de abril 1829

–**El ritmo** –dijo Goethe– **procede casi siempre y de una manera inconsciente del carácter de las emociones**

poéticas. Si pretendiésemos pensar en ello al escribir una composición, nos volveríamos locos sin sacar a luz nada que valiese la pena.

Viernes, 10 abril 1829

–Y lo notable –dijo Goethe– es que sólo el talento innato se eleva hasta descubrir el camino [de la buena poesía], mientras los demás andan más o menos extraviados.

Martes, 8 marzo 1831

–En la **poesía** –dijo Goethe– **hemos de admitir algo francamente demoníaco, especialmente en la inconsciente**, a la cual no presta ayuda la razón. De esta poesía irradia una emoción, que domina a todos, pero que nadie sabe explicarse. Vemos, por ejemplo, que el culto religioso no puede verse privado de la poesía, porque es uno de los medios indispensables para dar al hombre la sensación de lo maravilloso.

Domingo, 20 junio 1831

Una creación espiritual es, tanto en lo que se refiere a los detalles como al conjunto, algo penetrado de un solo espíritu, de un solo movimiento, del hálito de una sola vida, de forma que quien la creó no estuvo ensayando y combinando las piezas a su arbitrio, sino que actuaba bajo el **dominio del espíritu demoníaco de su genio, que le obligaba a realizar cuanto éste le ordenaba.**

Espinoza (1632-77), al igual que San Agustín, observó que la memoria humana era un paradigma de lo inconsciente, estableciendo una causalidad entre éste y la conducta humana, como cuando Sócrates actuaba debido a los reproches de su **daimonion**:

Los hombres se consideran a sí mismos libres, puesto que están conscientes de su voluntad y de sus deseos, y **ni aun en sueños, de las causas que determinan su desear y su voluntad porque no las conocen.**

San Agustín (354-430), declaró en **Confesiones**, libro décimo, capítulo VIII, que su memoria de poeta era innata y cósmica:

¡Grande es el **poder de la memoria**, grande sobremanera, Dios mío! ¡Es un recinto vasto y sin límite! ¿Quién ha llegado hasta su fondo? Aunque es una facultad que pertenece a mi naturaleza, ni yo mismo puedo comprender todo lo que representa. De manera que la mente es demasiado estrecha para contenerse a sí misma. Pero entonces, ¿dónde está la que no puede contenerse a sí? ¿Estará fuera o dentro de sí? ¿Cómo es, pues, que no puede comprenderse a sí misma? En torno a esto quedé maravillado y se apoderó de mí el asombro.

Los hombres viajan para admirar la altura de los montes, las poderosas olas del mar, los anchos caudales de los ríos, la inmensidad del océano, el curso de los astros que están en lo alto. Es asombroso que **cuando concebí todas estas cosas sin verlas con mis ojos, no pude haber hablado de ellas, a menos que las haya realmente visto existir interiormente en los vastos espacios de mi memoria como si las contemplara en el exterior.**

Es la memoria ancestral del hombre lo que explica su capacidad de articular pensamientos en palabras desde muy temprana edad. Schelling (1775-1854), se admiraba de este talento innato:

Como no puede en absoluto concebirse no sólo ninguna filosofía sino ningún conocimiento humano sin **lenguaje**, los

fundamentos del lenguaje no pueden haberse manifestado conscientemente; y sin embargo, mientras más hondo penetramos en ello, más claro resulta que **su invento sobrepasa con mucho en profundidad los del producto consciente más alto**. Pasa con el lenguaje lo que con los seres humanos; pensamos que los contemplamos llegar ciegamente a la existencia y al mismo tiempo no podemos dudar de su impenetrable significado aun en el menor detalle.

Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), en el tomo IV de la obra citada, nos ofrece un resumen de los conceptos que tenían los pensadores alemanes sobre el sentimiento de la belleza. Comencemos con la visión de Schiller (1759-1805), sobre lo sublime:

El sentimiento de lo sublime es mixto de placer y dolor. Esta mezcla de dos sensaciones contrarias prueba de un modo irrefutable nuestra independencia moral, porque, siendo de todo punto imposible que un mismo objeto esté con nosotros en dos relaciones contrarias, tenemos que ser nosotros mismos los que sostengamos con él esas dos contrarias relaciones, correspondientes a las **dos naturalezas opuestas que en nosotros hay**. Aunque el objeto que llamamos sublime nos haga experimentar el sentimiento doloroso de nuestros límites, **no intentamos huir de él: al contrario nos atrae con fuerza irresistible**: nos complacemos en el espectáculo de lo infinito sensible, porque somos capaces de alcanzar mediante la razón lo que los sentidos no pueden abarcar ni el entendimiento comprender. Nos llena de entusiasmo la vista de un objeto terrible, porque **somos capaces de querer lo que los instintos rechazan con horror, y de rechazar lo que ellos desean**.

Schelling siguió a Schiller:

El producto del arte depende de la oposición entre la actividad consciente y la actividad inconscia, pero con la realización del producto desaparece toda lucha y con ella toda apariencia de libertad. Es un favor voluntario de una naturaleza superior, que resuelve todas las contradicciones y hace posible lo imposible.

