

EMILIO ORIBE

TRASCENDENCIA
Y PLATONISMO
EN POESIA

EDITORIAL "INDEPENDENCIA"

Montevideo

Ediciones Los Dioses Particulares

MONTEVIDEO

1948

EMILIO ORIBE

TRASCENDENCIA
Y PLATONISMO
EN POESIA

Ediciones Los Dioses Particulares

MONTEVIDEO

1948

OBRAS DE EMILIO ORIBE

POESIA

El Nardo del Anfora	1915
El Castillo Interior	1917
El Halconero Astral y otros Cantos	1919
El Nunca Usado Mar	1922
La Colina del Pájaro Rojo	1925
La Transfiguración de lo Corpóreo	1930
El Canto del Cuadrante	1938
La Lámpara que anda	1944
La Esfera del Canto	1948

PROSA

Poética y Plástica	1930
Teoría del Nous	1934
El Mito y el Logos	1945
Los Dioses Particulares	1948

SELECCION

Poesía	1944
--------	------

PLATONISMO y TRASCENDENCIA EN POESIA

PLATON

Las consideraciones que comunicaré en este trabajo se concentrarán en torno al tema del Platonismo y la Trascendencia dentro de lo Poético. A lo largo de las meditaciones y los años, un concepto exigente se ha ido constituyendo en mí, relacionado con la naturaleza de la poesía. En el prólogo de un conjunto de mi obra poética, en los aforismos de *Poesía e Inteligencia*, en algunos libros, y en los comentarios que acompañan a ciertos poemas, he sostenido conceptos que anuncian lo que diré más adelante. Lo que se leerá, ahora contendrá las exposiciones de las doctrinas sobre lo bello y la poesía, según Platón, Aristóteles y Plotino, en un estilo no familiar de aulas. Al hacerlo, aprovecho para incluir mis ideas, mis límites, mis atisbos, dentro del propósito que me guía. No quiero que se busque una exposición exhaustiva de las doctrinas, sino el reconocimiento en ellas de un motivo o guía de la conciencia despierta y de una creencia sobre la belleza y, más concreto, sobre la poesía, que coinciden con una tentación irresistible de mi espíritu. Mis exposiciones de ideas estéticas son muy orgullosas interpretaciones poéticas individuales. Antes de entrar a fondo en ellas expondré una actitud mental arriesgada, sobre el pro-

ceso ascendente de la poesía en el tiempo. Es probable que al hacerlo contribuya aclarar mis propósitos.

* * *

La poesía fué considerada como la primera expresión esencial de la humanidad. La primera lengua, decíase en los albores del siglo XIX. Se vinculaba un sentir así con las prevenciones de Juan Bautista Vico, y se consideraba al hombre creador de poesía como ascendiendo a través de tres escalas: la edad de lo divino, la edad de lo heroico, y la edad racional. Un lenguaje poético revelaríase en cada uno de estos tiempos, pero el lenguaje de la edad heroica quedaba señalado como el propio de la imaginación y de la verdadera poesía. Esta tesis, acogida con tanto fervor por los estetas italianos hasta Croce, conducía a la consecuencia de que los poetas tenderían a desaparecer en las épocas llamadas de reflexión. Pero es posible salvar lo poético de un destino tan poco favorable al esplendor de la poesía moderna y actual, levantando otra tesis. La poesía que elogia Vico, entre mitológica, sacerdotal y heroica, sólo es, en verdad, una creación lírica no exenta de impurezas, anunciadora de episodios más perfectos. Está contaminada por la leyenda, la historia o lo trágico, adherida aún a los latidos anónimos de la naturaleza, casi sumergida en esta última. Más bien, la poesía se irá purificando y ennobleciendo en amplitud y contenido, al ritmo del ascenso de la misma inteligencia humana; su grandeza se medirá en las perspectivas de alejamiento que dibuje sobre la naturaleza.

De ser así, los poetas modernos serían superiores en riquezas espirituales a los antiguos y los de mañana, por ello, serán más difíciles y densos que los de hoy. Dentro del pen-

samiento bergsoniano, en la sucesión evolutiva de creaciones, tal conjetura se confirma. El lirismo concebido como fuente de ideación sublime, se convierte en ley progresiva de la poesía. Una adoración por lo antiguo, un hábito de la contemplación humana en lo pasado, una nostalgia infeliz por las edades de oro iniciales, pueden hacernos creer en el proceso inverso señalado por Vico en las creaciones poéticas. Pero no es así. La poesía lírica, por ese sentimiento intelectualizado en trance de ontología, por medio de intuiciones y por la virtud de la inteligencia poética ideatoria y de la sensibilidad cada vez más generosa en espléndidos convites, se irá haciendo más pura y esencial. Cuanto más vaya el hombre libertándose del círculo corruptible de la naturaleza, y cuanto más su inteligencia se eleve en perfecciones, alejándose de la matriz cósmica, sublimando las imágenes sensibles y los opacos sentimientos, para aventurarse en los jardines de las ideas puras y de las alegorías, la poesía, en hermandad entonces con la música, irá revelándose en formas tan adorables como inaccesibles; iluminadas por la clarividencia de la inteligencia humana, la sensibilidad ontológica y la serenidad terrible de lo espiritual.

* * *

Juan Bautista Vico, durante mucho tiempo atrajo la admiración y la simpatía de los críticos por el sistemático alcance que le dió a las edades históricas en la creación de las formas. La humanidad, en tal sentido, pasó de la edad de los dioses a la de los héroes y a la de los propios hombres, en que parece haberse reconocido plenamente. Sin embargo, aún creemos posible un plano superior en el sistema, y es hacia el que la poesía lírica ha tendido siempre y es el que alcanza en los tiempos modernos: la edad de las

Ideas. Así quedará abierta al tiempo creador, la evolución del lirismo humano, el cual ha ido buscando la perfección de sus expresiones espirituales en formas naturales o imaginadas, en la realidad de cosas o mitos, hasta considerarse centro de toda problemática artística y de todo misterio. Pero el hombre se levantará de sí mismo, y superando a los dioses y a los héroes, a los mismos hombres con sus abismos internos, irá a realizar la poesía de las Ideas, hazaña que ha soñado siempre culminar desde el platonismo y que será el cierto goce estético del futuro.

* * *

El tema de lo bello en Platón, que es también el tema de la poesía, poiesis, creación, es una constante que existe en muchos Diálogos, y, sobre todo, cuando se trata de la parte metafísica del sistema. Entre la naturaleza de las Ideas de la construcción platónica, la Belleza aparece como un tema que, con caracteres diferentes, manifiesta su presencia en las formulaciones aunque esté supuesta, por ejemplo, cuando se habla del Bien, de la Justicia, de Dios. Siempre hay una participación de estas ideas con la idea de la Belleza. La misma naturaleza de las ideas al fijarse en los atributos que la metafísica de Platón les asigna, queda incompleta si no se le agrega el carácter del Ser Bello. Si se desea conocer la doctrina de Platón desde el punto de vista progresivo, habría que considerar el *Hypias*, que es donde se concentra el pensamiento platónico sobre este problema. Este diálogo es de los denominados Soeráticos, donde lo fundamental de Platón no se ha manifestado aún. Fiel a Sócrates por el método, en él se aplica a un tema particular: la Belleza. Ya Sócrates aconsejó la observación de lo particular, las inducciones, las generalizaciones, y en cada caso, definiciones hasta

que el concepto aparezca claro. El *Hypias* es un diálogo en el cual se encuentran cuestiones referentes a la Belleza independizada de la creación artística y de las mismas artes. En cierto modo, es un conjunto de ejemplos y razonamientos acerca de lo Bello, independiente de la creación y lo artístico, lo que no ocurre en las otras oportunidades. Platón cuidó de simplificarlo. Contiene sólo dos personajes: el sofista y Sócrates, y lo desnudó de toda otra cuestión anecdótica, circunstancial, despojándolo del ambiente, lo que le confiere más solemnidad en el conjunto. Tiene vinculación con el tipo del diálogo filosófico no platónico posterior, en el cual intervienen personificaciones de ideas, aunque aquí dialogan los hombres. También ha simplificado la acción. En cuanto al personaje, es un sofista, y, como tal, es retratado lleno de vanidad por lo que sabe, o mejor por su ligereza de apreciación dentro de los conocimientos que parece tener. El tema general que recién se expone al fin es una idea sobre lo bello. Seguramente Platón, valiéndose de *Hypias*, quiso demostrar que por un proceso racional es muy difícil llegar al conocimiento de lo bello, y queda así el diálogo sin solución, inconcluso. Al fin, déjanos un pensamiento profundamente terrible: *Las cosas bellas son difíciles*. Pero, de todos modos, es sabido que al entrar en la apreciación de lo bello, y del constante desacuerdo de los hombres con respecto a los gustos, así como de la no comprensión de las doctrinas estéticas, la inteligencia crítica llega a la conclusión del diálogo: *lo bello es difícil*.

Entre los platónicos diálogos, en éste especialmente habría que destacar el valor de lo inconcluso. Todo diálogo de Platón tiene una unidad artística y de pensamiento. Es, por lo tanto, una novedad icitante dejar el tema sin terminar. Otra cuestión que surge de él, es que en lo que se

refiere a los problemas, vale tanto como la solución, el planteo ordenado de ellos. Aunque el fin del diálogo es lo inconcluso, queda una cuestión perfectamente planteada, por más que pueda notarse que Platón conduce un poco a la fuerza sus argumentos para defender sus propósitos. Históricamente fué escrito para atacar las ideas de retóricos, poetas y sofistas sobre el tema. Hippias representa a los sofistas y, en la posteridad, a todos los hombres que confunden las cosas bellas con lo bello en sí. El argumento expresa que Hippias viene al encuentro de Sócrates y le manifiesta que ha obtenido un triunfo con un discurso que pronunció sobre las bellas ocupaciones que deben convenir a los jóvenes. La cuestión se plantea como incidentalmente y comienza la discusión. ¿Cómo aconsejar las bellas ocupaciones si no se sabe lo que son? —Las confusiones se escalonan con referencias particulares que se entresacan del sistema general. Lo primero que hacen los hombres es confundir la Belleza con lo bello particular y cuando quieren demostrar lo que es la Belleza, muestran una obra bella. Esto hace Hippias, quien dice: —“una cosa bella es una mujer hermosa”. De este ejemplo se pasa a comparaciones entre hombres y divinidades. Se saca a relucir a los dioses y aparece el pensamiento de Heráclito: el más hermoso de los hombres, es un mono comparado con un dios. Sócrates muestra así que todo juicio es relativo y pasando a algo más general, señala la necesidad de buscar lo que aparezca en el tiempo en muchas obras bellas. Se recuerda a Fidias que empleó para sus obras el oro, el marfil, el mármol, sin estar la belleza en estos elementos físicos. Como no es posible hacer coincidir a la Belleza con los medios físicos con los cuales ella se representa, se traslada el tema a otros ejemplos, al de las abstracciones. Hippias dice que lo bello está

en la meditación, en la riqueza, en una larga vida, en una ciudad griega, en la consideración de los demás hombres. Pero Sócrates le demuestra la relatividad de la personalidad y de la vida humana, comparándola con la vida de las deidades y como la meditación que no se aplica al bien, no es considerada como bella y útil. Se vuelve a dar definiciones de lo bello igualándolo a lo conveniente y se mencionan la armonía y las agradables cualidades según ya hemos enunciado. Lo conveniente es la adecuación de las partes con un todo; la Belleza surge de los conjuntos, y aquí empieza a objetar Platón. Dice: “si las partes son bellas, la belleza del todo depende de la de las partes; si el todo es bello y las partes no lo son, es una belleza aparente y no verdadera”. En esto se denuncia el desconocimiento de que de la armonía de partes no bellas puede surgir la unidad estética. ¿La Belleza puede ser el resultado de una acción mutua entre partes, que podrían no ser bellas ni agradables, como suele observarse en música, en pintura, en arquitectura? —Platón se excusó diciendo que se trata de una belleza aparente, basada en una ilusión. Hay en este argumento una intención manifiesta de desconocer el papel que desempeña la armonización de los elementos, que, subordinados a la unidad, alcanzan igualmente a la Belleza. Para ello se escuda en una razón que actúa como un valor matemático. Disminuida la importancia de la conveniencia, se busca otra explicación y aparece lo útil, y al relacionarlo con la persona humana, se organiza un prelude de numerosas doctrinas sobre la naturaleza de lo bello. Esta utilidad fué dirigida hacia lo que más concuerda con lo humano: la riqueza, la fama, el poder, la vida. Se trataría de una potencia vinculada a la vitalidad y se sacaría una manera de concebir la fuerza como belleza, arrancándola de lo vital.

Pero la fuerza en sí no es ni bella ni útil. Sólo puede serlo según la aplicación que se le dé, y entonces se desarrolla la idea del bien que condiciona toda utilidad y toda belleza. Esta aparición no es extraña en este episodio, por tratarse de un hecho característico en la metafísica de la Belleza de Platón. En lo estético introduce lo moral, que más tarde resurge y que en el siglo XIX origina el problema que tratan de resolver románticos y partidarios del "arte por el arte". Es un problema de hoy y de siempre. En este momento, las argumentaciones de Hypias y las refutaciones de Sócrates, demuestran que la Belleza no puede ser confundida con las particularidades de lo bello. Todos estos ejemplos se caracterizan por pertenecer al mundo físico y abstracto, pero podemos también obtenerlos dentro de una objetividad ideal. Sin embargo, existe un predominio de lo objetivo, aunque en la discusión pase luego a planos ideales. Hypias, por primera vez en la historia de la estética, nos dijo que lo que es bello es lo agradable; buscando hacer coincidir belleza con el placer; por ello se anticipó a la teoría subjetivista en la que se trata de explicar la naturaleza de lo estético. Es la primera referencia subjetiva a la naturaleza de lo bello, aunque en los tiempos de Sócrates no existía equivalencia con lo entendido hoy por subjetividad. Lo bello puede ser la reacción de un espíritu frente a manifestaciones exteriores, y de labios de Sócrates se esbozó la teoría de que los sentidos deben clasificarse en sentidos estéticos y sentidos utilitarios. Pero lo bello no podrá nunca referirse a los placeres. Platón halla ejemplos de placeres agradables, pero no bellos. Halla ejemplos de placeres reprobables y vergonzosos y precisamente lo demuestra con gran convicción, porque existe en su naturaleza un hondo sentido moral. Vienen luego las argumentaciones ba-

sadas en ejemplos de Belleza moral, iniciando la identificación entre el Bien y lo Bello. Hypias no puede responder a las preguntas de Sócrates, y termina diciendo que lo bello es pronunciar un discurso persuasivo y útil. Entonces vuelve Sócrates a plantearle el problema de, ¿cómo sabe que un discurso persuasivo y útil es bello si no sabe lo que es bello? — Y cierra el diálogo con esta sentencia: *las cosas bellas son difíciles*. No existe solución; existe virtualmente el planteo del problema, no solamente por su orden y división, sino por el amplio desarrollo que las doctrinas pueden asumir, desarrollo que se puede adivinar y predecir. Las últimas palabras que pronuncia Sócrates en Hypias son palabras de agradecimiento a su interlocutor. El filósofo repite el mismo pensamiento que guió su dialéctica: "las cosas bellas son difíciles". "La Belleza es algo sumamente difícil". En verdad, son frases de sentido fluctuante, de carácter delfico, poético, profético, ambiguo, a la vez.

Más adelante se trata lo relacionado con la creación de la poesía. Este tema está enlazado con la inspiración poética. Se desarrolla en contacto con Eros y las reminiscencias. La naturaleza del acto poético es uno. La manía es el delirio que los dioses provocan en nosotros; es un don profético de doble aspecto, religioso y erótico, y sin el cual no se puede intentar hacer algo valioso.

Este es el pensamiento central. Lo demás son desarrollos de esta idea. El origen del entusiasmo está en las ideas. Los poetas, dominados por el amor y por lo divino, crean. De las ideas, los hombres llevan reminiscencias. Estas ideas, en el alma de los hombres en estado de crear, originan obras bellas. Lo creado termina en una filosofía de amor, que es el establecimiento en el alma de una serenidad que reemplaza a los placeres y que contiene en sí una resonancia apolínea.

El amor dominante o manía, se nos aparece como un fenómeno de la inteligencia. El platonismo vé en la poesía la intuición inteligente y, en segundo lugar, lo emocional. A lo largo de los diálogos, Platón se aplicaba a todas las manifestaciones del arte en la vida de los hombres, y hasta había en él predilección por traer ejemplos que no eran precisamente sacados de las bellas artes; así se habla de bellos discursos, de alegatos notables, de ejercicios retóricos, o actitudes filosóficas, como ejemplo de actitudes bellas. La preocupación didáctica de acumular ejemplos repercutió con el tiempo en el fondo del asunto conspirando contra una posible autonomía de lo bello y de su creación. Por eso es propio reconocer que lo bello en Platón, aparece como inseparable de la idea del bien absoluto, de lo cual lo bello sería una determinación junto con la proporción. A pesar de esta consecuencia, y basándonos en características del pensamiento griego en general y en pensamientos de Platón, veremos dibujarse sobre los principales diálogos una doctrina autónoma de lo bello. Pero el acto del entusiasmo creador, de sentirse poseído por la divinidad, por su trascendencia, aparece aureolado de una jerarquía ética.

En el fondo, la tarea parece conducida por la misma estructura del pensamiento de Platón, pensamiento que deja, junto con la noción de profundidad una resonancia predominante estética. Y los medios de que se valió para expresar este pensamiento fueron de un arte que llega a ser perfecto. Así, los diálogos, por su estructura, argumentación de personajes, por el medio que eligió, los discursos y el lenguaje, el caudal de mitos y alegorías, colaboran en la existencia de una soberana belleza distribuida en el vasto sistema.

