

# De la inspiración artística como camino hacia la trascendencia

Maurice Nédoncelle

1. Ya sea que tratemos de literatura, de música o de artes plásticas, el hecho de que la inspiración haya sido considerada como la visita de una divinidad o potencia superior, es casi una constante en la historia. Las religiones han visto en ella un fenómeno de posesión: el entusiasta es, según la etimología, aquél que tiene un dios en sí. Los filósofos, desde Platón, han asimilado más de una vez esta posesión a un delirio divino o demoníaco. Fueron las Musas, en la antigüedad greco-romana, las encargadas de proporcionar, y aun de dictar al inspirado, la substancia de su obra.

A todos estos testimonios externos se agrega —y esto es lo más importante— la propia convicción de los grandes artistas. Sería fácil acumular textos con el objeto de mostrar que, en general, ellos han atribuido lo mejor de su obra a una fuente muy distinta a sus esfuerzos. Están conscientes de haber recibido un don en momentos privilegiados. Baudelaire ha expresado muy bien lo que él sentía en esos momentos y que lo arrastraban, por así decirlo, fuera de sí, al mismo tiempo que le confería una efervescencia inédita o una renovación de su personalidad. Hablando de la inspiración, declara: “prefiero considerar esta anormal condición del espíritu como una verdadera gracia... una especie de exaltación angélica, un llamado a la armonía bajo una forma seductora... Este estado maravilloso no tiene síntomas precursores”... Es una “obsesión intermitente... de la cual deberíamos extraer... la certeza de una existencia mejor”<sup>1</sup>.

Esta descripción vale, sin lugar a dudas, para las diversas especies de “poseídos”, entre los que ciertos autores cuentan a los “profetas”, los “obsesionados”, los “automáticos” (por alusión, en este último caso, a los surrealistas)<sup>2</sup>.

2. Verdad es que los “poseídos” no constituyen el único tipo de artistas. Frente a ellos, están los obreros o artesanos, que trabajan pacientemente

---

<sup>1</sup> Citado por G. Maire, *Les instants privilégiés*, París, 1962, p. 13.

<sup>2</sup> R. Wellek y A. Warren, *La théorie littéraire*, París, 1971, p. 114.

y sin iluminación súbita ni crónica<sup>3</sup>. Pero cabe preguntarse si estos dos tipos no traducen de alguna manera predominios que jamás llegan a una separación absoluta. En todo artista verdadero se oculta una chispa y un yunque; algunas veces la chispa brota sola, otras es golpeando laboriosamente sobre el yunque que se la hace brotar... El papel que cabe al trabajo es enorme en la concepción, la organización, la ejecución y la comunicación de la obra, pero es necesario equilibrar el todo, de acuerdo con la célebre expresión de Paul Valéry: los dioses nos dan el primer verso y somos nosotros quienes hacemos el segundo. O, más bien, en todas las fases que hasta hace poco hemos enumerado, aparece el entrelazamiento de dos factores: la acogida del don y su expresión activa. Incluso muchas veces sucede que todo el esfuerzo expresivo consiste en un intento de volver a apresar el don inicial o superior de manera que el mayor despliegue de trabajo, lejos de redundar sobre éste, hace más evidente que nunca la necesidad de su impulso.

3. La dualidad que constatamos es misteriosa. Esto mismo debía incitar a ciertos espíritus a liberarse de ella. Han tratado de reducir la inspiración a lo que ella no es, cosa que puede intentarse a través de diferentes caminos: los biólogos han propuesto sus cromosomas, los sociólogos sus influencias colectivas; unos y otros tratan así de adentrarse más profundamente en la noción de inconsciente que invocan los sicólogos. Y, por supuesto, los estructuralistas, apoyados en una filosofía del lenguaje, se han encargado de efectuar la liquidación definitiva del sujeto y de sus ángeles tutelares, para rendir cuenta formalmente de la aparición de las obras.

4. Todo esto ha llegado a ser banal, y algunos ejemplos bastarán para demostrarlo. Roland Barthes, deseoso de alcanzar una positividad que lo libere de las visitas celestes, tan caras a los clásicos así como del yo trascendente, caro a los románticos, no quiere ver en la inspiración nada más que una "performance". El artista aparece como un centro en el que se reúnen armoniosamente un número considerable de fuerzas; su inspiración no es sino el éxito de este encuentro, y su obra, la proeza, en último término accidental, de un buscador de records (performateur), bien ubicado y provisto de un buen "feedback".