Sócrates en **Apología**, señaló:

Entonces comprendí que **no por sabiduría escriben los poetas poesía, sino por una especie de genio e inspiración**; ellos son como los adivinadores y profetas quienes además dicen muchas sabias cosas que ellos mismos no entienden.

Prosigue Schelling:

Del mismo modo que el artista, lanzado involuntariamente a producir, lucha contra una resistencia que encuentra en sí mismo (de donde la expresión **pati deum**, y la idea de la inspiración por soplo exterior), lo objetivo llega a producirse sin consentimiento del artista, esto es, de un modo puramente objetivo. **El artista, sea cual fuere su propósito, parece estar dominado por una fuerza que le separa de los demás hombres, y le obliga a expresar cosas que él mismo no percibe completamente y cuyo sentido es infinito.** El arte es la revelación única y eterna de la fuerza suprema, y el prodigio que debe convencernos de su realidad absoluta.

Sin embargo, Hegel (1770-1831), pensaba que lo inconsciente era inferior puesto que pertenecía a la naturaleza, contradiciendo lo expuesto por todos los mayores filósofos desde

Platón a Kant. Escuchemos la paráfrasis de Menéndez y Pelayo:

Hegel se limita a enseñarnos, por de pronto, que el **arte no es cosa que se aprende por reglas, puesto que éstas se refieren tan sólo a la parte mecánica exterior y técnica, de ningún modo a la parte interior y viva de la obra artística, resultado de la actividad espontánea del genio; que tampoco es una producción irreflexiva o inconsciente, pues aun el mismo elemento genial tiene que desarrollarse por la reflexión y la experiencia, haciéndose el artista hábil para vencer la resistencia de los materiales de su arte, y perfeccionándose en lo técnico. Prueba, continuando sus modestas enseñanzas, que el genio, para producir algo maduro y sustancial y perfecto, debe ser educado por la experiencia de la vida y por la reflexión, sin lo cual no se producen más que obras juveniles de salvaje lozanía y espantosa barbarie, como las primeras de Schiller. Insiste, contra la opinión común, en la superioridad del arte sobre la naturaleza. (...) Lo inconsciente es siempre inferior en dignidad a lo consciente.**

En el libro III: **El mundo como representación segundo aspecto**, de la primera parte de su opus **El mundo como voluntad y representación** (1818) Schopenhauer (1788-1860), coincide con Schelling en cuanto al fenómeno inconsciente en la obra de arte:

El concepto, útil como es en la vida, servicial, necesario, y productivo como lo es en la ciencia, es eternamente infantil e improductivo en el arte. Por el contrario, **la imagen percibida es la verdadera y única fuente de toda obra de arte genuina.** En su poderosa originalidad es solamente extraída de la vida misma –la naturaleza, el mundo– por el verdadero genio o aquel cuya inspiración momentánea

alcanza lo sublime. Los trabajos genuinos, portadores de vida inmortal, surgen únicamente de tal aprensión inmediata. **Sólo porque la imagen es y permanece perceptiva, el artista no es consciente –in abstracto– de la intención y objetivo de su trabajo.** En su mente no está presente un concepto sino una imagen, por lo que no puede ofrecer una explicación de sus actos. **Él obra inconscientemente** –como dice la gente– por un mero sentimiento, en verdad instintivamente.

Para Schopenhauer, la voluntad no es razonable sino compulsiva y se hace consciente sólo después de haber reflexionado sobre las consecuencias. Por lo tanto la voluntad es una fuerza inconsciente. En el capítulo XXXI: **Sobre el genio**, del volumen II de su obra **El mundo como voluntad y representación**, nos habla de la voluntad como del **superyó**, y del intelecto como del **yo**:

La clase de conocimiento del genio está esencialmente purificada de toda volición y de referencias a la voluntad y como consecuencia de esto las obras del genio no son un resultado de la intención o selección arbitraria, sino que **el genio está guiado aquí por una especie de necesidad instintiva.** Lo que se denomina el despertar del genio, la hora de inspiración, el momento de éxtasis o exaltación, no es otra cosa que **la liberación del intelecto, cuando, aliviado temporalmente de su servidumbre bajo la voluntad, no se sume en la inactividad o apatía sino que está activo durante un período corto, completamente solo y por su propia cuenta.** El intelecto se encuentra en su mayor pureza y se convierte en el reflejo claro del mundo, ya que totalmente separado de su origen: la voluntad, es ahora el mundo como representación concentrado en sí como una conciencia. **En tales momentos el alma de las obras inmortales se engendra, por así decirlo.** Por el contrario, en

el caso de todas las reflexiones intencionales, el intelecto no es libre, puesto que la voluntad lo guía de hecho y le indica su tema.

Hartmann, trató de condensar el pensamiento filosófico alemán sobre el inconsciente. Así lo vio Menéndez y Pelayo:

Sabido es que la doctrina de **Schopenhauer** fue profundamente modificada por Eduardo von Hartmann, cuya filosofía de lo inconsciente entraña una tentativa de reconciliación entre Schopenhauer y Hegel, o, por mejor decir, entre Schopenhauer, Hegel y Schelling, **cuyo absoluto tiene evidente relación con lo inconsciente, que es el fundamento común de la voluntad y la imagen. El mundo y el yo no son más que sumas diferentes de relaciones y actos voluntarios de lo inconsciente.**

(...)