Si de ese sistema, dada su vastedad, su riqueza dentro del orden, sus insinuaciones, su multiplicidad y la ilustre

penumbra de elementos ambiguos, si de esa construcción inagotable se exige una claridad que subsista como un resplandor inteligible, tenemos que reconocer que la hallamos cuando pensamos en la obra en función de la Belleza. Aunque no se exprese la autonomía de una doctrina estética, existe la realización de una Belleza que es lo más claro y comprensible de toda su obra. El pensamiento de Platón obedeció a una característica que el filósofo Winckelman hace destacar en el pensamiento griego: "Todo conocimiento se pensaba allí como una resolución de lo recibido." Lo recibido es lo trascendente, al halo patrimonial de las ideas.

Todo en Platón tiene un sentido musical, plástico y estético, como si del ambiente y de las artes, hubiese pasado, a través de la experiencia sensible, un modelo que se hace presente en los grandes coloquios. Las ideas son también contenidos estéticos-plásticos. Al margen de la intuición que se hará por la dialéctica, para aprehender estas Ideas, se dejan transparentar en ellas contenidos estéticos ilimitados. Dice Platón que las Ideas son perfectas. La perfección es una característica de las Ideas; pero también vienen acompañadas de una serie de representaciones que pueden gozarse en la Naturaleza. La proporción, la simetría, la unidad, la misma limitación acompañan la idea de perfección, dentro del arte griego, y ésta última es la que se lleva a un grado extremo. Se habla en otros momentos de la plenitud: las ideas están plenas, rebosantes de ser. La plenitud del ser, que aparece en las Ideas, no puede menos de estar referida a un colmarse absoluto en alguna medida estética, que proviene o no del mundo exterior. La filosofía moderna, con Descartes, el idealismo y el voluntarismo, poseen esa plenitud. Hay una insatisfacción que no halla límites, una acción dinámica de la conciencia y del alma que se reveló en el pensamiento de

Platón, cuando estudió las Ideas, a las que les conviene el término de alvéolos colmados de ser.

Habría plenitud, y elementos sensibles de esencia griega que postularon la inclinación hacia lo bello. Estos alvéolos colmados de miel, de ser, de sustancia, de verdad, de algo concreto dentro de todos los contenidos que podamos darles, tienen en sí un contenido estético. En la teoría general de las Ideas se descubre el desarrollo de una Belleza implícita en ellas. Una estética autónoma, enderezada en Platón, tendría que seguir esa directiva.

El misterio de la forma poética sigue igual trayectoria que la doctrina general de las Ideas, pero se refiere a la Idea de creación de Belleza en sí. ¿Buscaba Platón una ciencia de lo bello, comparable a la ciencia como conocimiento absoluto al margen de la existencia del hombre y del mundo? Para Platón la ciencia y la verdad no son del mundo, existen en sí, por encima del conocimiento del hombre y sobre el mundo; aunque el hombre no concibiese la ciencia de lo bello, seguiría existiendo la estética, independiente de él; podría, con mucho esfuerzo, separarse de la moral y de todo conocimiento, mismo del conocimiento de lo divino.

Actúa un intermediario entre estos mundos que es el Eros, el demonio del amor, de origen anterior a los dioses, que determina la creación y la impulsa desenvolviéndose entre la Idea y la obra de arte. Es una forma de estirpe apolínea-dionisiaca, pero siempre divina. La ciencia de lo bello, de existir en sí, tendría su dialéctica, y sería la especulación del filósofo la que llegaría al conocimiento de lo bello en puridad. Los artistas aparecerán manejando apariencias dentro del mundo de las opiniones. Después de la dialéctica, está el conocimiento práctico de las naturalezas artísticas, de los elementos que se manifiestan en forma sensible en

las cosas, merced a la naturaleza perfecta y constante de donde provienen. No son sumisos al devenir constante de las realidades sensibles, tienden hacia las formas estéticas vecinas de las ideas, por ley de proporción, medida, unidad. A veces creemos que el platonismo comprende la estética autónoma, más allá de una teoría general de las artes, donde estaría lo referente a la inspiración, a la interrelación de las artes y el origen de ellas. Pero esto no daría un saber dentro de la ciencia, pues para Platón no hay más ciencia que la de las Ideas. Sería una opinión, un conocimiento semi-real, un señorío de lo aparential, condicionado a la existencia de seres también aparentiales, que crean obras de arte a través de objetos que son sombras.

Dentro de esta teoría general de las artes se consideraría a la inspiración, que tiene su importancia y que crearía las grandes obras, y, más allá, la conjetura, que sería un conocimiento indeciso, imperfecto, bañado en la bruma de todos los días, donde lo bello naufraga en el tedio.

En la separación de los dos mundos no debe olvidarse jamás la acción que dentro del sistema se le otorga a la reminiscencia y, sobre todo, a la intervención de lo espiritual, de lo inteligente en el hombre que, como habitante de esta zona del mundo, será llevado hacia la otra esfera por la naturaleza propia de su alma, cuanto más acentúe la perfección de su pensar y más se familiarice con las Ideas. Sale así de su mundo, y en él se borran los límites entre ambos, realizándose a través del alma el cruce aéreo del auriga vigilante del *Fedro*.

No deben separarse siempre los dos mundos; pueden aproximarse. Las grandes artes del pasado suelen constituirse como Ideas; el Partenón es una obra de arte que merece servir de arquetipo platónico, porque realmente no se

le puede reproducir; trasciende a todo lo plástico. Pero no llega a confundirse en nada con la Idea de la Belleza, la cual trasciende todo lo existente.

En el conocimiento de la materia artística, mediarían los seres matemáticos, colocados entre las Ideas y el mundo. Lo que tiene importancia es que en este caso, como en el sistema general de Platón, la parte que corresponde a la idea de lo bello, no es un conocimiento de algo correspondiente al mundo, ni un saber independiente del hombre. La estética de Platón, para ser una ciencia, tendrá que ser un saber en sí, un saber de las Ideas, o un modo particular del saber de las Ideas, que se corresponda con la verdad de las Ideas y exista por sí, no ensombrecida por el mundo de las artes, las apariencias y los creadores. La Belleza es una realidad, está dominando toda la creación artística y todas las manifestaciones de la existencia de las Ideas y de la existencia dentro del mundo; sus atribuciones son independientes y libres de lo que puedan conocer de ello los hombres. Aunque el artista intervenga en la creación, aunque ponga de manifiesto la Belleza, ella está antes que él y permanece después que él. La ciencia del arquetipo es un saber en sí que no corresponde a la naturaleza humana, y el hombre sólo puede alcanzar la opinión, y las mismas artes constituyen un dominio aparential. Por la transformación de gustos artísticos, según los tiempos y los hombres, se ve que los artistas tienen igual destino perecedero que Platón veía en lo que pertenece al mundo, que es sólo dominio de la apariencia, de la movilidad, de la transformación. Enríquese de esa suerte la antigua teoría de la apariencia del movimiento, propia de los eléatas, y la del conocimiento cualitativo de Demócrito. Esta teoría tomó en Platón gran importancia y el universo pasó a ser sólo el teatro del movi-

miento y de las modificaciones y reminiscencias de los arquetipos.

En las artes se cumple el realizarse de la misma transformación; ellas siguen igual proceso que todas las apariencias. En cierto momento, llegan a manifestarse las ideas en otras apariencias, se alejan y se van hacia las inferiores y hasta se puede llegar en esa degradación hasta aquello que podría ser el no ser de lo bello, lo feo, el mal, lo informe; el limitado no ser que no es totalmente la negación del ser, pero que es la degradación última de él.

Para ser comprendido, requiérese un movimiento que unifica y explica ésto, desde la ciencia de las Ideas. Explícase en la creación del mundo. Es en el mito del *Timeo*, por el que Platón se aventura en la cosmogonía. Describe la creación del universo; invoca la existencia del demiurgo o arquitecto, que construyó este mundo y lo ordenó dentro de las apariencias de las cosas. Primero apareció como demonio, como iniciador de una realidad que luego se convirtió, en la *República* y en el *Fedro*, en un dios espiritual, mito creador del mundo, único, perfecto, y donde todo se distribuye de acuerdo con una idea presente en él. La existencia de ese dios no es totalmente idea ni apariencia, es acaso una reaparición en el pensamiento platónico del Nous de Anaxágoras y del Ser de los Eléatas. Es la *otra naturaleza*, la inteligencia que organiza el mundo pero que no lo crea; el universo es la mera copia de las Ideas y estas son eternas, no cabe en ellas la determinación de un principio o un fin, que son del mundo.

El proceso de la invención considerado así es como un acto bastardo, propio de un arrastre del sistema aparential del mundo, y aunque por transposiciones de cosas que aparecen y desaparecen, nos hace pensar en creación, no tiene

sentido de ser absoluto, puesto que las Ideas no son creadas. El que haría el papel de demiurgo en este esquema sería el artista que, en Platón, tiene un sentido más vasto que el corriente. El sistema general de las artes y de la Belleza toma vida, al fin, se manifiesta como una unidad, y es explicado por el artista creador que ordena apariencias o descubre la reminiscencia en el mundo de las fugacidades formando las artes y conduciéndolas hasta lo más próximo de los arquetipos ideales.

La idea de Belleza estaría en relación con el alma de un artista. Este término no tiene una expresión referida sólo a creación de Belleza. En el concepto de artista entra el orador, el político, el creador de órdenes y leyes, el moralizador. Lo que en Platón se contrapone al artista es el sabio o el filósofo, pues toda la ciencia o filosofía asciende por intuición hacia las Ideas, busca la verdad, y el artista representaría dentro de las apariencias una serie de actos u órdenes que hacen pasar momentos agradables o útiles.

Ese proceder, su dedicación erótica al arte, lo hace inhábil e inconveniente para lo demás de la vida; y esto llevó a Platón a la disidencia radical entre artistas, filósofos y hombres, y a la determinación de expulsar a los artistas de la República. Esto enraíza en la separación que hace del conocimiento verdadero, filosófico, y el del artista, que sólo proporciona encantos de agrado, pero que lo hace como a su pesar, e ignorando que lo hace, por una facultad que tiene origen en el dios que lo toma en simple trasmisor. El arte se convierte en un acto demiúrgico en dos etapas: una primera de organización general del universo correspondiente al dios; y una segunda de construcción de ese otro universo constituido por las artes. En Platón hay cuatro modos de actuar el dios sobre el artista: primero la inspiración, segundo el

delirio profético, según lo que ocurría en Delfos, tercero el éxtasis místico, y cuarto el delirio de amor. Este término, como lo maneja Platón, tiene un contenido distinto del circulante; el amor es la forma como la inspiración se manifiesta. De igual modo que el delirio profético, el amor sería un principio común de las maneras de manifestarse la reminiscencia. Esto está muy desarrollado en el Banquete, en que se habla del amor, y del inspirado, que pueden separarse del enajenamiento y del amor entre los hombres.

Hay, pues, una idea revelada gracias a un dios inmanente en la mente de un artista; la fluencia de la inspiración es la Idea de lo Bello, que lo pone en actitud de recordar y esa reminiscencia instantánea, arbitraria, o totalmente expresable, inefable, viene a luz con el convencimiento de ignorancia de parte del que la posee. Es un no saber que se manifiesta realizando algo después de paradójales visitas de un númen extraño. Por irradiación, a través de los doctos medievales de una creencia por el estilo, encendida además con nociones plotinianas, y uniendo en el rayo de la belleza el prestigio del intelecto pasivo, los de la escuela de Santo Tomás dijeron que la razón es una participación de la lumbre increada.

* * *

Está comprendido el carácter desconocido de la inspiración, del mismo modo que todas las circunstancias y vicisitudes de los artistas y el enajenamiento que generalmente acompaña la vida de un poeta genial. La inspiración y el delirio profético, tienen por origen una Idea que se recuerda debido a la posesión de un ser por un Dios. Platón describía estos trances con ejemplos un poco vivos y exagerados. Comparaba a los artistas con los danzarines, que danzan mejor bajo los

efectos del vino. Comparaba las influencias que ejercen los artistas sobre los demás, con la imantación que se ejercen los metales. Así como estos imantan con sólo rozarlos, por la idea de lo bello se imantan las facultades del creador y, realizada la obra, se trasmite la Belleza a través de cadenas de imantados. El conocimiento de la Belleza sería aquel que podría localizarse en la perspectiva superior del sistema, en el dominio dialéctico de la estética. En lugar de hablar de las artes hablaríase de una ciencia de lo bello, pero los que pueden hablar de ella no son los artistas, sino los sabios o los filósofos. La estética es una ciencia a la que sólo se llega por la sabiduría; para conocerla hay que entrar por el método de la dialéctica de las ideas. El primer paso para esta ciencia es el mismo que se inicia dentro de la ciencia en general y en esto sigue a Sócrates en la cita del oráculo. Todo saber es un saber de uno mismo. Se empieza por un conocimiento de lo profundo, y lo primero que debe hacerse para ello es una separación, un análisis, una discriminación. Para Platón, la ciencia comienza cuando se pueden ir descubriendo los elementos de algo, cuando se pueden desintegrar los compuestos y se los conoce claramente.

¿La estética de Platón entraría sólo en el dominio de la ciencia, dentro de la metafísica? ¿Tal conocimiento es algo que eleva la naturaleza del hombre y lo pone frente a las ideas? ¿Aunque esto no fuese posible, pues el hombre no puede volver a hallarse en el absoluto dominio de una Idea? Arduas preguntas que detienen a los comentariostas.

La primera característica, del punto de vista del saber del alma que tiene el hombre, la que está en el umbral del conocimiento de lo Bello, es que el alma se manifiesta por actos espontáneos y naturales, y que por ellos se determina a sí misma, como si tuviera libertad.

Estos actos, en lo que se refiere a la estética, están en el alma como una tendencia a manifestarse espontáneamente hacia la contemplación de lo bello. Son actos como no causados por nadie, que no es posible de ser contenidos por nada exterior. Son actos complejos del alma hacia lo bello, con orígenes en la trascendencia de las ideas. Aparecen en el alma del hombre como un impulso hacia la Belleza no totalmente separada del Bien.

Platón inauguraba el conocimiento que se podía tener de la Belleza haciendo distinciones entre el alma y el cuerpo. La ciencia de lo bello empieza por el conocimiento de uno mismo que es la vía principal de la dialéctica. Prosigue con esa dialéctica, que se transforma en una teoría del amor, desarrollada muy extensamente en *El Banquete*, y que va a confundirse con una ciencia que se revistió de gran importancia, cediendo a la natural tendencia de los griegos de un tiempo, y al deseo de reconocimiento y prestigio de un saber que cayó más tarde en manos de los sofistas. Esa ciencia es la retórica, ciencia del buen gusto, de expresión de lo bello por el lenguaje, de las artes literarias y de la oratoria. Hay un momento en que la dialéctica de lo bello se confunde con la retórica y esto queda como uno de los datos más importantes de la filosofía platónica en lo que se refiere a las relaciones entre poesía, elocuencia, artes literarias y la expresión de las mismas.

Este saber descubre los elementos que constituyen la persona, las diferencias entre el alma y el cuerpo, a través de la alegoría del Fedro, buscándose un conocimiento exacto en este afán continuo de pureza. Revela que el alma existe en sí, distinta del cuerpo, y el análisis se prosigue dentro de ella. Platón distingue lo que es propio del alma, aunque se encuentre confundido con otros sentimientos, y es que ella

tiene por carácter principal, el pensar el verdadero ser de las Ideas. Este pensamiento la lleva a poder describir esas Ideas que piensa, y, particularizándose con la Idea de lo bello, encuentra que ella existe en sí, que las nociones de origen, generación, y mezcla no le convienen, que está en el alma y que ésta la descubre en las cosas, a semejanza del metal que está en la mina, indiferente de quien lo descubra.

De modo que lo bello puede distinguirse de las otras Ideas y de las cosas y es independiente de toda causa natural. Platón llama causa natural a las causas que aparecen en las obras bellas como pretendiendo haberlas originado. Todas aquellas definiciones que daba Hypias están basadas en la pretensión de confundir lo bello en sí con las causas naturales.

Es necesario sobrepasar el contenido de las causas naturales e ir a buscar la causa real, que es espiritual, de la Belleza. Este movimiento va hacia el conocimiento de la Idea, que es la causa espiritual que Platón denomina causa divina de lo bello. Esta causa se manifiesta como un movimiento espontáneo del alma, que es el que impulsa a la creación de la obra de arte.

¿El movimiento que la explica es un acto espontáneo? Aunque aparece en la obra confundido con las causas naturales, es preciso por la dialéctica descubrirlo, y para ello debe ahondarse en el conocimiento del alma. Decía Platón que esa causa divina ha producido todo lo que hay de bella y de bueno. La separación debe hacerse entre esas causas naturales, y una vez obtenida la causa espiritual, debe distinguírsela de lo bueno, problema difícil de realizar en Platón. Lo bello podemos referirlo a las artes y a la naturaleza; lo bueno al saber, a la conducta, a las instituciones. Y si pudiéramos de lo bello separar lo útil lo habríamos acer-

cado a lo bueno. En la distinción de las causas naturales y espirituales de la obra de arte, podemos tomar un ejemplo, aplicando la distinción de Platón, a una obra. Por ejemplo, "La Cena", de Leonardo de Vinci. Si entramos por la vía de las causas naturales no es posible explicar la obra. Las causas naturales son infinitas, todas las causas naturales o accidentales propias del mundo aparential en que un hombre vivió, pueden ser invocadas sin que aparezca una explicación de la obra creada. Entre las causas naturales estaría pues, la existencia de un hombre llamado Leonardo, del cual tendríamos que buscar los antecedentes de su vida, los orígenes de su vocación artística, de su conocimiento del mundo antiguo, el secreto de su creencia religiosa. Y aquí habría que invocar todas las causas accidentales que contribuyeron a la creación de su obra: que una congregación poseyera una pared y que le encargara allí hacer una obra, y que, para ello, fueran indispensables ciertas técnicas que se han perdido.