Desgraciadamente los análisis estructurales operados por Barthes, lo dejan desarmado ante la pregunta sobre el significado último, o, incluso, sobre la coordinación de los significados. En la medida en que los esquemas lingüísticos del teórico ceden lugar en él a la espontaneidad del crítico literario, como es el caso de su brillante introducción a la "*Vie de Rancé*" de Chateaubriand, se tiene la impresión de que sus juicios son pintorescos pero arbitrarios, y que a pesar de ciertos sondeos penetrantes, soslayan lo esencial.

---

<sup>3</sup> Se puede leer un abundante florilegio de testimonios sobre ambos tipos de artistas en el excelente manual de J. Berthelemy, *Traité d'esthétique*, París 1964, pp. 95-130.

Hay algo aún más grave. La objeción fundamental que puede hacerse a esta manera de concebir la inspiración es que ella no explica absolutamente nada. Al proponer la idea de "performance" se elimina la posibilidad de recurrir a otro criterio que no sea cuantitativo. Toda complejidad lograda en tanto acuerdo de fuerzas empíricas, tendría a partir de este instante, derecho al título de obra maestra, lo que conduce a una nivelación desastrosa de lo sublime y lo mediocre.

Es cierto que la *consonancia* era para Sto. Tomás uno de los signos de lo bello; y la "unidad máxima en la variedad máxima" ha reunido muchos sufragios desde el neoplatonismo. Pero ¿a quién puede escapársele que la envoltura cuantitativa de estas fórmulas pierde todo interés si se hace abstracción del juicio estético que la sustenta? Es totalmente comprensible que un pedagogo desmonte sabiamente una tragedia clásica y haga admirar su coherente multiplicidad. Pero si su noción de coherencia o armonía se ve privada de un sentimiento vivido y de una jerarquía de valores que es su consecuencia, ¿por qué el *Britannicus* de Racine, sería superior al *Fil à la patte* de Feydeau? ¿Quién sabe además si el vaudeville del segundo no tiene una complejidad más unificada que la pieza de Racine? La *unitas multiplex* no es estéticamente valedera sino en la medida en que la determinación del aspecto cuantitativo dependa del discernimiento del aspecto cualitativo. Como lo repite justamente André Malraux, el arte comienza en la cualidad.

5. Observaciones análogas podrían hacerse en relación con otras tentativas de reducción. Los marxistas que con seriedad han reflexionado al respecto, cada vez se dan más cuenta de la distancia entre la infraestructura y el poder creador del artista; deben además renunciar a precisar, en teoría o en la práctica, cual sería el nexo existente entre el individuo inspirado y la colectividad. Al ligar, por ejemplo, la visión trágica de Pascal con los problemas de la nobleza de toga del siglo XVII, tropiezan con el hecho de que esta misma nobleza tiene representantes tanto entre los jesuitas como entre los libertinos o entre los jansenistas. Pero sólo hay un Pascal.

En cuanto a Freud, él mismo confiesa los límites de su explicación por el inconsciente cuando escribe: el artista "posee el poder misterioso de modelar los materiales dados hasta hacer de ellos la imagen fiel de la representación que existe en su fantasía y de unir a esta representación de su fantasía inconsciente una cantidad de placer suficiente para disfrazar o suprimir, provisoriamente al menos, las represiones"<sup>4</sup>. ¿Se trata entonces de un poder misterioso? El adjetivo, lanzado al pasar en la frase, atestigua que los análisis reductivos, por muy ingeniosos o plausibles que sean, dejan un residuo inexplicado y que este residuo bien podría ser el elemento principal del fenómeno observado.

---

<sup>4</sup> Citado por R. Wellek y A. Warren, p. 110.

Volvemos entonces a esta doble evidencia: por una parte, todo lo que es grande y nuevo no se explica sino por sí mismo y no se deja comprender adecuadamente por el análisis; por otra parte, los autores inspirados no tienen el sentimiento de que su éxito venga de un infra consciente sino de una especie de extra consciente o supra consciente. Y tienen razón; apelar a la maduración infra consciente es darse una explicación demasiado cómoda para no ser sospechosa y confundir los preámbulos con la síntesis. La obra propiamente dicha, aunque se ejecute en la penumbra, está concebida en la luz.