Hartmann no es autor de ningún tratado especial de filosofía del arte; pero ha consignado muchas ideas sobre este punto al tratar de lo **inconsciente en el sentimiento estético**, y también en estudios literarios sobre el **Fausto de Goethe**, sobre **Romeo y Julieta** y sobre la **Estética de Max Schasler**. En todos estos trabajos domina, como en lo restante de la filosofía de Hartmann, el propósito de conciliar el empirismo con el idealismo.

(...)

Hartmann cree que los empíricos tienen razón cuando afirman que **todo juicio estético depende de condiciones fisiológicas y psicológicas**. Ellos son los verdaderos creadores de la ciencia de lo bello, no los idealistas con sus hipótesis. Los platónicos sienten y comprenden la belleza, pero solamente los empíricos llegan a explicarla.

Así fluctúa Hartmann entre el idealismo y el empirismo, para decirnos finalmente que **lo bello es creado y sentido por lo inconsciente. Lo inconsciente hace**

penetrar un rayo de belleza en todo lo que existe; enciende la inspiración genial, y presente en todo, aunque invisible, dirige las resultantes de las fuerzas físicas a objetos determinados. En el hombre, la obra es exterior y se realiza en materia externa; en la naturaleza, el individuo es a un tiempo mármol y escultor. Pero una y otra categoría de belleza son diversos efectos de una misma causa: **lo inconsciente**. La belleza es aspiración universal del mundo animado y del inanimado. **Hartmann enlaza y confunde con la actividad estética el instinto sexual, que considera como inclinación hacia el más perfecto de la especie.**

(...)

Revelador de este ideal es el **genio**, que Hartmann, como Schopenhauer, distingue de la imaginación o fantasía (poder de representarse objetos sensibles). El hombre de talento escoge y combina imágenes guiado por el juicio estético, elimina lo feo, congrega lo bello; pero no produce más que obras medianas y frías, porque **le falta el soplo vivífico de lo inconsciente, la inspiración superior y misteriosa, que tenemos que reconocer como un hecho, sin intentar explicarla. El genio recibe como don gratuito de los dioses la concepción total**, la creación orgánica y viva, tan viva como los organismos de la naturaleza, que deben asimismo su vida a lo inconsciente. **Sólo el arte que se convierte de naturaleza en instinto es arte verdadero**. No es inútil la reflexión al artista: debe preparar en su espíritu el terreno sobre el cual han de caer los gérmenes de lo **inconsciente**, para desarrollarse en rica vegetación de formas vivas; debe reunir en su memoria gran cantidad de imágenes adecuadas a su arte, para que la idea (todavía sin forma) sugerida por lo **inconsciente** encuentre los materiales de la forma que le conviene.

Hartmann define, pues, la obra artística como una «acción recíproca y constante de la actividad inconsciente y de la actividad consciente. una y otra

igualmente indispensable para la realización del fin común». **Todo esto es doctrina "schellingiana" pura**, lo mismo que el afirmar que **el genio prescinde de las reglas, porque las lleva inmanentes en sí propio**.

Hay algo que no advirtió Menéndez y Pelayo. En el capítulo IV, **Fortuna mundana**, de su libro **Consejos y máximas** (Prometheus books. Nueva York 1995), Arturo Schopenhauer, al asociar el inconsciente autónomo al onírico, influyó en el psicoanálisis de Breuer y Freud:

Nuestro cerebro no es la parte más sabia en nosotros. En los grandes momentos de la vida, cuando el hombre decide tomar un paso importante, su acción es dirigida no tanto por un conocimiento claro de lo que concretamente hay que hacer, como por un **impulso interior** –que se podría casi llamar un instinto– que procede de las bases más profundas de su ser.

(...)

Podría ser que este **impulso o instinto sea el efecto inconsciente de un tipo de sueño profético que se olvidó al despertar** –prestándole a nuestra vida una uniformidad de tono, una unidad dramática, tal como jamás podría resultar de los momentos inestables de la conciencia, cuando tan fácilmente nos conducimos al error, tan proclives de tocar una nota falsa. Es en virtud de algún sueño profético como éste que un hombre se siente llamado a grandes hazañas en una esfera especial, y se conduce en esa dirección desde su juventud debido a ese sentimiento interior y secreto de que ése es su verdadero destino.