Pero la obra de arte sólo puede ser explicada por una causa espiritual que se manifiesta como un acto puro, como libre, inexplicable, en el alma de un artista de determinado siglo. Esta causa aparece en el momento en que se manifiesta esa comunicación de lo divino en el alma de Leonardo, cuando éste concibe la idea de "La Cena", la expresión de los rostros de los personajes, la obra en su unidad, en una forma que ignoramos y que Leonardo no pudo explicar nunca, pero que podemos reconstruir y decir que se anunció, lentamente, como un impulso corregido continuamente por una inteligencia, llevado por una gran sabiduría y que estuvo durante años conduciendo los diferentes movimientos del hombre con el fin de terminar el cuadro.

La causa, la impulsión del Theos, es la idea de Belleza,

irrealizable, según Platón, en el mundo, pero que se impone a los artistas, les comunica el amor hacia lo bello y los conduce a realizarlo. Todo artista obedece a ese modelo de Belleza invisible e inexplicable, que es puramente pensado o sentido. Platón sigue en el orden de las distinciones y se detiene a ver cual es el elemento causal reconocible que origina la obra de arte y pone en comunicación la Idea de Belleza con el artista que la revela. Y entonces recurre a esos seres intermediarios entre los dioses y los hombres, el EROS creador y estético, dibujado en la doctrina expuesta en *El Banquete* y tratada por los seis comensales, siendo Sócrates el que describe la personalidad del EROS creador.

Se ha podido constatar, pues, como Platón procede por etapas, empleando el método socrático, en el estudio de lo bello. Distingue primeramente el alma del cuerpo, luego lo bello del alma, las causas accidentales y la naturaleza de lo bello, dentro de la causa espiritual la intervención del Eros, lo bello del bien, el arte del saber y de la virtud, lo real de lo aparente.

* * *

La teoría de Platón podría ser considerada así: la belleza es una Idea, existe en sí separada del devenir, que es lo característico del mundo aparente. En las artes debe ser separado lo bello de su material, el conocimiento de la materia en el arte debe hacerse independientemente de lo bello; no tiene nada que ver lo bello con la materia artística, no deriva ni coincide con ella. Sólo ocurre que puede derivarse de la materia la aspiración de lo bello, pero sin identificarse con la idea. Sobre todo, en lo bello que se manifiesta en la naturaleza, hay que distinguir esa materia del universo, de la Idea de lo bello.

Siempre la materia sigue siendo el trasunto del no ser; si aparece lo bello allí es por posible reminiscencia. Pero lo bello y la materia están separados en Platón, aunque aparentemente aparezcan unidos en lo sensible y confuso.

Lo bello es el esplendor de lo Verdadero: la poesía también lo es. La Belleza no nace de las obras; preexiste en el tiempo, pueden destruirse las obras pero la Idea queda. La creación es por reminiscencia de la Belleza. Hay en el hombre ascensión hacia la Belleza. Llegamos a la Idea de lo bello cuando domina en nosotros lo más noble de nuestro ser. El esplendor de lo Verdadero exalta en el hombre el entusiasmo y la inspiración.

Hay otra ciencia también de la Belleza: es la retórica. Su dialéctica lleva también a la Idea. Para Platón quien no posea esa ciencia no llegará jamás a la Belleza perfecta, no sabrá casi nada de lo bello. Todo estudio que no sea en ese sentido es vano, toda teoría de lo bello que se refiera a las cosas, es vana. Una teoría así, en nuestros días, parece que no podría sostenerse y menos por los mismos artistas. Por eso, talvez, entre los efímeros se tiende a considerar el realismo platónico como una teoría hermosa pero muy unida al mito de la reminiscencia, y a las alegorías, y no susceptible de ser considerada hoy como una doctrina científica y lógica, o que pueda circular en una estética dentro de una filosofía rigurosa.

* * *

La dialéctica platónica es un proceso que puede alimentarse de cuatro raíces, como el principio de razón suficiente. Los griegos sólo vieron el momento ascendente, el intermediario y el descendente, que se corresponden con la de-

terminación sensible, dialéctica y lógica de las Ideas. Pero faltóles ver, o lo consideraron implícito entre esos tres, el proceso de la determinación poética de las Ideas, que es el más importante en el tiempo histórico posterior. En efecto, la posteridad acepta la doctrina perdurable del platonismo a través de sus contenidos estéticos-metafísicos principalmente. Es lo que se ha mantenido vivo y creciente en lo esencial de la doctrina de las Ideas. Pues bien, la determinación poética sírvenos de camino para comprender bien lo que concierne al arte en general y a la poesía en modo muy exclusivo. Además, la misma dialéctica poética, es la única vía sacra que puede quedar aún utilizable en el laberinto de la reminiscencia, allí donde el platonismo no pudo explicar bien jamás la relación entre las Ideas y las apariencias del Universo sensible.

* * *

“La aprehensión del término medio entre el ser y el no ser”, fué la denominación que el platonismo le aplicó a la ciencia. La legalidad, la causalidad, la inmutabilidad provisional de las leyes positivas, dibujan en torno a este arenoso territorio que diariamente conmueven y desgastan las olas del ser y del no ser, una especie de fortaleza en donde la ciencia levanta sus construcciones. La poesía, ¿qué misión desempeña en un universo así? Es indudable que hay que admitir su exclusión. La inteligencia poética se levanta como una corriente de ideas, una caravana de aves, un transcurrir de astros que cruzan sin cesar, libres, errantes, impasibles, y van del ser al no-ser y viceversa. Muy por encima de la ciudad poderosa y caediza que se construye y se destruye sin destino entre las murallas de la ciencia, en

el cielo de nadie y en la tierra de nadie que brillan entre el ser y el no ser.

* * *

La poesía verdadera tiende a la trascendencia platónica; por encima del poema construido por el minúsculo demiurgo del yo, más allá de la inspiración liberadora de los sentidos, persisten las inimitables esencias ideales, las estructuras perfectas, los sueños innominados, la claridad poseída para siempre por el tiempo.

* * *

La poesía triunfa soberanamente en el instante en que logra colocar el nombre estético, el símbolo, la alegoría, como un impulso vivo, sobre el panorama de lo universal. Al realizar este ajuste perfecto, esa adecuación, en donde se unen la identidad, la armonía y la imaginación, la poesía, plena de ser y de ideal, resplandece en su instante más feliz.

* * *

Lo consciente, cuando más dueño de sí mismo es, se torna poético en toda su pureza. A la poesía, hay que hallarla en el centro mismo del conocimiento, y no en el tránsito de lo que no es conciencia hacia lo que es. No está en ese límite indeciso sino más allá de él, en la plenitud órfica de lo consciente. Lo más poético del mundo es que haya conocimiento absoluto. A través de la intuición, del conocimiento evidente, del ensueño contemplativo, la poesía nos atrae con su brillo enceguedor hacia ese núcleo esencial del yo en donde lo poético es la inmanencia misma de lo

consciente. Es seguro que la emoción de lo poético, el entusiasmo y la embriaguez, nazcan de ahí, como los círculos que se forman cuando el objeto arrojado al agua desaparece y sólo queda un centro invisible, generador de ondas. La poesía es así un acto inicial y al mismo tiempo instantáneo conocimiento, ubicable a pesar de lo que deslumbra, en el centro mismo de la inteligencia soberana de sí!

* * *

En poesía, el ejercicio de sus nobles técnicas, hace que la torpe palabra ascienda como la piedra impulsada por la honda; pero la inspiración es la única en lograr que el terrible fuego de las ideas descienda, límpido, hasta la palabra exacta y divina, dormida tal vez para siempre en nuestra lengua.

* * *

La Idea se manifiesta como un esfuerzo puro del espíritu para infundir en la necesidad y en la inercia de las formas verbales de la poesía la mayor suma posible de indeterminaciones.

* * *

El poeta no debe componer discursos en verso; debe inventar ficciones". Si, es posible. Pero, lo grave, oh Platón, que eres quien me dicta eso, es que las ficciones inventadas, por sí solas, no constituyen toda la poesía. Hay que expresarlas. De ahí la enrucijada del lenguaje, que hay que vencer por medio de las expresiones discursivas, los versos, las estrofas, los ritmos, las musicalidades... Y bien, ¿cómo elu-

dir ésto? ¿Cómo esquivar los arrecifes de los discursos métricos, oh maestro? ¡Ah; las ficciones inventadas jamás constituirán por sí solas el poema!; y tú les debes, oh Platón, a los discursos poéticos más de lo que imaginas!

* * *

La mayoría de las cosas que vemos y las palabras que usamos son estéticamente indiferentes. Las personas también. Son como las cosas *adiáforas* del sofista Pródigo de Keos, éticamente impasibles o ambiguas, pero que se valoraban según el fin moral del cual eran servidoras. La mayoría de lo que conocemos sólo adquiere belleza, sean cosas, personas, palabras, según las situemos o distribuyamos en los sentidos, en el apremio intelectual, en el poema, en la tragedia del crear o del vivir.

* * *

El esfuerzo por libertarse de la sensualidad continúa siendo la vicisitud esencial de lo poético. ¿Quién es capaz de lograrlo plenamente? Edificar una conducta creadora bajo tal ley, es una difícilísima tarea que se convierte en tragedia interna del creador. La lucha de las ideas es apenas perceptible. Notamos como luchan dos bellos animales en el campo, dos colores en la montaña o el cielo; no percibimos en cambio la lucha de dos rayos de luz en el aire, de dos esencias en el espíritu, de dos imágenes en el alma poética durante la pugna por la creación. Pero esta lucha existe y sólo la sufren los poetas que consagran su vida al misterio de la inteligencia.

* * *

Siempre habrá poetas que han de arar la árida tierra

donde Platón sembró las Ideas, y recogerán de ella algunos poemas tan preciosos como inmortales.

* * *

Lo que busca el poeta con su teoría sobre la Idea de los cantos es hacer volar desde su noche, para siempre, la sombra de la vida con las alas de la muerte.

II

ARISTOTELES

¿En lo íntimo, a la teoría de lo poético es más aplicable que a las creaciones sistemáticas de los filósofos, la afirmación de Coleridge de que todo se resuelve en último término a una polémica entre platónicos y aristotélicos? ¿Todo hombre nace así, todo gran poeta es platónico o aristotélico? ¿Hay que decidirse por las ideas o los sentidos reales, en los poemas creados? La variedad del universo de los sentidos procura enmascarar la cuestión, pero no es así. Con ellos va total la llamada realidad empírica y estética, es decir, un aristotelismo coincidente con el sentido común. En poesía, pues, el vulgo y el docto son aristotélicos, la tradición, lo es también; los cantores inmediatamente famosos, lo son. Grandes poemas han postulado la gloria y la existencia del mar, de la estrella, de la rosa, del amor y el dolor universales, como realidades en sí o *in re*..... Cuando cae el poema admirable en nuestras manos nos decidimos por su brillo o su emoción, sus imaginaciones, fantasías o mundos descriptos, como otras tantas evidencias reales. En cambio, llega un día en que el espíritu poético se va haciendo platónico; emigra hacia las Ideas, que constituyen el espectáculo terminal de la evolución del estilo y del gusto en el

difícil ascenso de las perfecciones. Algunos poetas son platonícos de inmediato o enseguida de los primeros versos. Pero, en general, es más frecuente la iniciación aristotélica, el discipulado de las realidades empíricas, y después la conquista procesional de lo platónico. Pero el dilema queda en pie: los cantos se evaden hacia el platonismo o se quedan firmes, armoniosos y confiados, en el aristotelismo poético.

* * *

La tentación de erigir ejemplos que sean válidos universalmente a manera de modelos de lo que el pensamiento expresa, en estos instantes me impone algunos nombres que podían colocarse en el acto de iniciar nuevo discurso. A través del primer ensayo, sobre el platonismo y lo poético, Fray Luis de León, con sus Liras y sus Nombres, Mallarmé con sus divinos monstruos y sus nombres, sugieren tipos de idealización platónica expresada en creaciones muy distintas... Siguiendo la resonancia del segundo ensayo, el aristotelismo y lo poético, Dante, resplandeciente de luz escolástica, me da su grave asentimiento, y lo siguen en los años Schiller, con su estética derivada como fuego que se torna inteligencia y sus poemas filosóficos llenos de alegorías, y también Poe, al fin, con su analítica explicación intelectualista del misterio órfico. Al lado del último ensayo, en torno a Plotino, tanto Novalis, como Goethe, y después Shelley, me evocan su lirismo como un vino exprimido del cosmos panteísta. Un licor con una mezcla de platonismo manifiesto, en lo que Shelley llamó *Himno a la Belleza Intelectual*; confundiendo todos ellos, con los modernos Rilke y Stefan George, en las últimas ondas del plotinismo poético, entre el ritmo, el tiempo y la muerte en el Todo.

* * *

Lo que escribió sobre lo bello Aristóteles, a diferencia de lo que ocurre con Platón, se encuentra bien delimitado dentro de su obra. Además, el pensamiento de Aristóteles fué mejor comprendido que el de Platón, y desde todo punto de vista se puede decir que este filósofo está más al alcance del conocimiento de los hombres. Su doctrina sobre lo bello es perfectamente separable del resto de su obra y se conocen épocas, como ocurrió en tiempos de Horacio y del clasicismo francés, en que algunas de sus afirmaciones se erigieron en dogmas del arte, aplicándose principalmente a la tragedia y continuándose en forma de leyes como la de las tres unidades.

Aristóteles, al hablar de la tragedia, da a entender que todo lo que a ella se refiere es aplicable también a las artes plásticas. Alrededor de la Poética se han construido algunas teorías sobre las bellas artes, sobre la naturaleza de lo bello y la creación, sobre la poesía, que giran siempre en torno a términos originales de Aristóteles.

Lo primero que encontramos es la idea de imitación o mimesis. El acto de crear es por imitación; se extiende esta concepción a todas las artes. Otro término que acompaña a la mimesis es el de catarsis, o purificación, que estaría en estrecha relación con la dinámica de la tragedia griega. El tercer término puede ser confundido con el platonismo: es la idealización, que él considera lo propio de lo bello y de la poesía. "La poesía es más profunda y filosófica que la historia porque ella enseña lo universal. Tiende a referir como deben ser las cosas mientras que la historia va a lo particular: la poesía tiende a ponerle nombre a lo universal". Este es el pensamiento base de su doctrina del ideal en el arte.

Esta idealización está también sustentada en un princi-

pio de imitación, puesto que se pueden representar las cosas de tres maneras: mejor de lo que son, igual a lo que son, y peor de lo que son. Pero dentro de la teoría de Aristóteles el arte debe hacerlas mejor de lo que son, es decir, idealizarlas. Tanto la mimesis como la catarsis y la ideación, deben ser entendidas dentro del contenido metafísico del sistema. Hay que tratar estas cuestiones teniendo presente su teoría sobre el Ser, de acuerdo con los cuatro principios: formal, eficiente, material y final.

Como en estas actividades existe una relación entre una inteligencia y un mundo, no puede separarse el problema de la ideación y la catarsis del problema del conocimiento. Conocer es purificar, eludir lo que tienen las cosas de accidentales, tomando solamente lo perdurable. La catarsis es una purificación por eliminación de elementos secundarios y su término es llegar a constituir una realidad que es una entelequia en el espíritu. Aristóteles hizo la clasificación de las ciencias en prácticas, teóricas y poéticas. Especificaba ya en cada una de ellas una naturaleza diferente. Lo referente a la poética no tendría nada que ver con lo práctico y lo teórico. La ciencia, la moral, están alejadas de lo poético, que se caracteriza como un don de mimesis creadora, como algo que está en correspondencia con el término original, que al fin es creación, perfección de la naturaleza, por mediaciones artísticas.

La poética abarca todo ese dominio que corresponde circunscribir, dentro de una inestabilidad especial de la naturaleza humana; la posibilidad de crear, inventar, llevar a un grado superior lo que la naturaleza presenta como real. Se ha mantenido la discrepancia entre Aristóteles y Platón. Al idealismo de Platón se opone el realismo de Aristóteles, a la unidad del pensamiento de Platón en la idea, se

opone la multiplicidad de los reales, de Aristóteles. En lo que se refiere a la Belleza también existe la distinción; mientras Platón buscó la naturaleza de lo bello basándose en las Ideas y derivó de la puridad de estas Ideas su doctrina sobre lo bello particular, Aristóteles sólo estudió la naturaleza de lo bello en lo particular, principalmente por una modalidad de su carácter. Lo hizo en la Poética y teniendo presente la poesía épica, la dramática y la tragedia. Aristóteles, partiendo de esas manifestaciones, se elevó a las leyes generales de lo bello; mimesis, catarsis, idealización. Pero, llevándolo a comparecer frente a Platón, se encuentra en la obra de Aristóteles que uno tiene que analizar el proceso de idealización, al lado de la concepción tan pura que tuvo del arte, y se percibe al fin que su pensamiento tiende a mezclarse con el de su maestro. Las ideas retornan, pese a que él se empeñó en olvidarlas: por algo son memoria. El proceso de idealización se restablece, y, aunque con diferente sentido que en Platón, siempre revélase una marcha hacia sustancias y entelequias, que se realiza en todo lo que se trata de lo bello.