6. Es precisamente el residuo no explicado el que ha interesado a Charles du Bos y el que le ha puesto en la pista de una trascendencia ontológica. No puede reducirse la poesía al poema, es decir, negar el misterio de la inspiración bajo el pretexto de que existe el mecanismo de la expresión. El fracaso de los reductores no consiste solamente en el hecho de que haya una unicidad entre la obra y su autor, una originalidad resistente, que se ofrece a nuestro juicio de valores sino que reside además en este otro hecho: el residuo es fecundo, es el origen de un impulso indefinidamente creador. Du Bos estima que es imposible explicar el *más* por el *menos* y él incluye en este más la presencia de un *excedente*.

¿Dónde se origina el excedente? Todo ocurre como si el artista y su obra hubieran sido atravesados por un soplo del cual se desconoce el origen y el destino. Manifiestamente, han sido superados los métodos laboriosos así como también las influencias exteriores que son la condición de la victoria estética, no su causa, y que le procuran materiales, no una forma.

La necesidad de reconocer el influjo de una fuerza superior a las individualidades o a las colectividades empíricas es sorprendente sobre todo en el género que Du Bos llama "espiritual" y que él distingue del "sublime". Lo espiritual es apertura; más que un estado, es un don. Se lo encuentra por ejemplo en un Shelley o en un Wordsworth. Lo sublime es un estado o un clima; resulta de una concentración o una elevación por las cuales el artista se encuentra, por así decirlo, en la cumbre de sí mismo y nos transporta allí encerrándonos en ella: Milton es sublime más que espiritual. "A mi modo de ver, escribe du Bos, la espiritualidad se ubica al comienzo, en el origen: no es hacia ella adonde vamos, es de ella de donde brotamos; corriente o fuente, le damos paso"<sup>5</sup>.

Algunos reciben el elemento espiritual con el nacimiento; otros, y es más frecuente, son al respecto "*twice-born*", o como Wordsworth, tienen acceso a éste por el impacto de la naturaleza sobre su espíritu. Pero, sea cual fuere el modo en que se acerque, ha llegado una gracia; yace en el fondo del esfuerzo mismo, si ha habido esfuerzo, y se distingue de la gracia de lo sublime por una disponibilidad del artista y una apertura de su obra hacia un infinito.

---

<sup>5</sup> Charles du Bos, *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, París, 1967, pp. 7, 19. Aplica el mismo tipo de reflexión al arte, al alma y, analógicamente, a las palabras de Cristo en el Evangelio. Ver entre otros textos su *Journal*, t. III, París 1949, p. 211; t. VI, 1955, p. 167.

7. Del problema de la inspiración hemos llegado al problema del genio. Du Bos ha estado obsesionado por este problema. Mientras más distancia exista entre la obra y el hombre, más enigmática es la presencia del genio. A menudo el genio lo es, a pesar suyo, y esto es aún más sorprendente. Otra consideración: mientras más original es el genio, más se percibe todo lo que le falta al compararlo a sí mismo. "El ser enteramente original suscita siempre en nosotros la imagen de alguien más grande que él, porque no agota su idea, su arquetipo, en el sentido platónico del término..."<sup>6</sup>. Su valor máximo, reclama una trascendencia máxima. Esto va tan lejos para Ch. du Bos que, detrás del misterio del genio ve nada menos que el misterio de Dios. El espectáculo del genio se le aparece tan rico en enseñanzas que le atribuye el rol principal en la conversión religiosa, más aún que a su meditación sobre la moralidad. Es que percibe en los dones excepcionales del espíritu, la visita del Espíritu divino.

El que los grandes hombres se autodenominen a veces ateos, carece de importancia para él. El gran ateo ofrece casi más acogida al razonamiento teísta que el creyente mediocre. La presencia del genio más que un estado del espíritu es algo fugaz, y si se elimina a Dios "no se ha aportado un germen de explicación que satisfaga" para explicar la inspiración<sup>7</sup>.