V
EL PSICOANÁLISIS
SOBRE EL INCONSCIENTE ESTÉTICO

Sigmund Freud (1856-1939), en **El simbolismo en los sueños de Introducción al psicoanálisis** (1916-7), propuso la existencia de la herencia filogenética de los arquetipos:

Observamos, en primer lugar, que **el sujeto del sueño dispone de una forma de expresión simbólica** de la que no sólo no tiene el menor conocimiento en la vida despierta, sino que tampoco le es posible reconocerla cuando le es comunicada por otra persona, hecho que nos produce igual asombro como si un día nos enterásemos que nuestra criada —de la que sabemos ha nacido en una aldea de Bohemia y no ha hecho jamás ninguna clase de estudios— comprendía el sánscrito. Nuestras concepciones psicológicas no pueden proporcionarnos aquí luz ninguna. Lo único que podremos decir es que **el conocimiento que del simbolismo posee el sujeto es inconsciente; esto es, forma parte de su vida psíquica inconsciente.**

¿De dónde puede, pues provenir nuestro conocimiento de tales relaciones simbólicas? El lenguaje corriente no nos proporciona sino una muy pequeña parte, y las numerosas analogías que podemos hallar en otros campos son casi siempre ignoradas por el sujeto del sueño, habiendo sido necesaria una paciente labor para reunir las que hasta aquí hemos expuesto.

En segundo lugar, estas relaciones simbólicas no son algo privativo del sujeto del sueño ni tampoco constituyen una característica de la elaboración onírica en la que hallan su expresión, pues sabemos que los mitos y las fábulas, el pueblo en sus proverbios y sus cantos, el lenguaje corriente y la fantasía poética utilizan un simbolismo semejante.

Carl Jung (1875-1962), en su libro **Los arquetipos y el inconsciente colectivo**, lo reconoció:

La hipótesis de un inconsciente colectivo pertenece a la clase de ideas que al principio a la gente se les antoja extrañas pero que pronto poseen y utilizan como concepciones familiares. Esto ha ocurrido con el concepto del inconsciente en general. Después de la idea filosófica del inconsciente, en la forma presentada principalmente por **Carus** y **Von Hartmann**, esto se sumergió bajo la poderosa ola de materialismo y empiricismo, apenas dejando una onda detrás, pero reapareciendo gradualmente en el territorio científico de la psicología médica.

Al principio el concepto del inconsciente estaba limitado a relevar un estado de contenidos reprimidos u olvidados. El propio **Freud**, **hizo que el inconsciente –por lo menos metafóricamente– actuara el papel de sujeto dinámico**. En realidad no es nada más que un espacio de contenidos reprimidos y olvidados que tienen una significación funcional intrínseca. Para Freud, consecuentemente, el inconsciente es de naturaleza exclusivamente personal aunque se había percatado de sus formas pensantes **arcaicas y mitológicas**.

Lo que no explicó Jung es que, tanto Carl Gustav Carus (1789-1869), pintor y filósofo alemán, como Eduardo von Hartmann (1842-1906), no hicieron más que condensar el pensamiento de otros grandes filósofos y estéticos alemanes que ya habían profundizado sobre la importancia del inconsciente en las creaciones poéticas.

Sigmund Freud, en **El delirio y los sueños en la Gradiva** de W. Jensen (1907), dijo:

Y los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues "suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y de las que ni siquiera sospecha nuestra filosofía". (**Hamlet**. Shakespeare).
(...)

El poeta –oímos decir– debe evitar todo contacto con la Psiquiatría, y dejar al médico el cuidado de describir los estados patológicos. Mas, en realidad, todos los poetas dignos de tal nombre han transgredido este precepto y han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los hombres, llegando a ser, no pocas veces, **precursores de la ciencia psicológica.**

(...)

Todo esto nos demuestra que el poeta no puede por menos que ser algo psiquiatra, así como el psiquiatra algo poeta, y, además, que puede muy bien tratarse poéticamente un tema de Psiquiatría y poseer la obra resultante un pleno valor estético y literario.

(...)

El poeta procede de manera muy distinta: **dirige su atención a lo inconsciente de su propio psiquismo,** espía las posibilidades de desarrollo de tales elementos y les permite llegar a la expresión estética en lugar de reprimirlos por medio de la crítica consciente.

En **Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre** (1910), señala Freud un lugar común en donde se desarrollan las inspiraciones poéticas y los estudios psicoanalíticos, y hace la descripción de ambos:

Hasta ahora hemos abandonado a los poetas la descripción de las "condiciones eróticas" conforme a las cuales realizan los hombres su elección de objeto, e igualmente la de la forma en que llegan a armonizar con la realidad las exigencias de su fantasía. **Los poetas reúnen, en efecto, ciertas condiciones que los capacitan para tal labor, poseyendo sobre todo sensibilidad para percibir los movimientos anímicos secretos de los demás, y valor para dejar hablar en voz alta a su propio inconsciente.** Pero, desde el punto de vista del conocimiento, el valor de sus descrip-

ciones queda muy disminuido por determinada circunstancia. El poeta se encuentra ligado a la condición de provocar un placer estético e intelectual, a más de ciertos efectos sentimentales, y, en consecuencia, no puede presentar la realidad tal y como se le ofrece, sino que se ve obligado a aislar algunos de sus fragmentos, a excluir de la totalidad los elementos indeseables, a introducir otros que completan el conjunto y a mitigar y suavizar las asperezas del mismo. Son éstos los privilegios de la llamada "libertad poética". Pero, además, el poeta no puede dedicar sino escaso interés al origen y a la evolución de estados anímicos, que describe ya plenamente constituidos. **Resulta, pues, inevitable que la ciencia entre también a manejar –con mano más torpe y menor consecución de placer– aquellas mismas materias cuya elaboración poética viene complaciendo a los hombres desde hace milenios enteros.**