Aristóteles dejó definiciones sobre la Belleza y por haberla definido de acuerdo con un método riguroso se le llamó alguna vez el padre de la Estética. Esas definiciones son de dos clases: en una, la define desde el punto de vista objetivo, y en otra, del sesgo de la visión subjetiva. La primera definición cabe dentro de la metafísica. Para Aristóteles la belleza está en el orden y en la proporción, que es lo que algunos llaman grandeza. El único que consiguió distinguir esta grandeza, llamada sublimidad, fué Kant. Pero, saliendo de Kant y Aristóteles y entrando dentro de la consideración general del hombre frente a la Belleza, no puede separarse muchas veces la idea de lo bello de la de lo

sublime. Lo que lleva a la sublimidad en Aristóteles es esa grandeza que él asocia al orden. Desarrollado más esto, se dice que lo bello está siempre donde hay cierto orden y armonía, y donde existe unidad en la multiplicidad. De modo que, con la armonía, se corrige aquella tendencia de la proporción a convertirse en grandeza en la primera definición, y se trata de evitar la proximidad de lo bello con lo sublime.

Pero tal definición no debe, ser arrancada del sistema general de Aristóteles, porque ese orden es el que existe en la metafísica: es aquel devenir, aquella marcha, aquel movimiento, aquel pasaje hacia formas más perfectas e inmóviles. El orden, en Aristóteles, es el devenir entelequial y la obra bella tiene su orden que concuerda con el universal. Pero no se trata de un orden impuesto a la materia por normas arbitrarias y no convenientes. Cada arte posee un orden propio, y el que Aristóteles menciona es el que tiene en cuenta la naturaleza y el medio de lo representado, el que coincide con el orden general de la naturaleza, se incorpora sobre ella, y va más allá que ella, pues el arte está para perfeccionarla.

Lo mismo sucede con la armonía y la unidad. La armonía no consiste sólo en la adaptación de las partes con el todo, sino que se trata de una armonía con las circunstancias, con la naturaleza del ser y con el universo. Esta definición objetiva de la Belleza pertenece al libro XII de "La Metafísica", en una parte en que Aristóteles habla de las matemáticas. Es en un fragmento del *Capítulo III*, donde Aristóteles, teniendo en cuenta a Platón, se preocupa de distinguir lo bello de lo bueno. Lo bello es todo lo que tiene orden, proporción y determinación, aunque en algunos autores está sustituido el orden por la unidad, así como la

proporción lo está por la armonía. Para que los términos de la definición tomen un sentido preciso siempre, por encima de ella, subsiste el sistema general. Este orden propio, determinado, no se refiere a los datos que los sentidos pueden percibir de las cosas. Orden, proporción, unidad, son realmente atributos categoriales cuando son descubiertos en la esencialidad de las cosas.

En lo que se refiere a una investigación en el filósofo alrededor del conocimiento de lo estético, hay que tener en cuenta lo que en su lenguaje es lo entelequial, lo en sí, lo realizable plenamente, o, si se quiere, lo actual, pensando lo que tiene relación con el acto puro y teniendo a la vista las bases clásicas de potencial, material, actual, tan constantes en el sistema. En poesía, Aristóteles tenía que reconocerlo, la parte que tiene relación con lo entelequial es sumamente compleja. Está referida a la idea que originó el poema o la tragedia y a los medios de que se valió para realizarlos. La definición de Aristóteles tiene en cuenta un plano de profundidad que sólo es comprensible al formar parte de la concepción general del filósofo. Cuando pasa a distinguir el Bien de la Belleza, lo hace teniendo presente la confusión que venía desde los platónicos y que pese a su esfuerzo, ha persistido. Esa distinción no es satisfactoria, pues Aristóteles distingue el Bien de lo Bello, diciendo que todo lo que se relaciona con el Bien tiene vinculación con la acción de los hombres, es decir, con la conducta y todas sus complicaciones. En cambio, la Belleza es separable de la acción y su dominio se vincula más bien con esas realidades que Aristóteles trata de caracterizar en su metafísica: las matemáticas, que cuando son poéticas, se llaman los números divinos. Reina en el sistema general un movimiento, que es al mismo tiempo un devenir jerárquico que va de

lo menos perfecto a lo más perfecto. Aquella ausencia de acción, aquella inactividad de los entes matemáticos, está uniéndose con las formas de la belleza, de la poesía. En los sacros entes matemáticos el signo característico es la quietud, semejante a la perfección. La misma ausencia de movimiento en grado absoluto es el acto puro, el primer motor inmóvil que está en la cúspide de la metafísica. Las realidades matemáticas participan de esa inmovilidad; el orden y la simetría son sus atributos, y en caso de que esos atributos coincidieran, sería el momento en que la obra bella resultaría de la unión de los atributos matemáticos y poéticos.

Después de esta definición no aparecen en Aristóteles más desarrollos sobre la Belleza. Prosiguió dentro de su método de observación el estudio de las artes particulares, a través de "La Poética" y en "La Retórica".

En el decir de Croce, sigue una estética como ciencia de la representación, pero al hacerlo siempre va descubriendo en el fondo de esas representaciones la ley que había formulado antes. Para no perderse en las representaciones, para no caer precozmente en lo que hoy se llamaría subjetivismo, mantiene la definición dada en la metafísica y todas las consideraciones sobre arte y sobre estética unidas a las representaciones, que conducen a la objetividad de lo bello.

Estos estudios de Aristóteles, a través de las representaciones artísticas, contienen los temas que él desarrolló mejor que nadie en su tiempo: imitación, catarsis e idealización final. Así se alcanza el momento en que se cierra su doctrinar sobre lo bello. La imitación no se conforma con las apariencias, sino que debe buscar la esencia de las cosas, debe tener en cuenta su naturaleza. Pero, dentro de su pensar no se concebía la oposición que hoy se hace en-

tre materia y espíritu, puesto que el alma del hombre se perdía insensiblemente en el alma del mundo. Aristóteles da importancia a la poesía lírica, pero más a la tragedia, a la poesía dramática y a la música, no como creaciones artísticas alejadas del hombre y destinadas a lo subjetivo, sino como repercusión de la naturaleza en el hombre.

La música, para Aristóteles, imita una naturaleza; la del hombre, que no estaba disociada de la naturaleza física. En todo arte hay imitación, pero ésta se hace siempre buscando reproducir aquello que se da como *propio* de la cosa imitada. Para esto están los procedimientos que él reconocía como legítimos: la sustitución de elementos, el agregado y la alteración, siempre que ello sirviese para representar lo real. Y por este camino Aristóteles se dirige hacia aquella afirmación de que la poesía épica, dramática o trágica, era más profunda y filosófica que la historia, porque representaba la universalidad de los acontecimientos y desdénaba los datos episódicos y contingentes. Se cumple esta imitación en las artes tributarias de la realidad sensible, pintura y escultura. Pero Aristóteles vence la mera representación de los detalles y permite un plano muy grande de simplificaciones, que lo salvó del reproche de unificar las artes al yugo del realismo vulgar. Hay una cuestión que conviene tener en cuenta en esta operación imitativa, (que es una purificación), pues que todo se desarrolla dentro de un plano inteligente. Pero la inteligencia, en la terminología Aristotélica, está enriquecida con todas las potencias que venían dadas en las ideas Platónicas, y en el Nous de Anaxágoras; y la imitación o actividad creadora que conduce a la Belleza, siguiendo este plano de la inteligencia, opera en forma instantánea y lo que inmediatamente surge es la intuición de lo bello, que se da a los artistas y aleja de la mimesis el

engañoso procedimiento que podría conducir a los carentes de intuición, a la máscara opaca de las cosas por procesos intelectuales puros.

Se revela en la mimesis de Aristóteles el acto intuitivo, semejante al que realiza en el conocimiento. Pero esta intuición es desinteresada y va acompañada de estados, que para los aristotélicos y racionalistas, tienen un origen intelectual y forman lo lúdico, lo agradable. Hay un instante en que la doctrina de Aristóteles confina con la de Kant y la de Schiller. Todo lo que tiene origen en esa inteligencia aparecería cargado de una serie de actividades trascendentes y próximas a las actividades del conocimiento y de la ciencia. En el extremo opuesto de la intuición, de la esencia, en la lejanía de esa inteligencia que Aristóteles pone en marcha con tanta importancia y vinculación con los entes matemáticos, está una actividad desinteresada e insignificante, que es casi el juego. Un juego, actividad libre, placer que se satisface sin finalidad; y que está en concordancia con la imitación. La mimesis está en oposición con una fórmula griega que Platón recogió y convirtió en fundamento de su teoría sobre la poesía: el entusiasmo. En Aristóteles todo se realiza a través de la mimesis, por intuición, pero serenamente, sin estar supeditado a nada superior. El artista, es dueño de sí y de su obra, y no crea por entusiasmo. La teoría de Platón convirtió a la belleza en actividad mística, pues que en último término la belleza se realiza a través de las relaciones del hombre con un Dios y se expresa en un lenguaje que muestra que el hombre está arrebatado por lo sobrenatural. En cambio, la doctrina de Aristóteles, sostenida por una intuición de lo esencial, se desarrolla en planos de equilibrio y de lucidez en el artista, el cual realiza su obra en concordancia con un devenir universal y que,

como un dios, va de proceso en proceso a convertirse en el creador de una actividad, en la cual como en la del juego, toda idea de trascendentalización parece excluida. Por eso, la doctrina de Aristóteles, extremada, ilimitada, confinada en un arte y una vida, puede ir a coincidir con el arte por el arte de las escuelas modernas. Conduciría a una labor destinada a la creación pura de la belleza, cuyo fin es satisfacerse en sí misma, sin otras consecuencias para los hombres. Pero Aristóteles no derivó hacia esas extremas consecuencias, que podrían tal vez desprenderse de su doctrina. El, como todo griego, veía lo bello, no sólo en las obras de Arte y en la naturaleza, sino que lo extendía a la conducta del hombre y a las instituciones. Por eso, cuando habla de política o ética, menciona también las cualidades de unidad, proporción y simetría, que es el coronamiento de su teoría sobre lo bello y de las fábricas morales al mismo tiempo.

La poesía en él sigue teniendo origen en causas naturales: una es imitar. Es natural en el hombre el imitar y esta tendencia se manifiesta desde la primera infancia. Siempre que estudia al hombre, Aristóteles alude a la oposición de éste en la naturaleza. En ética habla del animal político, aquí del animal imitativo, concediéndole a la imitación un carácter propio del hombre y al que se deberá el destino de las artes. La otra causa es una consecuencia de ésta: y es que todo hombre siente agrado al contemplar las imitaciones; experimenta placer frente a ellas. Esta causa es más profunda que la anterior. Aristóteles observa algo que se ve claro en la pintura y en la escultura, y es que la observación de lo natural nos puede causar una impresión insignificante, pero la imitación de eso, hecho por un artista, provoca en nosotros placer. La tragedia, si bien generalmente trabaja con héroes, permite una serie de personajes cuya

presencia no nos provocaría placer, pero la imitación que se ha hecho de ellos, recogiendo y corrigiendo la naturaleza de acuerdo con el proceso de idealización y simplificación, transforma al personaje que sería desagradable, en un personaje que encanta y emociona. Este instinto de imitación y esta tendencia natural a sentir placer ante la imitación, son las fuentes mentadas de la poesía. Las fuentes de la belleza son también el sentido del ritmo y el de la armonía. Aristóteles trajo al sentido de lo bello el sentido del ritmo que es una de sus aportaciones más originales: la constatación de que el ritmo está en la fuente de la poesía, que es un instinto propio del artista, y que ese ritmo cósmico e individual se complementa con la armonía. El creador obedece a una tendencia innata en él. Esa tendencia hay que buscarla dentro del orden intelectual, y su formación se manifiesta en todo artista con un sentido del ritmo que trae en sí. Aristóteles es el que ha originado esa idea del ritmo que se descubre en las artes y sobre todo en las artes del tiempo; música, poesía, danza, pero que también se puede encontrar en las artes espaciales.

El ritmo no tiene en Aristóteles vinculaciones concretas con el pitagorismo. Ya Pitágoras, en sus relaciones entre la música y el número, hablaba del ritmo, pero Aristóteles no establece esa procedencia que se desarrollaba en un plano abstracto en el universo pitagórico que se alejaba del real. En Aristóteles debemos considerar la sobreestimación que hizo del Universo, aparente para Platón, y su colocación en primer plano en cuanto a existencia. El ritmo se descubre en la naturaleza y la imitación verdadera tiene en cuenta un ritmo y la armonía que el artista descubre en la naturaleza. La mimesis creadora se desenvuelve abrazada con el ritmo que deviene sin cesar. Desde entonces el ritmo ha que-

dado como algo que pertenece a lo artístico. Tomando declaraciones de grandes artistas de hoy, se confirma que se insiste en este papel primario del ritmo. Un danzarín de genio como Sergio Lifar, comienza un libro con estas palabras: "hay que modificar las palabras del Evangelio, "al principio era el Verbo", y decir que al principio era el ritmo, que es el fundamento de la danza y en la danza está el origen de todas las artes". La idea de ritmo queda vinculada así a las fuentes de la belleza y para crear es necesario expresar el ritmo que hay en las cosas. El ritmo se estudiará en la música y en la danza; y en la poesía, que es donde forzosamente debe tenerse en cuenta. En el orden de las artes plásticas, la pintura y escultura, brilla un ritmo en el espacio que no es una proyección de un ritmo nuestro, sino que es una imposición de ellas a nosotros: se llama armonía, orden, proporción.

En los últimos tiempos, se ha vuelto a hablar del ritmo relacionado con la duración bergsoniana, con los movimientos de la vida, y, en un plano que se empapa en la Estética y pertenece a la filosofía, se realiza una investigación sobre el ritmo, vinculado a las creaciones literarias, a la estructura de los versos, y a todos los elementos del arte. También se desarrollan en el plano de la técnica esos conocimientos y no tocan entonces el predio de las artes. Los caracteres que sujetaban el ritmo y lo hacían comprensible y acorde con sentimientos artísticos profundos de los hombres, eran la proporción, el orden, la determinación y cierta medida. Aún continúan esas compenetraciones. Tal vez hoy en día, más viviente que la imitación, aparece el ritmo. Por definición del ritmo en Aristóteles la poesía es creación, por virtud de una mimesis que actúa como una operación directa del artista y va a representar la esencia de lo natural. El ritmo

también es desentrañado de la naturaleza: existe en las cosas. No es la imposición de una idea, ni la subordinación de la naturaleza al devenir lógico, sino que es un hecho natural, empírico. Crear es descubrir el sentido del ritmo que existe en la naturaleza o en uno mismo. Además, toda creación artística ordenada debe tener una fábula, que en la tragedia y el poema épico constituyen la imitación de una acción. Esta acción ha de ser un hecho, legendario, heroico, dinástico, solemne: algo que el autor haya podido después adulterar, desfigurar, combinar de acuerdo con un impulso natural de ritmo y perfección. La fábula constituye la parte más importante del poema épico y la tragedia. La fábula no es sólo una imitación de los hechos, sin orden y medida, sino una simplificación, una conveniencia inteligente de los sucesos y situaciones, cumplida con la intervención del ritmo. Una parte considerable del arte, la poesía lírica, no se halla muy conforme con esta importancia que Aristóteles dá a la fábula, salvo que se interprete como tal el sentido originario, lo personal del poeta, sus dones, sus sueños, sus problemas, su ser que se expresa a través de algo como una fábula confusa en trance de claridades. Cada poeta viene con su ritmo, su fábula y su alegoría en potencia.

En una poesía o en un drama la fábula se viste de alegoría; el asunto, en la música y su fábula, es aquello que expresa el artista, lo que quiere imitar. El poema sinfónico tiene su fábula y las imágenes son elementos que concuerdan con ella al expresarla. Los otros elementos del poema son los caracteres y los pensamientos indispensables a todo arte y a los cuales llama causas de la acción. Los caracteres son los elementos que figuran en la tragedia, y los pensamientos son las ideas que manifiestan los personajes. La tragedia se cumple a través de caracteres y pensamientos

que concuerdan con la idea que tenía el poeta al desarrollar la obra artística. Pero la fábula es más importante que esto. Cuando Aristóteles no se refiere a la tragedia llama caracteres a los medios de expresión: colores, forma, dibujo, y aún aquí la fábula queda en lontananza. El asunto que se expresa es más importante que los medios de expresión. Las palabras, las escenas, son los medios de imitación y son las partes de la obra artística, a las que llama partes constitutivas, aplicando al arte el mismo criterio que al conocimiento de lo determinado, es decir, al análisis.