Cuando comenzó a entrever esta dirección en su pensamiento, Du Bos no dudó en afirmar que por su solo ejercicio el genio se volvía de manera objetiva hacia Dios. Más tarde introdujo matices en su inducción, pero el argumento no fue eliminado; se hizo más flexible y amplio. Keats le sirvió entonces de ejemplo: "Keats hombre, sobrepasando siempre ligeramente a Keats genio, permaneciendo con relación a este último en una posición de trascendencia"<sup>8</sup>. ¿Qué respuesta hubiera aportado el florecimiento de su genio al florecimiento de su humanidad si no hubiera muerto joven? ¿Habría restituido a Dios su genio? Sí, opina Du Bos. Pero sea cual sea el valor de la conjetura, entreveamos una especie de desdoblamiento del itinerario hacia Dios, en seguida una conjunción posible de los itinerarios; a la lógica del genio impuesto por un llamado, se agrega una lógica de la existencia libre, y ambas confluyen en un destino personal.

8. Así llegaba a su fin de un modo religioso, un recorrido que había comenzado para nuestro autor por el culto del alma, es decir de un *deus* del

---

<sup>6</sup> *Journal*, t. V, 1954, p. 203. Naturalmente la noción de genio sería pulverizada y se esfumaría como la noción de autor en la teoría de la literatura contemporánea. Michel Foucault, luego de una sesión de la sociedad francesa de filosofía, el 22 de febrero de 1969 expuso la crítica que disuelve la relación de apropiación y la atribución de la obra a un individuo que es llamado autor... En la medida en que se acepten tales perspectivas ¿no es contradictorio exponerlas como propias? En realidad no se elimina el sujeto personal; éste retrocede para permanecer él mismo en el discurso a través del cual aparenta negarse.

<sup>7</sup> *Du spirituel dans l'ordre littéraire*, pp. 16-17

<sup>8</sup> *Journal*, t. VII, 1957, p. 74.

yo, superior a los yo de la dispersión. A diferencia de éstos, que no abren a nada más allá de sí mismos, este *deus* es una energía que nos renueva sin limitaciones ni intermitencias. Pero ¿cuál es su naturaleza? ¿Es verdaderamente *Deus* o quién otro? ¿O qué otro? Para salir de esta incertidumbre acabamos de ver la ayuda que Du Bos encontró en la reflexión sobre la inspiración genial. Daba al arte la altísima misión de hacer aflorar la conciencia de la vida, y la reflexión sobre el arte lo llevaba a descubrir la fuente divina de esta conciencia. La divinidad en la cual desembocaba era verdaderamente un Dios trascendente.

9. Sin duda llegó hasta aquí a través de diferentes caminos de búsqueda. El que con él acabamos de examinar puede parecer demasiado rápido o demasiado ambicioso a los filósofos exigentes. Será entonces útil retomar el proceso en su comienzo y controlar las etapas por las cuales pasa, así como el final en el que se detiene.

El asombro inicial de Charles du Bos proviene del hecho de que la emoción generadora de la obra de arte pueda traducirse en una forma adecuada, como puede constatarse por ejemplo en la pintura de un Giorgione. Un punto de vista menos interior pero simétrico a aquél nos es propuesto por Malraux cuando hace del arte, no la copia de las formas naturales o de los modelos anteriores sino que la transformación de estas formas y de estos modelos, y es esto lo que les confiere un estilo. Dice de la arquitectura romana que “se define por lo que aporta, no por lo que copia”<sup>9</sup>. La observación es válida para toda creación: el arte es “aquello por lo cual las formas llegan a ser un estilo”; es esencialmente estilización y es irreductible al mundo real; es “fascinación de lo inalcanzable”<sup>10</sup>.

El artista tiene entonces el poder de transfigurar estructurando y de estructurar transfigurando, y no olvidemos que no se trata de un cambio cualquiera de figura; la transfiguración no es indiferente; se hace en el interior de un mundo específico: el de los valores estéticos. El problema ahora es saber de dónde vienen este poder creador y la belleza, que es su objeto o resultado.

10. Camus respondería: el hombre genial es un rebelde que crea su medida. Y el filósofo italiano Luigi Pareyson podría exponernos su teoría notable de la “formación”, por la cual él entiende que el arte es un “hacer” que, haciendo, inventa al mismo tiempo la manera de hacer”. Más que las otras actividades formativas del hombre, el arte supone la invención de la cosa que él produce y de las leyes que le convienen<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, t. II. 1948, p. 370.