Carl Jung, en su libro **El hombre moderno en busca de su alma** (1933), en la II parte de su ensayo **Psicología y literatura** lo dedica al estudio de los poetas:

La creatividad, como la libertad de la voluntad, tiene un secreto. El psicólogo puede describir ambas manifestaciones como procesos, pero no puede encontrar una solución a los problemas filosóficos que ofrecen. El hombre creativo es un enigma al que podemos darle varias explicaciones, pero siempre en vano, una verdad que no ha podido prevenir a la psicología moderna de observar de vez en cuando la cuestión del artista y su arte.

Freud creyó haber encontrado una solución en su procedimiento de derivar la obra de arte de las experiencias personales del artista. (Ver sus ensayos de Gradiva y Leonardo). Es verdad que existen varias posibilidades en esta dirección, pues era concebible que la obra de arte, no menos que una neurosis, pueda estar relacionada a esos

nudos de la vida psíquica que llamamos **complejos**. **El gran descubrimiento de Freud fue que las neurosis tienen un origen causal en el reino psíquico y de que toman su altura de los estados emocionales y de experiencias reales o imaginadas de la infancia.** Algunos de sus seguidores como Rank y Stekel han proseguido en líneas relativas y han logrado resultados importantes. Es innegable que la disposición psíquica del poeta transmina la raíz y las ramas de su trabajo. Tampoco se dice nada nuevo en el aserto de que los factores personales influyen grandemente la selección y uso de los materiales del poeta. El crédito, desde luego, debe dársele a la Escuela freudiana por demostrar la trascendencia de esta influencia y la manera singular en que se expresa.

Jung siguió a Aristóteles quien al comparar la poesía con la historia en su **Poética**, dijo que la primera era grave porque expresa lo universal (arquetípico), mientras que la segunda sólo expresa lo particular y relativo. Veamos:

Lo que es esencial en una obra de arte es que debe estar por encima de la morada de la vida personal y expresarse desde el espíritu y el corazón del poeta como hombre hacia el espíritu y corazón de la humanidad. El aspecto personal es una limitación y hasta un pecado en el reino del arte. Cuando una forma de arte es netamente personal merece ser tratada como si fuera una neurosis. Puede tener alguna validez la idea sostenida por la Escuela freudiana, de que los artistas sin excepción son narcisistas, lo que significa que son personas subdesarrolladas con rasgos infantiles y auto-eróticos. Sin embargo, lo dicho es sólo válido para el artista como persona y nada tiene que ver con el hombre como artista. En su capacidad de artista no es ni auto-erótico ni hetero-erótico, ni erótico en sentido alguno. Es objetivo e impersonal –hasta inhumano– **puesto que como artista él es su obra y no un ser humano.**

Al igual que Schelling, Jung siguió lo dicho por Sócrates en **Apología** (capítulo II):

Toda persona creativa es una dualidad o una síntesis de aptitudes contradictorias. Por un lado es un ser humano con una vida personal, mientras que por el otro es un proceso creativo e impersonal. Tal como un ser humano puede estar cuerdo o en estado mórbido, debemos de analizar su estado psíquico para encontrar los determinantes de su personalidad. Mas sólo podemos comprenderlo en su capacidad de artista al contemplar su realización creativa (...) puesto que la disposición específicamente artística presupone un excesivo peso de la vida colectiva psíquica sobre la personal. **El arte es un tipo de impulso innato que posee al ser humano y lo convierte en su instrumento.** El artista no es una persona facultada con libre albedrío que puede aspirar a sus propios fines, sino alguien que permite que el arte realice sus fines a través de él. Como ser humano puede tener caprichos, voluntad y objetivos personales, pero como artista es un "hombre" en un sentido más alto –es un "hombre colectivo"– uno que acarrea y le da forma el **inconsciente, la vida psíquica de la humanidad.** Para representar este papel tan difícil es menester que sacrifique felicidad y todo aquello que hace valiosa la vida para los seres humanos ordinarios.

Lo que no explicó Jung es que lo que aparentemente parece una infelicidad para el poeta, la que además expresa en forma de continuos lamentos y melancolía, no es otra que una adaptación inconsciente al rechazo, o sea, un gozo inconsciente de carácter masoquista. Escuchemos los lamentos de Carlos Edmundo de Ory:

Mi desdicha depende de mí,
parece que necesito la desgracia.

Yo no sé decir por qué soy poeta,
tan sólo sé que toda gran poesía
es fruto del sufrimiento.
¡La alegría de vivir no es alegría!
Lo que es intenso es sólo intenso
y el sentimiento trágico es mi signo.