Aristóteles no cometió el error de no ver el todo en función de esas partes y estableció que debe haber un orden entre las partes y el todo, y que las partes colocadas de cualquier suerte no dan una obra de arte. Debe haber una subordinación de partes, para que el todo resulte artístico. Aristóteles agregó también elementos cualitativos que están sólo en la tragedia en forma categórica; el prólogo, los episodios, el éxodo y el coro. Pero a pesar de estos elementos, debe dejarse subsistente y atribuirse a toda obra de arte, la unidad de acción, la continuidad, que hay en toda obra bella: lo original, la fábula misteriosa que trae el creador. Desde entonces el sentido del ritmo y la armonía, es una de las fuentes de la belleza. De acuerdo con la tendencia a buscar las explicaciones en los hechos, este sentido del ritmo y fábula es como un instinto, algo innato en el creador. Está también en el gustador, en el contemplador, y en el creador en tanto que se convierte en contemplador. No se refiere a un ritmo determinado en relación con la música y la escultura, sino a un ritmo sin referencia a ninguna de las artes. Sin convertir al ritmo en una especie de logos universal y estético, se puede afirmar que en todo artista hay un don innato del ritmo, aunque no se explique bien en qué consiste

y aunque el artista se dedique a las artes donde se exigen conocimientos técnicos y científicos. Una construcción intelectual, alrededor de un núcleo primordial espontáneo, lo lleva a percibir un ritmo en el universo por medio de un arte, estableciendo una correspondencia entre él y el cosmos, entre su arte y el mundo físico animándose sin cesar. Muchos siglos después, en las "correspondencias" que Baudelaire destacó, encontramos la existencia del ritmo que une los diferentes elementos y que realiza la armonía del todo. Muchas veces el encanto que nos produce un pensamiento filosófico radica en un ritmo de orden intelectual. Los "Pensamientos" de Pascal, los "aforismos" de Nietzsche, aunque tengan por propósito temas que se refieren a la moral o la filosofía, aunque sean crueles o escépticos, son acogidos por nosotros debido a un ritmo de ideas, que nos da una plenitud profunda de naturaleza estética, que predispone el espíritu para la aceptación del contenido en sí del pensamiento, aunque nuestros conceptos luego lo rechacen. No se trata de que el autor haya distribuido sus pensamientos con un ritmo a base de sonoridad, de agrados, como es frecuente en poesía. Muchos poemas de Baudelaire, Mallarmé o Góngora, nos dan una plenitud de belleza, antes de que desentrañemos el sentido y las imágenes que encierran, —o su proceso ideal, el cual puede ser mitológico, o muy diáfano, o muy hermético—. Una vez que este conocimiento se completa, la primera impresión dada, debida al ritmo, al poder mítico del ritmo verbal, poca modificación se experimenta, aunque tal vez un asentimiento de nuestra inteligencia refuerce el ritmo primario. Pero, sin ese asentir, ya teníamos el estado estético manifestado. Otros poetas han mencionado un no se sabe qué rítmico, que aparece impulsando la creación, como un ritmo que se descubre en el universo. Pa-

ra otros, el ritmo es un sentido referido puramente a palabras e ideas que despiertan el afán de crear. En Aristóteles, el ritmo tenía toda la trascendencia que infundía el logos griego a estas cuestiones: considerándolo, pensaba en las matemáticas y en la filosofía primera. El ritmo era algo que estaba en las fuentes de lo bello, y lo bello era objetivo, propio del universo, existente en sí. Por eso el ritmo se convierte, se manifiesta, como algo de contenido ontológico. Los pitagóricos y Platón hablaron del ritmo, pero en ambos casos dependía de realidades que eran fundamentos de los sistemas de estas filosofías y se le colocaba en relación con las cosas ideales o trascendentes, sin afinidades con la naturaleza de las particulares.

Existe un fragmento de la biografía de Pitágoras, por Heráclito, citado por San Clemente de Alejandría, que dice: "Pitágoras colocaba la felicidad en la contemplación de los ritmos del universo, o de la perfección de los números, siendo el número ritmo y proporción". Este pensamiento revela de firme manera como el ritmo había prendido en el pitagorismo y como estaba enlazado con la perfección de los números. Platón, en el *Timeo*, también habla del ritmo, pero lo coloca en concordancia con el alma del cosmos, que a su vez actuaba en la zona intermedia *entre las ideas y el universo*. Después, en ese cuerpo, en el que afluye y de donde se desprende un oleaje ininterrumpido, los dioses introducen los movimientos periódicos del alma universal. En autores modernos encontramos el ritmo en la intimidad de las artes, pero cuando se habla de él, vemos que ha descendido de una cuestión del universo o más allá de él, de una noción ontológica, a una cuestión que depende de la naturaleza del sujeto, sea artista o no. La misma modificación que sufren las doctrinas de lo bello, sean antiguas y moder-

nas, es decir, el predominio actual de las notas subjetivas, concurre con la naturaleza del ritmo. Tal hecho se puede atribuir al idealismo de Descartes, al relativismo de Kant, al empirismo, que habituaron a los investigadores a considerar la naturaleza del ritmo desde el punto de vista de la experiencia interna. Encontramos esta definición: "el ritmo es una síntesis subjetiva de duraciones terminales distintas y percibidas como tales". De modo que depende del sujeto, y no podemos hablar de un ritmo en sí, sino de una reacción de nuestra conciencia. Se define el ritmo también como "una periodicidad percibida". Es una definición feliz, pero subjetiva. La periodicidad, la repetición de sonidos, de dimensiones, cuando son percibidas, despiertan en nosotros la idea de un ritmo. Estudiando la danza, la poesía, la música, el ritmo coincide, tomado del punto de vista de nuestra experiencia subjetiva como una periodicidad percibida. "El ritmo actúa en la medida donde parecida periodicidad deforma en nosotros el correr habitual del tiempo", se agrega. Hay una mayor relación entre el ritmo y el yo, desde el momento en que aparece como una deformación periódica del correr del tiempo. El tiempo está pensado ahora como una intuición subjetiva (Kant) o como una duración de la conciencia. Cuando en esta duración percibimos una perturbación periódica constatamos un ritmo. Ghylka, que pitagoriza el ritmo, habla también de un ritmo periódico: "el ritmo es periodicidad percibida, desarrollada o sugerida" con lo cual está más cerca del sentido que antes le dimos al ritmo.

* * *

Algunas cuestiones derivadas de la Poética de Aristóteles surgen del estudio de su doctrina examinándola a través del

pensamiento de Platón. Tal la distancia entre la mimesis y el entusiasmo. El entusiasmo es la posesión del autor por el dios, y expresa, en ese estado de enajenamiento, ciertos ritmos; la belleza y la obra así se manifiestan. De modo que en todo entusiasmo hay un proceso rítmico de creación, donde el autor no se pertenece y sirve de instrumento a una divinidad superior.

En Aristóteles, en cambio, la creación se comprende siempre por la imitación. El creador debe ser dueño de sí para hacerse dueño de la naturaleza y expresar la mimesis. No hay que olvidar el carácter de proceso que tiene esta imitación, operación que va al fondo de las cosas como el conocimiento. ¿Y el papel de la inteligencia y del sentimiento? La inteligencia en Aristóteles participa del carácter de realidad trascendental que se dá desde Anaxágoras y que el estagirita exalta y convierte en aquello ajeno a la realidad, sin la cual ésta no puede explicarse. Esta inteligencia en la filosofía primera toma un aspecto de valor divino difícilmente probable. La inteligencia está en relación con el hombre como un poder sobrenatural. Pero esta Inteligencia que se revela naturalmente en el hombre si es artista, y lo lleva a la imitación, al ritmo, y lo alumbra con las leyes de la armonía que hay en las cosas, logra al fin que la operación artística surja desprovista de interés o utilidad. En el extremo de la inteligencia apunta una actividad libre; el juego. La consecuencia es que, lo que venía revestido como una naturaleza sobrenatural, *en el modo de expresarse* tiene todas las características de una actividad desinteresada que, a pesar de ser un acto que perfecciona y embellece, es sólo un juego. La inteligencia actúa de dos modos: como un conocimiento y como un entretenimiento, o imaginación, que él llamó fábula. La inteligencia, en tan-

to que se dirige al conocimiento, origina una ciencia, una filosofía, pero si actúa desinteresadamente se revela como un producto de la imaginación, arte o juego: la fábula. El otro elemento, el sentimiento, no tiene casi importancia en Aristóteles, y, por eso, el aristotelismo, conducido por las preceptivas, es el fundamento de las doctrinas clásicas. Horacio madura ideas aristotélicas, y en la interpretación escolástica, y en casi todas las escuelas del Renacimiento, del siglo XVII y del XVIII, se aceptan simplificaciones de los fundamentos aristotélicos. Descarnan, sistematizan, despojan al aristotelismo de sus fuentes vivientes y aplican sus dogmas al arte, como si fueran leyes esenciales, quedando al final desacreditadas las preceptivas.

La influencia de Aristóteles se manifiesta como un radical predominio de la Inteligencia. Por la fábula se exalta la alegoría y el cumplimiento de determinadas normas a las que deben sujetarse las leyes de las artes, y que concluyen haciendo tanto mal cuando se las dogmatiza. En Platón, el sentimiento no tiene mucha importancia. En los griegos nunca desempeñó un gran papel. Cuando hablaban del entusiasmo, de la posesión del hombre por un Dios en un estado especial, aludían a un trance donde toda la personalidad se daba en estado de exaltación y se confundían los sentimientos con la actividad imaginativa. En Platón se llama "amor" a un estado que se vincula con el sentimiento, pero, bien analizado, vemos que es una atracción racional y reflexiva, un dominio sobre algo, pero no es todo sentimiento, casi carece de subjetividad. El amor en los griegos se rodea de una aureola intelectual. El sentimiento es una actividad que despoja a la persona del dominio de sí, es una despersonalización, disminuye el valor del hombre haciéndolo un simple intermediario; es una desvalorización del hombre, casi

una mística inferior. Aunque en Platón hallemos un sentimiento inefable, que otras veces asciende hasta convertirse en una idolatría, se ahoga en comunión con una realidad superior que puede ser religiosa o artística. Es la superación del hombre por acercarse a las ideas. En Aristóteles el proceso artístico termina en un juego y en Platón asciende a una mística.

En cuanto a la *catarsis*, Aristóteles, en su deseo de precisión, dejó una definición famosa de la tragedia: "la tragedia, imitación de una acción grave, completa o perfecta de cierta medida por un razonamiento elegante o deleitoso, distribuidos los ornamentos en sus diversas partes en forma de acción y drama, no de narración, sirviéndose del terror (temor) y la compasión para purificar las pasiones". "Llamo discurso deleitoso al que une el ritmo con la armonía y el canto, y esos ornatos están divididos en partes porque unos tienen sólo el metro y otros la música". Esta definición es la más perfecta que sobre el arte trágico se escribió entre los griegos. Si analizamos la definición reconoceremos todos los caracteres señalados en su doctrina. Es un proceso de origen intelectual que se desarrolla con ley y armonía. Acción significa argumento, drama, diálogo: el terror y la compasión tienen un sentido que se ha discutido, su valor no reside en que producen un estado agradable, sino que pasan a ser elementos indispensables porque purifican y alivian al espectador. La presencia del sufrimiento produce en el alma un anhelo de mejoración, todo lo cual clarifica al ser humano que asiste al acto. Esta es la interpretación moral de la catarsis. La catarsis ha sido definida como la justificación moral de la tragedia. Pero no hay acuerdo sobre lo que significa. La catarsis ya no es sólo lo que quiso Aristóteles sino una evasión, una liberación, una sublimación.

En la doctrina de Schopenhauer sobre las artes y la música, se le dá al arte el carácter de evasión extraordinaria por la cual el hombre se liberta de la fatalidad de la voluntad cósmica que rige todo lo creado. El arte es lo que puede obtener y vencer esa voluntad y el acto artístico es una evasión de la voluntad, que ocurre sobre todo en el arte dionisiaco y en el músico.

Las otras expresiones sobre la *catarsis* son menos felices: hablan de ella con un sentido moral y se coloca en el arte el problema ético con lo cual se va a un callejón sin salida. En "La Política", como hombre empírico, de procedencia científica, se entendía a la catarsis como liberación de algo impuro. Aristóteles insistió en esto y dijo que, como la medicina purifica el cuerpo, la música purga el alma de sus pasiones. Le dió un significado de purificación estricto: la materializó. En los últimos años se ha dado una interpretación que se parece bastante a la antigua interpretación moral. La catarsis consiste en librarse del arrastre de ciertas pasiones inútiles: el terror y la piedad nos depuraban de aquellos peligros: cólera, orgullo y lujuria. Hay una interpretación utilitaria, previa a una lucha de pasiones, y el terror y la piedad, las dos pasiones clásicas, alejarían a las otras, con lo que el hombre quedaría libre, bello y dueño de sí. Gentile dice: "la catarsis artística libera al alma en un doble sentido: en el particular y limitado de la liberación del dolor íntimo por la singular obra de arte, y en un sentido más amplio y universal, de liberación del dolor de la vida". Esta distinción impone un concepto que es una modalidad de la interpretación de Schopenhauer.

Finalmente, el meticoloso pensar de Aristóteles nos enseña que la poesía de las ideas, en el acto de ser comprendida o creada, como la música y la tragedia, es purificación

del alma actuante, sin que ello signifique otra cosa que patentizar la liberación del hombre estético, radiante, puro, como recién creado en el seno del devenir inteligente, con su inocencia infinita y su armonía con el todo, dotado de inteligencia, de ritmos, alegorías y cantos, hasta constituirse en la joya más valiosa del universo.

* * *

Las idealizaciones dentro de lo real, y la fábula o argumento insinuado o explícito, estremeciéndose en la atmósfera poética y trágica de las obras, necesitan de las alegorías. La poética de la inteligencia platónica originó con anterioridad el poderío de los mitos. La soberbia realista que el mito significa, se desenvuelve y circula en las artes a través de las máscaras con que se adorna el pensamiento platónico en sus narraciones, fábulas y ejemplos de origen sobrenatural. Pero así como el mito es la cúspide de una poesía de la inteligencia con fundamentos en la inspiración platónica, la alegoría constituye el fruto del orgullo y el ornato literario que se desprenden inesperadamente del árbol de la intelectualización de Aristóteles. Las nobles configuraciones alegóricas suplantán o influyen sobre los mitos, en las expresiones del pensamiento a través de lo poético. El gran velamen alegórico pasó a las fórmulas de la retórica después, y hubo épocas como las iniciales de la Edad Media, las finales del Renacimiento y las del siglo XVII, en que constituía el procedimiento habitual y fatigante de los autores: poetas, teólogos, moralistas, filósofos. Las ideas cristianas se disfrazaron de hábiles alegorías, con el recurso de figuras plásticas portadoras de detalles bíblicos y helénicos. La liturgia ritual, más allá de su expresión íntima,

de su contenido místico esencial, es una sinfonía de símbolos, de actos, de desarrollos, que en conjunto la consagran como la alegoría más bella y respetable que se ha instituido. Misterio y alegoría se compenetran en el acto litúrgico: formalidad, idea y emoción religiosa, colaboraban en este último, como tres lados del triángulo de la perfección escolástica de lo teológico. Pero en las ideas filosóficas, la alegoría ostenta otra modulación que puede ser considerada nada más que desde el plano literario. Una serie de metáforas, compuestas de acuerdo con un orden que sólo el poeta es capaz de establecer, y que muchas veces se desarrolla con un plan que recuerda a las melodías, y lo que es más valioso, a las fugas de Bach, se pueden adivinar en muchas alegorías. Estas son como sistemas de metáforas fugadas entre símbolos dominantes o variables. En toda alegoría hay una alusión explícita que se presentará con claridad, sencillez, espontaneidad en los mejores ejemplos, y, entonces, resplandecerá su procedencia debida al estagirita. Otra veces, la facultad de alegorizar transcurre entre vaguedades, insinuaciones, sugerencias. De todos modos, este simbolizar atenuado, es una resonancia moderna del alegorizar preceptista y medieval.

En los *Divinos Nombres*, de Dionisio el Aeropagita, se nos atrae con la alegoría de las lámparas, desde el umbral del medioevo. Oigamos: "Así como las luces de las lámparas que están en una habitación, todas ellas están unas en otras recíprocamente, no mezcladas, y existen perfectamente por sí mismas, entre ellas mutuamente distintas, unidas en una sola luz separadamente y distintas en conjunto. Porque vemos en la habitación en que hay muchas lámparas que la luz de todas ellas se combina en una cierta luz y que producen un resplandor único e individual, ni nadie puede se-

parar la luz de una de aquellas lámparas de la luz de las otras, ni puede ver la luz de una sin ver la de las otras, puesto que todas brillan con la de las otras sin confusión". Esta alegoría refiérese a los atributos de la Divinidad, pero nosotros la hemos vinculado con las facultades y los estados del alma consciente. Aquí ella nos traslada a la misma alegoría en sí. Es la alegoría de la misma alegoría: las metáforas, las analogías, los símbolos, el sentido, las palabras están formando conjuntos en el seno mismo de la gran alegoría, ni más ni menos que como las lámparas de la habitación del místico.

Es en la alegoría donde el genio de Dante se concentra y concilia la unión viva del pensamiento aristotélico, con la poesía y la fe ardiente del cristiano y otras innumerables lámparas más pequeñas. La poesía de las ideas, con los profundísimos dones de la ontología, en encarna en las alegorías siempre, como el alma se enraíza en la naturaleza carnal y le dá la vida y la forma con que transcurren las criaturas. Así pasa con el lenguaje alegórico, el cual obtiene la vida y la forma, como gracias inmutables, por el acto de ordenarse impulsado por las ideas abstractas que lo fecundan desde lo más íntimo. Siempre que mantengamos la esperanza de una poesía ontológica, debemos reconocer la necesaria coincidencia de la alegoría, como constricción de imaginación, ritmo y sentido, en la expresividad necesaria para subsistir. La simbolización alegórica musicalizada o estremecida, de figuraciones plásticas, permanece estrechamente unida al destino de la poesía de las ideas. Desde Aristóteles a Dante, desde Dante a Leopardi y Vigny, desde éstos a Francis Thompson y Poe, a Claudel y Valéry, una concentrada cavilación ontológica vitaliza el ser de la poesía del pensamiento por intermedio de otras tantas alegorías,

que van en el mismo sentido de las alegorías místicas de Dionisio el Aeropagita, San Juan de la Cruz o Santa Teresa. Mito y alegoría, son las dos preciosas herencias de la antigüedad a la poesía inteligente de todos los tiempos. El mito por virtud del platonismo, es más concreto, se nutre de corpóreas vituallas, de seres y fenómenos, pero es más propio de la filosofía y de la historia; más explicativo, más buen vecino de la razón; en el límite superior de la lógica constructiva de los poemas dóricos corales alcanzó su eficacia en el plan de las Odas de Píndaro. La alegoría, más poética, ingrávida, libre, sin desmerecer nada de su profundidad sustantiva, desde el misterio de la original poesía del pensamiento, se mantiene hasta nuestros días. Como ocurre con la noción de *Ser* divino en *El lebrez celeste* de Thompson, la alegoría nos atrae con más amor en la medida que nos alejamos de ella con más obscura furia.

* * *

Benedetto Croce, desde la almena intuicionista, anti intelectual, en que se ha colocado frente al problema de lo bello y su expresión, no puede menos que dirigirse a la alegoría para considerarla y criticarla. Después de reconocer sus enormes dificultades, la define así: "es la unión intrínseca del acoplamiento convencional y arbitrario de dos hechos espirituales; de un concepto o pensamiento y una imagen, de suerte que esta imagen ha de representar aquel concepto." Culpa a la alegoría de no resolver el dualismo de concepto e imagen en ella misma y de haber sido aceptada en exceso en la Edad Media. Y al fin se decide, a través de la intuición, a definir a ésta por medio de una alegoría de la idea. La alegoría vive en la intuición convertida en

símbolo. Este sustituye a la alegoría finalmente. Es digno de notarse que la alegoría y el símbolo desarrollan su esplendor en épocas de gran espiritualidad, entre fantásticas y cabalerescas, entre metafísicas y místicas. Después languidecen y la poesía emprende otros caminos vecinos de la realidad. El aristotelismo poético instauró el prestigio de la arboladura alegórica en el camino de la fábula y el juego, en la necesidad de unificar las imágenes extraídas de las cosas y los conceptos explicativos de las mismas. Desde entonces, toda poesía de ideas, como un árbol o una frente, antes de caer en la gravedad otoñal de la meditación lógica, se adorna con la luz de la alegoría, por un rapidísimo proceso analógico o por intuición creadora. ¿Habrá que considerar en nuestros días, cómo del declinar del simbolismo se afirmó el idealismo, y cómo se extendieron en la lírica moderna algunas alegorías afortunadas que vienen desde *El Lebrez Celeste* de Francis Thompson a *El Cuervo* de Poe, a *La Joven Parca* de Valéry, a *La Tierra Desolada* de Eliot, al poema *Anabasis* de Saint John Perse? En estos cinco poemas altísimos de la poesía que más influye en el presente siglo, como en los alegóricos ritmos religiosos, se pueden distinguir lo que es inspirado y lo que es construido en oficios de artista. San Juan de la Cruz transparentó en su *Noche Obscura (del Alma)*, lo indecible de lo místico, es decir, lo hermético, a trasluz de las abstracciones muy bien concebidas y desarrolladas de los cantos alegóricos más hermosos de la lengua humana. Toda poesía ontológica o de profundidad mística, circula ni más ni menos que como la racional paloma de Kant en la atmósfera resistente de las claridades vivas de lo poético, merced precisamente a la significación alegórica. Esta concluye por hacer a la paloma invulnerable ante la hoguera de la creencia que emana del alma, y

frente a la misma desintegración temporal, que no perdona jamás ni al arte ni al existir.

* * *

Conmueven los círculos de la espiritualidad los datos que proporciona el conocimiento alegórico de la poesía. El conocimiento metafísico se enriquece con las intuiciones metafóricas, las cuales traen en sí un material inédito y puro al juego del conocimiento creador. Toda metáfora es una cantera viva de nociones, al mismo tiempo que un placer de belleza y asombro.

* * *

La fuente de la contemplación poética está alimentada por el fuego de la existencia del hombre. Todo poema conduce a la contemplación directa de la vida más profunda; allí reposa el sistema de los misterios de nuestro existir. Volvemos a las superficies de las formas poéticas, fugando de la propia existencia; pero sólo comprendemos algo cuando suspendemos todo acto pensante en la contemplación íntima de la poesía dándose en duraciones y olas de pureza vital.

* * *

Traen algunos poetas, desde la misma naturaleza que los engendra una inmensa capacidad pasional por la idea: no hacen uso de las ideas como herramientas pensantes o discursivas, de igual suerte que como no hacen uso del mármol de la cantera o del busto, ni del vaso de oro, ni del río que corre. Las ideas que conciben y que manejan, bri-

llarán en el poema, como astros en la noche o frutos en árboles abstractos, pero nadie podrá modificar la valoración primaria, el entusiasmo pasional, la mágica adhesión que la poesía despierta por las ideas, más allá de las cosas, en el eje mismo de las formas que se desnudan al girar con los cielos.

* * *

Un pesado prejuicio de continuidad se ha establecido sobre lo que vemos. La poesía nos obliga a renunciar a ese hábito. Nos arroja en el nacimiento y en el fenecer de las formas y los seres, lo cual coincide con la realidad estética y primaria. Nacemos y morimos en los poemas que leemos; y, al mismo tiempo asistimos al florecimiento y a la destrucción de lo que nos rodea. La poesía nos redime del tedio infinito de la continuidad, de la regularidad de las leyes físicas, de la inmutable máscara del odioso mundo percibido, que se solidifica torpemente en torno a nuestros sentidos, entrando en ellos como el agua que petrifica las fugaces hojas y los instantes.

* * *

Con todo, la poesía es el fracaso absoluto de la voluntad individual; al mismo tiempo que parece indicar la presencia de una innominada inteligencia. El proceso creador ignora totalmente las etapas de lo volitivo, el cual se orienta hacia actos con finalidad, bien establecidos; fundamentado en tal ignorancia, iníciase el destino poético sin plan alguno en cuanto a fin, como obedeciendo a la contingencia y el azar. Pero una vez alcanzado el poema, éste enmascara todos sus antecedentes, hasta llegar a nutrir algo

así como un proceder antitético al que se siguió en la invención. Es posible que ese doble juego del devenir sea el secreto del cumplimiento de la inteligencia en el alma del poeta.

* * *

Así como Pascal señaló la necesidad de habituarse, de automatizarse para poder creer después, así como destacó la cóncava luna de mármol con agua bendita en la entrada del templo para que el hábito del hombre moje allí los dedos, en el pórtico de la poesía se hallará siempre la cóncava luna del lenguaje, con los mecanismos de la palabra y el discurso, ante los cuales habrá que rendir acatamiento previo... Ah, el lenguaje, en las ceremonias de la comunión lírica, es como el agua bendita de Pascal: aquello que hay que ejercitar hasta mecanizarse, antes de la actitud creadora...

* * *

En lo verdaderamente profundo no puede existir la continuidad creadora. La inmanencia poética se sostiene a lo largo del tiempo bajo la alternancia y el ritmo, que le ofrecen el intenso dinamismo y el pesado reposo. La marcha de la creación no es como dijo Goethe, similar al lento tránsito de las estrellas... Existen aquí también las materias ígneas, las llamas espirituales; pero ellas se avivan y se extinguen, como en los altares, según haya ritos o no, y como las interrupciones perfectas del sueño y el despertar.

* * *

Lo que se aspira a enunciar aquí es un *existir* en la

poesía, como peculiaridad del hombre, quien se encuentra sin quererlo arrojado en el mundo, más o menos denso de una poesía, sea cualquiera que pueda concebirse. Existe el arrojamiento absoluto de la poesía, en el creador, en el máximo protagonista del yo inmortal, por medio del canto. En ese caso, el hombre se halla arrojado de pronto en su obra ineludible, en su destino, en la convivencia forzada con sus mitos y sus poemas, y no puede desasirse de ese arrojamiento, que constituye su existencia y su sed de inmortalidad por medio de las obras que concibe...

* * *

Lo que busca el poeta, con su teoría sobre la inteligencia del poema es hacer volar desde su noche, para siempre, lo más vivo de la poesía con las alas de la muerte.

III

PLOTINO

La comunión antigua de lo poético y de lo místico, apenas separable en el transcurso de los siglos por ejemplares que fueron dispensando claridades en cada uno de los dominios, parece llegar al máximo de la diferenciación cuando se trata de una poesía de las ideas inteligentes y actuan-tes. Sin embargo, por momentos, cuando más hondo es el abismo entre la mística y la inteligencia, se constituye de pronto en el seno de los poemas y en las reflexiones colin-dantes, musical y trasparente mística de las ideas. Aquellas se reúnen como dos espejos que han estado separados, pero que un rayo de sol ha confundido totalmente el cristal de uno con el cristal del otro.

* * *

La similitud de los fenómenos místicos y estéticos superiores se hace perceptible en ciertos grados de la música y la poesía, en donde se alcanza plenamente un estado de *estética indiferencia*, muy valioso y casi absoluto en cuanto a pureza y que se corresponde con la *santa indiferencia* de que habló San Francisco de Sales. Ambos estados de éxtasis

se caracterizan por preferir el camino de las obras, sin guardarle cariño al fruto de las obras, o sea la no consideración de la salvación o de la belleza creada, debido al goce inefable de las etapas que hasta allí conducen.

* * *

La poesía busca hacerse unidad con el movimiento del tiempo inmortal; el tiempo a su vez se denuncia como el primer movimiento de la trascendencia que realiza la inteligencia en su afán de desbordarse de sí misma y determinarse hacia lo eterno de las cosas. Este movimiento de la inteligencia en su afán de trascender, se torna oscuro e ilegible. Por eso el alma pensante sabe muy poco del tiempo, como el arco ignora el movimiento y el destino de la flecha que impulsó. Pero apenas el tiempo se anuncia como conocimiento, coincide con lo poético. Fijémosnos bien: el tiempo siempre alude, revela, patentiza en algún sentido, a la poesía. Toda vivencia existencial de tiempo futuro o pasado aparece empapada de poesía, como un oscuro metal bañado en oro. En las vivencias poéticas está implícito un tiempo anecdótico en donde el hombre se reconoce y se extasía.

* * *

Como una resonancia del intuicionismo plotiniano, para ser gran poeta hay que aceptar, lúcida e íntegramente, la miseria de la carne del hombre. Partir de tal hecho, como una aceptación natural, ha sido la tragedia de toda la poesía después de la Edad Media. Esa radical miseria del cuerpo del hombre, con raíces neoplatónicas o cristianas, y con vertientes en la ciega naturaleza, es algo así como el postulado de Euclides de la poesía moderna.

* * *

¿Siempre la poesía será la más pura intuición de la inteligencia que se expresa por medio de imaginación y sentimiento, o será algunas veces la imaginación y el sentimiento que se expresan por medio de la intuición más pura de la inteligencia? Esta pregunta, que muchas veces se me ha presentado cuando más me embriagaba de Plotino, ¿deberá ser considerada al fin como una verdad insuperable o como un servil rendimiento de la lógica frente a la procepción y regresión de los enigmas?

* * *

Fijémosnos bien, y notaremos que en todo gran poema existen una o varias ideas hipostasiadas; se hallan atribuidas realidades ontológicas a términos de subido carácter poético. Muchas veces la atribución ontológica con todo su peso, se apoya delicadamente en una imagen o un ritmo de la sensibilidad, como en un finísimo rayo de luz de la inteligencia plotiniana.

* * *

¿Las antinomias de la poesía y la palabra, la idea y la emoción, serán en el fondo distinciones lógicas que obscurcen el problema de la formas poéticas? En la realidad ocurre que la poesía se expresa como una inmanencia dinámica que fluye del espíritu creador y va a estabilizarse en palabras que son puentes que pretenden alcanzar lo infinito y lo inefable.

* * *

No fué artista Plotino, ni tuvo relación con artistas, ni se preocupó mucho de las artes. Su vida fué consagra-

da por entero a la filosofía y a la contemplación y siguió la corriente espiritualista panteísta que llegó a su honda expresión hacia el final de la cultura helénica. Su ensimismamiento no le permitió ver de cerca ningún desarrollo artístico del cual pudiese sacar una teoría sobre la belleza o las artes. Platón vivía en Grecia entre el esplendor del arte. Aristóteles asistía directamente al culminar de determinadas artes, sobre todo, de la tragedia. En Plotino hay que imaginar una posición frente a la belleza que no tiene semejanza con la de los antecesores y que sólo podría compararse, en el resto de la historia de la filosofía, con la posición de algunos místicos de la Edad Media, a los cuales Plotino sirve de modelo.

La consideración de lo Bello en Plotino está formando cuerpo también con su doctrina general. La Belleza para él es una forma de la inteligencia divina. Dentro de la exposición general de las Enéadas, los libros sobre lo Bello continúan a los que tratan de la esencia de lo inteligible, de la determinación de lo formal, del contenido moral, del fondo del devenir inmanente y de la espiritualidad que domina todo el universo.

Plotino no entra en la separación de lo bello, como harían hoy el crítico o el artista, sino que dentro del sistema desarrolla una detenida consideración sobre la Belleza, tomada como el manifestarse de la espiritualidad infinita; sin referirse a las artes o a la relación del artista o demiurgo con la naturaleza, se dirige a una realidad que sobrepasa todas las limitaciones del tiempo. Plotino se sitúa sobre todas las cosas, para determinar los caracteres de lo bello. En esta situación, su pensamiento no es más que una continuidad de desarrollos del sistema general. Se completa con un conocimiento de las filosofías griegas, en las que halla an-

tecedentes y a las que continúa, conduciéndolas a una perfección no prevista, y realizando la síntesis propia del sistema. Este es al mismo tiempo una comunión de lo que los filósofos griegos fueron capaces de concebir y de su temperamento, de un misticismo mezclado de orientalismo y precursor del misticismo cristiano. Realizó profunda síntesis entre filosofía y mística. Ajustada obra artística, encendida en belleza, la que podemos apreciar en fragmentos, en reunión de hermosos números, en imágenes y alegorías más ligeras que las de Platón y de más diáfano significado.

Es corriente, estudiando la doctrina de Plotino, separar lo que trata en la Enéada I y lo que trata en la Enéada V. Es una división que trae a la mente la marcha separable que se nota en Platón. La primera parte de la Belleza, tratada por Plotino en la I, es una recapitulación de todo lo que puede ser visto como lo bello, desde el punto de vista sensible, y es un pasaje hacia la concepción definitiva de la Belleza, repitiéndose allí algo semejante a lo que pasó en Platón con su doctrina, primero en el *Hippias* y luego en el *Fedro* y en el *Banquete*. Lo que se refiere a la Belleza sensible está en la primera Enéada; pero se cometería falsedad con Plotino, si se considerara su exposición sobre lo bello aislada de su concepción general filosófica, que se ahonda en lo inteligible. Es necesario entender los términos aplicados a lo bello con relación al gran sistema panteísta y espiritualista. Cuando se habla de forma, hay que pensar en la espiritualidad absoluta, la manifestación del Uno en su totalidad múltiple, cuya existencia es necesario pensar, agregándole una ínfima determinación formal, de donde se sigue la primera señal de existencia, que informa su valor. No se puede tener un concepto exacto de lo bello en Plotino sin recordar su teoría de la existencia del Ser,

el único, inefable, con sus hipóstasis, el alma y la inteligencia y las relaciones del alma con el mundo. En lo más bajo la materialidad, el universo y las cosas. Allí cerca estaría la manifestación de lo bello sensible y universal, que uniría todos esos grados de existencia, de conocimiento, de perfección en Belleza y en Moral, por medio del dinamismo panteísta llamado *procesión* que, circulando por el universo, se completa con el de *retorno* o *conversión*. Movimiento de progresión y regresión de la espiritualidad. Esta inmensa realidad tiene por fundamento la existencia del Ser único, inefable, el cual no se puede pensar y que, por emanación de su perfección, trae la hipóstasis de la inteligencia, donde por primera vez se hace la reflexión del ser y las cosas, y aparece la dualidad del yo y del no yo. Se afirma después la existencia de un alma, que refleja la perfección de la inteligencia por un lado y por otro ordena el mundo. Y todo por fuerza de un dinamismo que conduce de lo único a la multiplicidad, que va hasta el fondo del universo, desde donde sube a la unidad primera, en la reintegración última de las partes constitutivas que nacen y mueren en las playas de la tiniebla material.

En ello, algo recuerda a Platón, pero las Ideas están como ahogadas en el Uno; todo aparece como unidad, aunque se conserven ciertas nociones fundamentales parecidas. Una de ellas es la de la materia, que hay que pensarla como en Platón y Aristóteles, por un acto de pensamiento absurdo, pero del cual no se puede prescindir. En el orden de moral es lo malo, en el de lo artístico es lo negativo estético o, lo que es lo mismo, lo feo. Plotino no distinguió el bien de la Belleza, ni de la existencia. Todo está reunido en el Uno. Alude primero a lo bello, pero la separación que se hace es artificial; en el fondo, no se puede exponer la

Belleza en Plotino si no se sabe que es una realidad que está confundida con la totalidad del universo. Para estudiar lo bello sensible tenemos que colocarnos en el desarrollo de las cosas. Lo primero que destaca Plotino es que existe una belleza, que se da por los sentidos, sobre todo por la vista y el oído; y empieza en este momento la jerarquización de lo bello sensible, que llega hasta nuestros días. Dentro de la belleza dada por los sentidos, lo primero que destaca como propio de lo bello es que *todo lo que es bello tiene forma*. Esto ya lo encontramos en Aristóteles, cuando decía "lo que carece de forma, lo desordenado, es ausente de belleza". Esta forma de Plotino no proviene de una simple adecuación de ciertas medidas y proporciones. Proviene de la existencia de una potencia espiritual en lo material. La forma es el predominio de la espiritualidad del Uno sobre la materia, realizado en esta transformación de tal modo que, siendo perfecciones en el orden en que se presentan ante los sentimientos, lo son también en el orden de su proximidad a lo espiritual. De modo que la forma está en el impulso que ha venido y que se ha realizado en determinada cosa, con lo cual se entiende que el impulso formal es como una hipóstasis dinámica que se realiza en cada cosa, y al mismo tiempo una presencia sustancial en cada una de las apariencias que nuestros sentidos perciben.