La pasividad y rechazo erotizados, según Bergler, reprimidos según Freud, explican el carácter auto-erótico del poeta quien está diciendo: "Yo no deseo ser rechazado el amor y la leche por mi madre, al contrario, yo me puedo crear mi propio amor-leche sin necesidad de nadie y además soy bueno con la humanidad, puesto que la comparto". Mas esta dualidad entre un inconsciente masoquista y un yo consciente que tiene que subsistir en una sociedad familiar, religiosa y civil que exige ciertos deberes para con ella, le crean al poeta una existencia contradictoria y en ocasiones desesperada que lo lleva a sostener una lucha interior que lo sumerge en el reinado de Hades del inconsciente colectivo, del mundo esquizofrénico en donde encuentra arquetipos a manera de piedras preciosas que luego trae a la superficie para mostrarlas, cual Marco Polo, ante la atónita mirada de sus lectores.

Jung reconoció que su obra fue una defensa desesperada contra los reproches de su daimonion, de que ni siquiera podría interpretar sus sueños y visiones. Veamos el capítulo **Recordando** de su libro **Primeros años**:

Me ha sido muy difícil sobrellevar mis ideas. Había un **demonio dentro de mí** y al final su presencia probó ser decisiva. Me subyugó y, si algunas veces fui cruel, fue porque me encontraba bajo el poder de ese **demonio**. Nunca pude detenerme en nada una vez logrado, tuve que apresurarme para mantenerme al paso de mi visión. Ya que, comprensiblemente, mis contemporáneos no pudieron percibir mi visión, solamente vieron a un

tonto precipitándose.

He ofendido a mucha gente, porque en cuanto veía que no me comprendían, en lo que a mí concernía, ahí terminaba el asunto. Tuve que continuar. No tuve paciencia con las personas –excepto con mis pacientes– **Tuve que obedecer una ley interna que me fue impuesta y que no siempre obedecí. ¿Cómo puede alguien vivir sin inconsistencia? (...)** De esta forma me he creado muchos enemigos. **Una persona creativa tiene muy poco control sobre su propia vida. No es libre. Está cautivo y es impulsado por su demonio.**

Advierte Jung:

Siempre que la fuerza creativa predomina, la vida humana es regida y moldeada por el inconsciente como en contra de la voluntad activa, y el yo consciente también es acarreado por una corriente subterránea, permaneciendo como un observador pasivo de lo que ocurre. El trabajo en proceso se convierte en el destino del poeta y determina su desarrollo psíquico. No es Goethe quien crea a Fausto, sino Fausto quien crea a Goethe. ¡Y qué es Fausto si no un símbolo?

En el capítulo IV, **Verbo y letra** de su libro **La agonía del cristianismo** (1924), Miguel de Unamuno (1864-1936), también observó la fuerza de los personajes arquetípicos sobre sus autores:

Cuando yo suelo decir, por ejemplo **que estoy más seguro de la realidad histórica de Don Quijote que de la de Cervantes o que Hamlet, Macbeth, el rey Lear, Otelo... hicieron a Shakespeare más que éste a ellos**, me lo toman a paradoja y creen que es una manera de decir, una figura retórica, y es más bien una doctrina agónica.

Pero dejemos que el propio Goethe opine sobre el asunto en **Conversaciones con Goethe** por Eckermann. Martes, 27 de enero de 1824:

La verdadera felicidad la encontré sólo en mi sentido poético y en mi labor de creación. Pero hay que pensar hasta qué punto fueron estas actividades estorbadas, limitadas, impedidas en ciertos instantes por mis cargas externas. Si me hubiera apartado más de las actividades públicas y de los negocios y hubiera procurado vivir solitario, habría sido más feliz y mi actividad poética mucho mayor.

Prosigue Jung:

Siendo esto así, no es extraño que el artista sea un caso especialmente interesante para el psicólogo que usa un método analítico. La vida del artista no puede estar más que llena de conflictos, puesto que dos fuerzas están en guerra dentro de él, por un lado el deseo humano común de felicidad, satisfacción y seguridad en la vida, y en el otro una pasión despiadada por creer que puede sobreponerse a todo deseo personal. Las vidas de los artistas por lo general son poco satisfactorias –por no decir trágicas– debido a su inferioridad desde el ángulo humano y personal y no por una disposición siniestra. **Casi no hay excepciones a la regla de que una persona debe de pagar caro por su aptitud divina del fuego creativo.** Es como si cada uno de nosotros haya sido dotado de nacimiento con cierto capital de energía. La fuerza más poderosa de nuestra constitución tomará y monopolizará esta energía.

(...)

¿Cómo podemos dudar que es el arte lo que explica al artista y no las insuficiencias y conflictos de su vida personal? Estos no son más que los resultados deplorables por el hecho de ser un artista, es decir un hombre que desde su

nacimiento está destinado a un trabajo más pesado que el de los mortales ordinarios. Una habilidad especial significa un pesado gasto de energía en una dirección particular, con una pérdida consecuente para el otro lado de la vida.

No importa que el poeta sepa que su obra es engendrada, que crece y madura dentro de él, o que suponga que reflexionando la produce de la nada. Su opinión al respecto no cambia el hecho que su propio trabajo es parido como un hijo de su madre. **El proceso creativo surge de las profundidades inconscientes, podríamos decir, el reino de las madres.**

Aquí se acerca Jung a la relación que existe entre la poesía y la causante del trauma oral: la madre.

Edmundo Bergler es el psicoanalista que indujo científicamente la causa del deseo de escribir, versificar, componer música o realizar cualquier otra actividad estética. Estos fenómenos mentales se desarrollan conscientemente mediante la curiosidad y el exhibicionismo llevados, por lo general, a un extremo de tipo maniático. En **La neurosis básica** (1949), dijo lo siguiente:

El problema básico de los escritores es un conflicto oral-masoquista con una peculiaridad defensiva en su solución original. De acuerdo con mi concepto, el tipo de oralidad neurótica del escritor no es de voracidad o de deseo de obtener repitiendo una situación madre-hijo, sino más bien un rencoroso deseo de independencia oral. Así, el artista se identifica con la madre generosa actuando una defensa pseudoagresiva hacia ella, de esta forma eliminándola. **Logra placer oral para sí mediante bellas palabras e imágenes, siendo ello en sentido profundo, un deseo de refutar a la cruel madre pre-edípica y las decepciones masoquistas experimentadas a través de ella, estableciendo una autarquía y representando un "gesto mágico".** La

solución peculiar del escritor (y de todo verdadero artista) la resuelve en el hecho de que él –y nadie más que él– durante su estado de productividad, representa ambos papeles (madre e hijo) en si mismo.

Los escritores desarrollan su actividad literaria por una necesidad interior de resolver un conflicto inconsciente a través del medio sublime de la escritura. El "conflicto" es la adaptación inconsciente al deseo de ser muertos de hambre o de sed, y la "necesidad interior" es la defensa contra dicho conflicto, al darse para sí bellas palabras e imágenes (leche).

Ahora bien, la necesidad interior de escribir se resuelve actuando de manera activa como reacción a un recuerdo oral inconsciente de pasividad e indefensión, por lo cual surge un "gesto mágico", o sea, una repetición compulsiva que deviene consciente en el momento de escribir. Es evidente que esta defensa se realiza también en toda clase de artistas quienes frecuentemente atribuyen su capacidad estética a un don divino o a una posesión espiritual. Demostremos con algunos ejemplos clásicos la propensión de los escritores a simbolizar el agua (leche) en sus metáforas. En

Filebo se pregunta Sócrates:

¿No somos los portadores del cáliz? Y aquí hay dos fontanas que están fluyendo a nuestro lado: la del placer, puede parecerse a una **f fuente de miel**; la otra, de sabiduría, es un trago moderado en el que no se mezcla ningún vino, de agua insípida pero saludable; con ambas debemos tratar de hacer la mejor de las combinaciones.

Veamos lo que dijo el mismo filósofo en **Ion**:

Todos los buenos poetas, épicos o líricos, componen sus bellas poesías, no por arte, sino por inspiración y posesión.

Y así como alegres coribantes que se alocan cuando bailan, también los poetas líricos no están tan cuerdos cuando componen sus ingeniosos trabajos; **pero cuando caen bajo el influjo de la música y el metro se inspiran y poseen, como las bacantes que liban leche y miel de los ríos** cuando están bajo la influencia de Dionisio, mas no cuando están en sus sentidos.

Nietzsche (1844-1900), en **Génesis de la tragedia** (1872), aquilató la importancia de las apariciones auditivas de Sócrates, las que le reprochaban el aceptar las compulsiones artísticas y las inspiraciones dionisiacas como ejemplos conduccionales a seguir en busca de la verdad:

¿Quién fue el único que se atrevió a negar el genio griego de Homero, Píndaro, Esquilo, Fidias, Pericles, Pitia y Dionisio, que como el abismo más profundo y la altura más extrema asegura nuestra admiración estupefacta? ¿Qué poder **demoníaco** es éste que osa verter aquel elixir al polvo? ¿Qué semidió es éste a quien el coro de los espíritus más nobles de la humanidad deben proclamar?:

¡Ay!
Has destruido
el mundo de lo bello
con puño de bronce.
Se cae, está esparcido.

Se nos ofrece una llave sobre el carácter de Sócrates debido al bello fenómeno conocido como "el **daimonion** de Sócrates". Durante circunstancias excepcionales, cuando su gran intelecto dudaba, encontraba un apoyo seguro en la aserción de la voz divina que hablaba en tales momentos. Esta voz, cuando venía, siempre disuadía. Dentro de esta absoluta naturaleza anormal, el conocimiento instintivo

aparece sólo con el propósito de esconder el conocimiento consciente ocasionalmente. Mientras que en los artistas es el instinto una fuerza creadora-afirmativa y el estado consciente actúa crítica y disuasivamente, **en el caso de Sócrates es el instinto el crítico y la conciencia la que se convierte en creadora.** ¡En verdad una monstruosidad **per defectum!** Específicamente, observamos aquí un defecto monstruoso de cualquier disposición mística, de tal manera que Sócrates puede ser llamado el típico **anti-místico**, en quien, a través de una hipertrofia, su naturaleza lógica se desarrolló tan excesivamente como el conocimiento instintivo en el místico.