Así como en toda cosa está la espiritualidad del Uno, en toda cosa que se nos aparece bella está la espiritualidad y el modo de ser estético de lo mismo. Hay que pensar la forma como una determinación, pero al mismo tiempo como la presencia de una espiritualidad informadora que se manifiesta ante nuestros ojos. Esto hace que la teoría de la belleza de Plotino sea considerada como más metafísica que la de Platón, porque en este aparecía siempre la idea de

la reminiscencia; la Belleza de las cosas era mera apariencia de algo eterno y real. Platón dejaba lo bello del arte en un dominio aparential, que no rozaba la esencia de las cosas, lo absoluto. En cambio, en Plotino, por su panteísmo espiritualista, por la emanación, por la presencia de lo esencial en lo particular, la Belleza de las cosas particulares participa de la realidad, de la belleza y de la espiritualidad del mundo. Por eso, lo bello participa de la sustancia. Esto sólo se debe comprender desde el punto de vista de una metafísica que se corona con una mística. En una imagen, dice Plotino que el Uno está presente en la multiplicidad como el sol en todas las cosas que alumbraba y que alumbran, y que en el más ínfimo rayo de sol hay algo propio de ese poder que se confundiría entonces con la Divinidad. Si en vez del plano de la existencia se toma un plano estético, esto significa que en toda forma bella existe una presencia estética, que proviene de la Belleza primitiva, infinita, que está en la cumbre, principio y fin de todo lo creado.

Entra dentro del monismo espiritual el conocimiento de la Belleza, y es hacia donde conduce el movimiento necesario de adivinar en el sistema; movimiento que se llama de procesión y conversión. La presencia de la Belleza sensible debe estar en el momento en que se inicia, dentro del mundo de las formas y de los cuerpos, el proceso del retorno o conversión en el plano de lo natural. De allí se ascenderá hasta llegar a la belleza espiritual. Si se hiciera una representación que se esquematizase con líneas verticales, y convergentes, veríamos que, en el orden del movimiento que va del Uno a la multiplicidad, habría que adivinarse una naturaleza puramente ontológica, pero que se degrada y que se refiere a la constitución de las cosas, multiplicándose en direcciones infinitas. Todo lo que en ella se desarrolla, se rea-

liza en un plano de universo total, siendo necesaria la presencia del juicio del hombre, como depositario de una partícula del alma del mundo, para comprender ese desarrollo. En lo alto estaría el Uno, después la inteligencia, el alma, el mundo, distendiéndose en la multiplicidad, y de allí, subiendo a las hipóstasis anteriores, se iría al proceso de retorno, a través del alma y el mundo, cerrando el ciclo.

Pero al llegar a cierto límite, dentro de la multiplicidad en que se desarrolla y expande la Unidad primitiva, está, como un objeto sobrenatural desconcertante, culpable de infinitas complicaciones para la creación, una criatura, el hombre, que recupera toda la importancia, y se erige en la representación fundamental de esa multiplicidad, porque en él se manifiesta la actividad pensante de la inteligencia y la existencia del alma, con todos los perfeccionamientos que ello significa. El proceso ascendente de conversión o de vuelta a lo Uno, además de ser creador y desarrollarse en la vastedad del universo, es también un proceso de orden místico, ético, estético, unificador, que se desarrolla dentro de la personalidad. Todo ser que tiene alma se coloca en claro contacto con el espíritu del mundo y en lo bello se hace visible el paso de la multiplicidad a la unidad. Dentro del juego general de la unidad de Plotino, todo en el universo tiende a la perfección, pero la comprendemos cuando la consideramos realizándose a través del alma humana, y hasta diríamos, si se revelara totalmente, que se trata de un proceso comprensible, espiritual, mientras que el otro era de una espiritualidad inefable que se extiende por el cosmos, por medio de hipóstasis, desbordando nuestra capacidad. Así es que, tomando este proceso de retorno, comienza una verdadera mística. El retorno, en un sentido moral, es un camino de perfeccionamiento, de acercamiento a la divinidad, de

contemplación mística. En la marcha hacia lo inefable primitivo del sistema, en la *Enéada* I, libro VI, se trata de lo bello como de uno de los caminos conducentes a la perfección del alma, que sólo se logra cuando se ha llamado con la luz de la espiritualidad primitiva. Así, lo bello forma parte de un sistema metafísico y teológico, sin referencia a las artes. Parece que Plotino no mantuvo relación ni amistad con artistas, ni su época fué artística en grado sumo, sino crepuscular, pues las artes estaban absorbidas por preocupaciones religiosas y políticas. En algún momento, Plotino habla de artistas y se refiere a ellos cuando establece algunos tipos o modelos en moral, en filosofía o en arte, alrededor de los cuales se engendran los principios o doctrinas. Serían modelos de hombres destinados a provocar en los demás hombres esa purificación que llevará a la Belleza. Plotino nombra al filósofo, al amante y al músico. El músico en Plotino representa al único hombre que, teniendo vinculación directa con las artes, realiza la suma perfección de lo creado y humano. Es más que el filósofo, más que el amante en el sentido platónico. Para la doctrina estética, el músico es en este sistema algo parecido a lo que es el artista trágico para Aristóteles y lo que es el artista dionisiaco para Nietzsche. Pero este músico de Plotino es un personaje simbólico, arrancando de un concepto de los griegos, que viene de Platón y de Orfeo. Plotino entiende por músico no al que llamamos por tal, sino aquel que comprende la astronomía, o la armonía del mundo, la aritmética o la armonía de los números. La música y la poesía reunidas daban ese personaje que en Plotino es el arquetipo humano, al que debemos tender para purificarnos y acercarnos a la perfección, dejando los sentimientos que entorpecen la claridad del alma. Este músico es un hombre que conoce la armonía del mundo y del nú-

mero, con lo cual se vincula con los pitagóricos y matemáticos griegos. La música, y aquí hay raíces más profundas que en los apolíneos y dionisiacos, y la poesía, se unen en todos estos elementos. Es así solamente que Plotino habla de artistas y de arte. Como resultado de esa ubicación del músico, a modo de arquetipo de lo espiritual dentro de los hombres, y como resonancia del estilo de Plotino, se obtiene el legado de esta categoría musical de humanidad estética a la filosofía de la Edad Media. De ahí que, cuando San Agustín trate su teoría de lo bello enlazando la belleza antigua con la creencia cristiana, el movimiento artístico particular que se propicia en su sistema es la música, que en la Edad Media se hace sagrada y ritual. Este aporte de Plotino, esta colocación del músico se extiende con modificaciones a los teólogos y estetas de principios del cristianismo.

Fuera de esto, no hay en Plotino referencia a las artes, sino que se habla de lo bello dentro del juego general del sistema, como un acto de intuición sensible, luego inteligente: acto de purificación. El libro VI está con su reconstrucción rigurosa, dividido en nueve capítulos. En él, se reproduce el drama del *Hypias* de Platón, pero se nota que Plotino pasa rápido a la consideración de Aristóteles sobre la forma y la materia, y luego une estas dos bases estéticas y filosóficas, con una considerable influencia de los estoicos.

Partiendo de los grados de la Belleza, primero trató lo bello sensible, después pasó a la virtud, luego a los cuerpos, a los que agregaba la idea de la forma y la materia. En todo esto, pese a su intimidad, hay una referencia objetiva. Todo lo que se hable de la belleza se refiere a algo que no está en el sujeto en cuanto a causa sino como reacción. Pero lo notable es que Plotino procede por eliminaciones. No cree que lo bello esté en los sentimientos, en la virtud o en

las formas, y coloca, en una especie de dialéctica, ejemplos donde lo formal se manifiesta sin que aparezca la belleza, cosa que ocurre en las verdades científicas. La belleza aparece cuando, junto a las condiciones enumeradas, el alma del artista percibe una perfección o una dirección en algo que, inexpresable en sí, se diese en lo intuible. Una tendencia al placer inefable, que se revela en esas cosas y seres. Y pasa a un grado superior de conocimiento de lo bello, que es la contemplación; y, sobre todo, uno de los procesos de conocimiento más grandes: el de la contemplación interior. Lo bello ya no se da en la forma sino en la búsqueda interior, en el perfeccionamiento interno, en la purificación, y los sentidos marcan el pasaje del mundo a la subjetividad para alcanzar la suprema inteligencia. Asistimos al desarrollo de la contemplación interna, cuyo fin es el conocimiento de lo bello acompañado de una purificación. Esta purificación plotiniana nos recuerda la de Aristóteles, aunque ella sea más inmaterial y hermosa que la catarsis. Plotino la desarrolla en lenguaje bello, musical, y, podríamos decir, moderno, que hace posible su comparación con el mejor poema de nuestro tiempo.

En otra parte se transparenta una primera alegoría breve; es *la alegoría del Narciso*. Tema que, si bien figuró en Grecia, no había entrado en la gran filosofía, pero que posteriormente fué una de las analogías que más se utilizaron para expresar la situación del hombre, no sólo frente a la belleza, sino con respecto al universo, a sí mismo, y al conocimiento. Plotino, aludiendo a la belleza dice: el hombre no debe ir hacia las bellezas corpóreas porque se sabe que son sombras de un principio supremo. Aquel que las siguiera, como Narciso se ahogaría en una imagen semejante a su sombra que se refleja en el agua. El que la siga estará per-

dido. Pero ¿cómo escapar, cómo privar a los ojos de esa Belleza? El último momento en la Enéada, es la apoteosis del estado de salvación y llegada; la narración del éxtasis que tiene toda la construcción digna de un estado así. Hay otra imagen en este éxtasis que dá a entender lo que dijimos: que a medida que el hombre se va acercando a la Belleza, se va haciendo bello espiritualmente, se va llenando de Belleza. No ocurre así en Platón, donde siempre el artista estaría separado de las ideas y nunca lograría identificarse espiritualmente con ellas. Esa imagen, valiosa, dice que así como el único ojo capaz de contemplar la luz solar es el que se ha llenado de luz del sol, el ser único capaz de contemplar la Belleza es el que está en plenitud de ella.

Porque jamás el ojo humano hubiera percibido al sol si antes no hubiera tomado su forma. Todo hombre debe hacerse bello para percibir la Belleza total. Es en este momento de su doctrina cuando Plotino trata de la Belleza inteligible. Inteligible, es en Plotino algo distinto de lo que habitualmente se entiende por tal, debido a la herencia que se transmite en el pensamiento de lo que así entendía Aristóteles. Belleza inteligible, dentro del plotinismo, es una Belleza que está en el plano de la inteligencia, considerando a ésta como una hipóstasis del Uno. De modo que la Belleza de que se hablaría es la que puede admitirse más allá de la Belleza de las formas, los conceptos y las cosas; siempre pensando formas y cosas como grados inferiores de la determinación espiritual vigente en el sistema. No se puede separar lo inteligible de lo intuible en último grado, porque precisamente esto último es Belleza inteligible. Sólo es alcanzable por la elevación realizada en un monismo, luego de desasirse de todas las formas sensibles y de inundarse en la espiritualidad del universo. Sería un conocimiento donde

sólo la intuición, que es una perfección, podría guiarnos y acercarnos a lo que es la inteligencia. Hay en Plotino una consideración sobre lo bello inteligible que se desarrolla dentro de un plano puramente espiritual, que hoy llamaríamos plano supra consciente, aunque traicionando el pensamiento del filósofo, porque mientras en el momento actual la conciencia no es más que una realidad empírica, en el plotinismo se está frente a realidades absolutas, a la sustancia espiritual e inteligible, que es causa informadora de todas las cosas.

El plotinismo es la doctrina antigua que más ha enzalzado a la inteligencia confundida con la intuición mística. Esta inteligencia aparece como una hipóstasis superior al alma, y contiene en sí todo lo que en el alma se manifiesta. De modo que no se trata de una inteligencia conceptual tipo aristotélico, sino de una inteligencia que lleva en sí una integridad de equilibrios esenciales. Resume lo que en el alma se manifiesta como grado superior y al mismo tiempo se revela como una proximidad con lo inefable, el cual, como Uno o Dios, unifica toda la espiritualidad que existe. Habría que renunciar a todos nuestros hábitos mentales para posarnos en la inteligencia que tanto admira Plotino. En ciertos pasajes, se limita a cantar himnos a la inteligencia, en inminencia de embriagueces órficas. Además de considerar que es el poder que nos hace percibir el Bien absoluto, dice: "la inteligencia es bella, es la más bella de las cosas, puesto que está alumbrada por una luz pura, brilla con un reflejo puro". Esta luz pura es la que dimana de la inteligencia en su calidad de primera hipóstasis, pero es también signo de posesión completa de sí mismo, de irradiación y comprensión de lo que por debajo de ella continúa en la procesión: el movimiento hacia el alma del mundo. El

mundo inteligible está colocado en una región brillante, de tal claridad, que no hay nada en ella de profano y tenebroso. Su aspecto hechiza al igual que la vista del cielo. ¿Quién ha dado existencia al mundo inteligible? Es un principio superior al intelecto. La Belleza está totalmente comprendida en las cualidades inteligibles y armónicas, al mismo tiempo compendiadoras de todo lo sensible y emocional, de todo lo que por el lado del alma nos aproxima a las cosas bellas y fugaces.

La primera parte de este tratado de la Belleza inteligible, tomando siempre como fundamento la concepción de que la espiritualidad informa a las cosas bellas, está destinada a diferenciar lo que viene informando en la obra de arte de lo que, poseyendo todo lo que aparentemente posee la obra artística, carece de esta información. En este orden de pensamientos, Plotino da el ejemplo de los mármoles colocados uno junto al otro. Uno en bruto, sin vestigios de arte; modelado el otro por el escultor, constituyó en él la imagen de una diosa. Este mármol último, luego de recibir del artista la Belleza de las formas, será bello, no en virtud de su materia sino en virtud de la espiritualidad imanente que en él se ha unido y revelado. En este ejemplo, vemos patentizada la necesidad de que exista una acción cósmica espiritual, por medio de un artista, para que de la materia sin forma surja la obra de arte. Nuestra alma, conducida por su tendencia natural hacia el conocimiento de lo divino, manifiesta, aunque esté en un grado pobre de espiritualización, inclinación a reconocer la superioridad de una materia mármorea escultórica sobre otra, y, si se purifica de lo sensorial, acercándose a la corriente de espiritualidad, percibirá, como si fuese un algo en que una vida afin se manifiesta, que en la estatua vive un principio próximo al de

nuestra propia alma, y participa de nuestra naturaleza. Esto es lo que Plotino denomina principio de animación, que significa la revelación de la presencia de lo espiritual.

Sea por derivación o por su confluencia con doctrinas naturalistas de la antigüedad, es indudable que nuestro pensamiento recoge como una resonancia de lo antiguo cuando habla de la Belleza, y para caracterizar una obra de arte, usa la expresión de que la obra vive. La animación, en el sentido plotiniano, es casi lo mismo que la vida en el sentido estoico. Yes lo que en forma negativa atribuimos a lo que no colma nuestra idea de Belleza: decimos que carece de animación, de vida. Esta carencia de vida, que se nota más en lo plástico, es un juicio de gusto que la tradición filosófica y el lenguaje culto perpetúan, derivándola de la idea de la animación de Plotino. La animación es la presencia del alma en las cosas, pero del alma en tanto que se hace viviente e inteligible. Junto con la unidad, la proporción y la simetría, tenemos que considerar esta denominación vital que Plotino arroja en la estética universal. La animación, despojada del contenido plotiniano, puede ser la manifestación de una objetividad; pero en Plotino es un resplandor estético de la inteligencia divina. El ánima, el alma, es algo propio de la gran corriente espiritual que forja todo lo bello. Este principio de animación tiene importancia en la Belleza inteligible, porque se desarrolla y relaciona con otro signo de lo bello que Plotino destaca más que todos los filósofos antiguos: el principio creador. Los artistas siempre logran menos de lo que pensaron. En el sentido plotiniano eso ocurre porque el principio creador estaba puro en el espíritu del artista. Al manifestarse en la obra de arte, debió coexistir con la materia, donde ha sufrido una degradación en la serie inversa de las perfecciones. Toda obra de

arte es inferior al principio creador que la engendra. Esta es la idea que se une a la animación. Debemos llegar a la conclusión de que lo fundamental en la obra artística, es ese principio creador. Plotino levanta un elogio de lo que se llama en su lenguaje la imaginación verdadera. En otros filósofos griegos se invocaba como fundamento de la creación, el entusiasmo, la reminiscencia, el estado de amor. En Aristóteles, está la imitación y la idealización formal. El primer filósofo que trae a la fuente misma de la obra de arte la imaginación creadora, como poder invencible, y que habla de ella en un sentido distinto del de los antiguos, es Plotino. El acto informador y creador es un verdadero acto de potente imaginación. Los autores, antes de él, entendían que el imaginar era reproducir las imágenes subordinadas a la imitación de las cosas.

La imaginación engendraba las obras, pero se desprendía de las cosas naturales, en virtud de la mimesis. Sólo en Plotino la gran imaginación, la fantasía, el vuelo, recuperan su poder en la experiencia artística. Establece entonces la gran imaginación, precursora de la fantasía de Vico, que actúa como el principio espiritual que puede, por la información, crear obras de arte. No se necesita contemplar la naturaleza o seguir sus leyes. El artista presenta en sí un poder de soberanísima imaginación que lo autoriza a hacer representaciones a través de formas que jamás el hombre vió, Plotino cita a Fidias, y dice que, para representar a Zeus, no tuvo que referirse a modelos naturales, y puso de manifiesto el poder que tenía de superar los modelos visibles, y que son pobres frente al caudal del espíritu humano. Hay quienes hallan en retóricos anteriores a Plotino datos sobre la importancia de la imaginación como reacción a la mimesis, pero sólo en las Enéadas de Plotino existe la plenitud con que

se exaltó merecidamente el acto de imaginar. La Belleza inteligible, aparece en la claridad ante el conocimiento que se tenga de ella, como poseyendo estas cualidades: información espiritual, animación e imaginación, con lo que se establece un dominio particular de lo bello superior al de la naturaleza. En los griegos, esto es una novedad, porque siempre se considera al arte griego relacionado con la naturaleza próxima. Al final del helenismo, Plotino ha eludido esa gran norma decisiva del arte. Para él, lo primordial es ese proceso imaginativo, que no es más que la liberación de la espiritualidad de algunos hombres merced a la imaginación que supera la inercia del arte y del espíritu que fluye de la naturaleza sensible. La naturaleza no tiene nada que enseñarle al hombre: éste puede crear la Belleza inteligible, libertada de lo natural. Ya podemos diferenciar su doctrina de la de Platón y Aristóteles. La de Platón podría considerarse como una estética de las Ideas. Las formas de manifestarse serían procesos de reminiscencia y de ideación, entendiéndose por ésto al acercarse lo más posible al modelo definitivo de la Idea. En la estética de Aristóteles se afirma una teoría de las formas. Lo fundamental de lo bello es el principio formal. El arte, para expresarlo, debe seguir la vía de la imitación, que se completa con una purificación. En Plotino hay una estética de la esencia. Lo fundamental consiste en expresar la esencia espiritual, que es el fundamento de lo existente. El arte se vale de la imaginación y de la purificación, como de dos medios conductores a la esencia de lo espiritual. Considerado lo bello como algo objetivo, se expresa en estas tres grandes direcciones: Belleza de las ideas, Belleza de lo formal, y Belleza de la esencia y la imaginación. Posteriormente se van a registrar variaciones en estos tres tipos. Así, por ejemplo, la estética

de las ideas la encontramos en el idealismo alemán de Schopenhauer y Hegel. La estética de las formas aparece en una doctrina digna de Aristóteles, la de Kant, con las variaciones personales. En cuanto a la estética de las esencias, es aquella que más vida tiene, pues la toma el cristianismo de San Agustín, y aunque con Santo Tomás se vuelve a Aristóteles, se reconoce también la espiritualidad divina como fin de la Belleza. Estas doctrinas, como las del romanticismo, participan de la concepción plotiniana. En cierto grado, la mística cristiana, cuando toca el problema de la Belleza, y se aproxima en lo posible al mundo helénico, lo hace en las alas de la concepción de Plotino. También se le acercan los contrarios, los que han eliminado la idea de espiritualidad, y han invocado principios naturales, y que van hacia la exaltación de los valores primarios, instintivos, dionisiacos, como ocurre en Nietzsche, donde a veces brilla una expresión que tiene similitudes con el plotinismo. A estas direcciones que se aproximan a Plotino, hay que agregar aquellas panteístas de Hegel, Schelling y Goethe. Por todo ello también es que algunos autores modernos reconocen como propio de Plotino, sin antecedentes en Platón ni en Aristóteles, la llamada explicación psicológica de la intuición de lo bello, fundada a su vez en la belleza del sujeto contemplador, que se realiza en forma más perfecta cuando el sujeto se manifiesta como poeta o músico. También en el origen de la intuición está la estética de los Valores, de arraigo en la época actual, invocando la identidad que se manifiesta entre la inteligencia y lo inteligible. La explicación psicológica es aquella por la cual el alma, en los cuerpos de las criaturas, realiza la purificación, el movimiento de retorno a través del camino de la Belleza. La intuición psicológica está explicada también en el tratado de la Belleza inteligible,

y se desenvuelve dentro de los esquemas o tipos que en medio de la mutiplicidad de los hombres han expresado mejor esta Belleza. Plotino nombra al músico filósofo, que es el artista en general. El otro tipo es como una variedad de un personaje tratado en el *Banquete*: el amante platónico. En la continuidad de los arquetipos, está el filósofo, al que se le esigna un plano más elevado en el grado de purificación, de sabiduría, de éxtasis. Forma el grado superior de los tipos que en el proceso de retorno, van hacia la unidad de pensamiento, hacia el Uno inefable. El fin de ese retorno es llevarnos a una teología estética. Esta se puede comprender desde de un punto de vista afirmativo y uno negativo. El afirmativo es el que reconoce en el principio primero, todos los caracteres que pueden pensarse infinitamente: el éxtasis en la eternidad, la perfección, la inefabilidad, el conocimiento total.

En cambio, el punto de vista negativo se apoya en la anotación sensible del principio. No tenemos más que atribuirle aquello que conocemos habitualmente: el límite, la imperfección, el fracaso, como unidades separables. Las turbias almas también, encerradas dentro del pobre cuerpo, y, saliendo de nosotros, la variación contingente, las olas más o menos distintas de un cuerpo universal. También se encuentran así las sombras de las formas superiores hipostasias: la inteligencia, el alma, como tenues emanaciones. Y allá, lejos, en lo más opuesto, lo que constituye el mísero principio posible de las cosas: la materia, la tiniebla, la gran culpable de las manchas de mal y de muerte, de fealdad, que borronean la nieve del ser, y que empañan la unidad del Todo.

* * *

Lo primordial es el poema en sí. Es su posesión, des-

pués de las casualidades que lo produjeron en un desfilaro de etapas irracionales, hasta ir constituyéndose como algo puro, que ilumina nuestra capacidad íntima de estimación a través de un relámpago fugaz que nos coloca en el fin deseado y perfecto.

* * *

¿Será posible al poeta seguir siendo cristiano y amar solamente lo religioso en el instante en que coincide con lo estético y... nada más? Es indudable que para ello habría que remontarse a los fundamentos del cristianismo y a ciertas ideas neoplatónicas de la mística, del arte y del rito.

* * *

¿El cristianismo no sería entonces nada más que la belleza de las ideas y sentimientos del cristianismo? Lo acompaña en forma inmanente, y lo salva de olvido, un pragmatismo estético?

* * *

Lo que del pensamiento se rechaza, o se malogra, niega o destruye, no es restituído después, en ningún tiempo, por el anónimo universo exterior.

* * *

El proceso dominante de lo divino, que va develándose en las formas poéticas en la medida en que éstas se adornan con áureos racimos de ideas, jamás se articula con los menesteres del vivir, ni con la fatal faena de las tinieblas somáticas.

* * *

El disgusto de la razón, cuando se le atribuyen intervenciones decisivas en lo poético, es una forma de exquisito pudor metafísico que la impulsa a no querer hablar de ello o a negarlo, semejante al pudor esencial de la razón del místico, cuando a través de sí mismo descubre el hálito de la divinidad que lo alimenta... y también se niega a hablar de ello o intenta negarlo.

* * *

Entre las formas literarias heredadas por el occidente y desarrolladas después en nuestras culturas, vino también la "*hybris*" de los griegos.

Se extendió abundantemente al amparo de las insuficiencias históricas y de la personalidad egocéntrica de los escritores, caracterizándose por la desmesura, la oscuridad, la emotividad, el lirismo sin vallas. Los monstruos más hermosos de las decadencias la apoyaron. La dialéctica de la *hybris* prosigue ganando los adeptos que ella se devora, junto con los catecúmenos y profetas que mezclan lo estético y lo social, lo esencial y lo bárbaro, sin discriminación inteligible. En poesía, lo único que logra triunfar sobre la *hybris* dominante y feliz, es el Nous, el helado y vigoroso paladín, con su espadón de transparencias.

* * *

Hay selvas... Siempre las habrá, como habitáculos de la *hybris*, en las cuales el andar del hombre se arriesga en busca de frutos. Está la selva de los sentidos, con la invasora riqueza de los árboles del universo; está la selva interior donde nos sumergimos en el cautiverio de la memoria, está la selva de los humanos, con las ciudades y las artes; está la misteriosa selva de los árboles carnales y las raíces

de los instintos. Por último, para el poeta, he ahí que se ha ido abriendo desde hace siglos, la selva abstracta con sus potentes árboles cargados de diáfanos números y sonidos, con númenes e ideas. Es la selva de los más agudos caminos, pero el poema por allí se arriesga al fin, entre el bosque de la eternidad más viva.

* * *

Las circunstancias dominan en una iniciación imprevisible lo que el hombre pueda crear. El azar inicial condiciona las estructuras perfectas de las estrofas; el espíritu del hombre culmina en la redundancia de ese juego mágico que se condensa en poesía; en él vemos una innumerable sucesión de vivencias derivadas del conocimiento y la sensibilidad. La colección de motivos que constituye el panorama inagotable de los objetos que en algún modo existen. Para que la poesía se liberte del mesianismo de las realidades y de la repetición de las monedas con representaciones acuñadas por los sentidos, es preciso que exista ya una indeterminación invocable, de suerte que entre tanto metal simétrico y circulante, aparezcan algunas misteriosas medallas y joyas no previstas. En la monotonía del material del verso, en la fijeza de las palabras, en la música de las rimas, en lo rítmico, actúa una especie de indeterminación, algo de imprevisible, libre, algo así como un clinamen de las ideas; por virtud de ello, la creación poética se torna diferenciada, original y perfecta.

* * *

Parece que la única forma de eludir el dilema de la creación poética y la expresión inteligente, es arrojarse de

lleno a la diafanidad del contenido en tanto que ella se hace estado profundo del alma.

* * *

¿Cómo distinguir la diafanidad de la poesía en la transparencia infinita del alma extasiada por el goce experimentado de la misma poesía?

* * *

Como las matemáticas, la poesía postula exactitudes infinitas sin las cuales ella no podría ni siquiera imaginarse. Comporta aproximaciones, cálculos, magnitudes, perfecciones imprevisibles, el sentido de un universo temporo-espacial que es un ámbito configuratorio esencialmente abarcable por la ciencia, y exige una conciencia a su vez, volcada en totalidad sobre las ideas y esencias que nos rodean, enmascaradas por los objetos y los seres.

* * *

¿Se podrá aceptar la hipótesis de un *desconocimiento poético*, en mí, reducida a mi esfera confesable, prolongándose a través de los años, en el cuadrante de un universo analítico, expuesta después en una serie de poemas de contenido oscuro y de finezas formales, bastante bien constituídas?

¿Tendré que irme adaptando a una solución de este tipo, y ello originará la capitulación de lo intuido creador frente a las circunstancias o, por el contrario, se me irá densificando una potente atmósfera vital que arrancará armonías con el roce de la obra que se adelanta entre pausas, y que sostendrá edificios tanto de granito como de espuma, indiscernibles, y que, por fin, se alumbrará con la brasa de algunas ideas nada más, originando rituales en la obra total,

como los de seres que se alojaron en una montaña sagrada llena de monasterios?

* * *

Potentísimas tempestades sacuden el árbol de la vida y arrancan de él los frutos de las ideas, que ruedan por el fango. El poeta viene, recoge las ideas caídas, las coloca en su anterior sitio natural y ellas vuelven a resplandecer con perenne plenitud. Pero ahora el árbol de la vida se ha convertido en el árbol de la poesía.

* * *

Así como en Kant la libertad del individuo es el supuesto imprescindible de los actos de conducta, la idealización inteligente es el supuesto ineludible de la más pura creación poética, aún mismo cuando ésta pretenda utilizar sólo las estructuras del lenguaje, las visiones del universo o los paraísos emocionales de la conciencia.

* * *

Los valores poéticos puros existen? Para aprehenderlos, el espíritu coloca en tensión sus vivencias intelectuales y sus creencias. La intuición del valor poético es un acto ideatorio no puesto aún de manifiesto en las teorías axiomáticas. La Poesía adquiere así una independencia objetiva comparable a la Ética y a la Metafísica. Todo el Arte, en último término, es reductible al valor poético, que es su esencial expresión. El ser en sí de los valores poéticos subsiste independientemente de la historia, los autores y las escuelas. El poema esencial, a pesar de lo expresado, no es indiferente ante la realidad del universo. El valor poético, que subsiste

en el seno de lo temporal, transparéntase por medio del lenguaje, el ritmo y las leyes musicales de la poesía escrita o recitada. Es el momento de la intuición inefable de lo poético: la criatura más mísera de espiritualidad se torna inteligente al posesionarse en algún modo del misterio poético axiológico, por medio de la intuición. No puede ser negada jamás la Poesía. ¿Se ha pensado bien en ello? Podrán negarse la Religión, la Ética, la Filosofía, pero jamás ha sido negada la Poesía. Lo cual fué ya intuído genialmente por el que dijo: "mientras, "entre el cielo y la tierra haya un abismo, que al cálculo resista". Sí; habrá poesía. El abismo de Bécquer está abierto como en el primer día de la creación; es superponible al abismo de la idea y la cosa, al de la poesía y la razón. Así se postuló el axios de lo poético en su radical necesidad objetiva. Es posible ignorar y desconocer, pero jamás se puede negar la existencia del valor esencial de lo poético. Se sufrirá el desconocimiento, como dice Hartmann, a pesar de la realidad del mismo, pero la negación de lo poético real objetivo, trascendente al yo creador o juzgador, es incompatible con la inteligencia y el vivir en el universo.

* * *

La poesía es la alegría reinando soberana en el orden, inteligible. El conocimiento de la inteligencia poética, la esfera del canto, se colma totalmente con un resplandor inefable que en simulacros humanos llamamos alegría, intuición de ideas, felicidad, éxtasis, según las escuelas, los jardines y los claustros. Cuando esa forma superior de plenitud se concreta en algo, se trata de un producto que circunscribe sus atributos para orientarse libremente en el conocimiento. Nos hallamos en afinidad con las maravillosas

y exactas ideas. Después, seguirán los seres, las cosas, los universos, los sentidos, en infelices degradaciones. Pero la unidad primitiva de lo poético inunda de gracia el entendimiento de la criatura con sus revelaciones absolutas, que luego se divulgarán como obras de arte. Con Keats, "*A thing of beauty is a joy for ever*"..., se podrá decir en ese instante.

* * *

Todos pueden disfrutar de la poesía como del agua de las fuentes públicas. Lo que ocurre es que, así como los vecinos van a estas fuentes con distintos utensilios, ordinarios y toscos unos, finos y resplandecientes los otros, con la taza de barro o de oro, de igual suerte los hombres recogen el agua de la poesía con muy desiguales recipientes; sentidos, pasiones, creencias, dogmas e ideas... De ahí que, al llevarsela, la consideran turbia, oscura, ardiente, sensual, profana, vulgar o también abstracta, divina, exquisita e inefable.

* * *

En la misma explicación de Plotino sobre la manera de como entran los hombres a la vida, podemos seguir el nacimiento del poema. La inspiración poética pura bosqueja los poemas, pero no llega a darles término. Abandonada a sí misma no alcanzará el fin. Los cantos en su pureza inicial habitan la esfera más próxima a las Ideas. Se mantienen inactivos más allá de lo temporal y espacial. Las palabras preexistentes en la circulación, extenuadas por el uso y el hábito, presentan variaciones según respondan al eco de los cantos remotos. Entre estos últimos, con la poesía que los inunda, hay muchos que manifiestan afinidades con unas u otras formas de lenguaje. El término que no ha logrado

su expresión perfecta en el trabajo de la inteligencia práctica se dirige hacia el canto en busca del sentido poético, que le va a dar la vida integral que necesita. Y la poesía, en presencia de la palabra en la cual cree adivinar su propia forma de pureza esencial, "fascinada como si se contemplase en un espejo, se deja atraer, se inclina y cae". Ese caer es el comienzo de la vida del poema que en adelante admirarán los hombres.

* * *

La poesía, en su naturalísimo existir, busca la forma que le corresponde por medio de la expresión verbal que el individuo va constituyendo para ella con todo su ser y su capacidad; cuando no ocurre así, la poesía se expresa aislada, y tiende a morir como una flor sostenida en vano por un brazo muerto. ¿Imagináis un brazo muerto sosteniendo una flor viva?

* * *

Cuando terminé la parte primera, Platón, dije: "Lo que busca el poeta con su teoría sobre la idea de los cantos, es hacer volar desde su noche, para siempre, la sombra de la vida con las alas de la muerte".

Al fin de la segunda parte, Aristóteles, dije: "Lo que busca el poeta con su teoría sobre la inteligencia del poema, es hacer volar desde su noche, para siempre, lo más vivo de la poesía con las alas de la muerte".

Ahora, al fin de esta tercera parte, diré: "Lo que busca el poeta con estas exposiciones y teorías, sobre la idea, la inteligencia y la intuición en la Belleza del poema es iluminar desde su noche, para siempre, el rostro de la poesía con la lámpara de la muerte".

I N D I C E

Platón	Pag. 7
Aristóteles	" 35
Plotino	" 67

Este libro
se terminó de imprimir
el 24 de julio de 1948
en los talleres gráficos "Gaceta Comercial"
Plaza Independencia 717
Montevideo