Cuando Sócrates fue sentenciado a muerte, sintió la compulsión, en una visión onírica, de versificar y tocar música, lo que hizo aun en contra de sus principios. Esta inspiración experimentada por Sócrates fue una defensa contra el reproche del **daimonion** de que gozaba con la muerte que se había provocado, como diciendo: "No es verdad que yo goce en la idea de ser envenenado por la **imago matris**, al contrario, yo puedo darme mi propia leche". De esta manera compuso un prelude a Apolo y puso varias fábulas de Esopo en verso. Al observar este fenómeno comprendió Nietzsche que tanto la conducta científica como la artística son provocadas por un reproche del **superyó**:

La voz de la visión del sueño de Sócrates es la única señal que nos hace recelar acerca de los límites de la lógica. Quizá –pudo haberse preguntado– ¿lo que no me es inteligible será necesariamente ininteligible? ¿Existe, tal vez, un reinado de sabiduría del cual esté exiliado el lógico? **¿Será posible que el arte sea un correlativo necesario o un suplemento de la ciencia?**

En esto Nietzsche siguió a Shelling, quien como ya vimos en el capítulo III:

Cree firmemente que vendrá un tiempo en que la filosofía y toda ciencia volverán a confundir sus aguas en el grande océano de la poesía, de donde surgieron, naciendo entonces una nueva mitología, en que **toda poesía será ciencia y toda ciencia poesía, como en las edades primitivas.**

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AFRODITA: VIII, XXII
ALBA, Gloria Vega de: XV
ALEIXANDRE, Vicente: XXV
ANUBIS: VII, VIII
APOLO: 17, 61
APULEYO: VII
ARÉVALO, Marta de: IX
ARISTÓTELES: 15, 53
APIS: VII
BAUMGARTEN: 14
BELLONA: VIII
BERGLER, Edmundo: XXIII, 55, 58
BREUER: 46
CARUS, Carl Gustav: 50
CERES: VIII
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: 56
CORINA: VII
DESCARTES, René: XII, XIV, XV, XXI
DIANA: VIII
DIONISIO: 60
ECKERMANN: 37, 57
ESCOBAR, Angel: XV
ESOPO: 61
ESPINOZA: XV, XVII, 38
ESQUILO: 60
FIDIAS: 60
FREUD, Sigmund: 46, 49, 50, 51, 52, 53, 55
GAOS, José: 3
GOETHE: 37, 38, 56, 57
GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique: XX
HARTMANN, Eduardo von: 44, 45, 50
HÉCATES: VIII
HEGEL: 33, 41, 42, 44
HOMERO: 60
HUME: XXVI
IBÉRICO, Mariano: VIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV
ISIS: VII, VIII, IX, XIV

JENSEN, W.: 50
JUAN PABLO: 33
JELAL ED DIN: XIX, XX
JUNG, Carl: XVIII, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58
JUNO: VIII, 17
KANT, Immanuel: XXV, 3, 4, 5, 13, 15, 42
KLAGES, Ludwig: XIX
LAURA: 19
LORD BYRON: 24
LUCIO: VII
MARCO POLO: 55
MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: 13, 29, 33, 40, 42, 44, 46
MINERVA: VII
NIETZSCHE, Frederic: 60, 61, 62
NORTH WHITEHEAD, Alfred: XXVI
NOVALIS: XVI, XVII
ORY, Carlos Edmundo de: 54
OSIRIS: VII, VIII
OVIDIO: VII
PAZ, Octavio: XXIII
PERICLES: 60
PESINÚNTICA: VII
PITIA: 60
PETRARCA, Francesco: 18, 19
PÍNDARO: 60
PITÁGORAS: IX
PLATÓN: 19, 20, 42
PORFIRIO: IX
PROSERPINA: VIII
RANK: 53
RANUSIA: VIII
RENEVILLE, Rolland de: XVI
SAN AGUSTÍN: 38, 39
SHAKESPEARE, William: 50, 56
SCHASLER, Max: 44
SCHELER: XVI
SCHELLING: XVI, 29, 31, 32, 33, 39, 41, 42, 44, 54, 62
SCHILLER, Friedrich: 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 33, 40, 41, 42
SCHOPENHAUER: 8, 42, 43, 44, 45, 46
SET: VIII

SÓCRATES: X, 19, 38, 41, 54, 59, 60, 61

STEKEL: 53

TURCAN, Robert: VIII

ULANSEY, David: IX

UNAMUNO, Miguel de: IX, 56

VASCONCELOS, José: 3, 7, 8

VENUS: 17

ÍNDICE

Prólogo

El Psicoanálisis de la Poesía	VII
I. La estética trascendental de Kant	1
II. Filosofía estética de Schiller	11
III. La estética inconsciente de Schelling	27
IV. La filosofía sobre el inconsciente estético	35
V. El psicoanálisis sobre el inconsciente estético	47

Diseño, captura y revisión de textos

Juan Angel Gutiérrez

La supervisión de la producción estuvo a cargo de

Antonio Martínez Hernández

Para la formación de los textos se utilizó la tipografía

Times New Roman de 11 puntos en el programa Word Perfect 9.

Los interiores se imprimieron en tinta negra sobre papel bond,
la portada en selección de color sobre papel couché.