<sup>10</sup> K. J. Hoffmann, *L'humanisme de Malraux*, París, 1963, pp. 314-320.

<sup>11</sup> L. Pareyson, *Estética, teoría della formaticita*, Torino 1954. Ver también las páginas de A. Guzzo sobre *poiein* y *prattein* en su obra *L'Arte*, t. I, Torino 1962, pp. CLVIII y siguientes.

Pero estas descripciones tan pertinentes en su orden no pueden hacernos avanzar un paso en nuestra búsqueda. ¿De dónde viene el poder creador? De nuevo se plantea la pregunta. De nuevo también escuchamos al respecto a André Malraux, quien discierne en la interrogación estética un trasfondo inevitablemente metafísico y que amplía de pronto la perspectiva. “El mayor misterio no consiste en que hayamos sido lanzados al azar entre la profusión de la materia y la de los astros, sino en que en esta prisión, saquemos de nosotros mismos, imágenes tan poderosas como para negar nuestra nada”<sup>12</sup>.

Los fenómenos del mundo sensible o inteligible son la cortina de una realidad más profunda. Pero las significaciones que el artista discierne o introduce en estos fenómenos, ¿descorre la cortina? ¿O bien proceden de una ontología negativa, contentándose con rodear con toda clase de conjuros un obstáculo infranqueable? ¡Cuántas preguntas surgen de inmediato: sobre la función de verdad que corresponde al arte, sobre su posibilidad de incluir en él conceptos, o de rechazarlos, o aun, sobre el carácter inerte o activo del ser que se manifiesta en él! Si consultamos a los filósofos contemporáneos, éstos se dividen rápidamente en escuelas opuestas, aun si están de acuerdo en admitir un más allá de las apariencias.

11. Si van más allá del apofatismo, algunos verán en el impulso creador, siempre apoyado sobre una materia, una participación, un dinamismo vital de la “natura naturante”. Era ya la actitud del poeta alemán Schiller. Del genio, del cual celebraba la “ingenuidad”, decía que “sus intuiciones son inspiraciones de un dios (todo lo que la sana naturaleza hace es divino); sus sentimientos son leyes para todos los tiempos y para todos los tipos de hombres”. Las expresiones del genio, caracterizadas por la desaparición perfecta del signo en la cosa significada, son “oráculos divinos en la boca de un niño”<sup>13</sup>.

La gratuidad y la transcendencia han sido afirmadas, poniendo el acento sobre la dimensión universal del arte, la cual es consecuencia de su origen superior. Pese a la pluralidad de estilos y la distancia hermenéutica, ¿no consiste en efecto el genio de Homero en haber sobrevivido a los agregados y mutilaciones que ha sufrido a través del espacio y del tiempo? Pero el más allá divino de Schiller no es la transcendencia absoluta de un Dios no cósmico. A lo más permite al genio sentirse a sí mismo como un misterio.

La poesía que él llama “sentimental” o moderna es un retorno hacia la ingenuidad original. Independientemente de lo que piensa Heidegger de esto, Schiller no está entonces tan lejos de Holderlin y del mismo Heidegger, para quien la preocupación del poeta “permanece cercana a la falta de Dios, sin tener la apariencia de la ausencia de Dios, hasta que a partir de la vecindad del

---

<sup>12</sup> J. Hoffmann, obra cit., p. 377.

<sup>13</sup> Schiller, *Poesie naïve et sentimentale*, trad. P. Leroux, París 1947, pp. 83-87.

Dios ausente, la palabra inaugural que nombra a lo Altísimo sea otorgada”<sup>14</sup>.

12. Continuando nuestra rápida inspección de ciertas posiciones características, podemos volvernos ahora hacia un partidario más decidido de la trascendencia divina: Etienne Souriau.

Comienza por solicitarnos que distingamos dos aspectos de la inspiración, que son abusivamente confundidos bajo el mismo término. Por una parte existe “la *orientación* o establecimiento activo de una conducción hacia los elementos de otra forma de existencia”; por otra, “la *roboración* o flujo dinamogénico que mantiene la eficacia del proceso instaurador”<sup>15</sup>. En términos más simples, digamos que hay por una parte el llamado de la obra, que suscita y guía el aporte operativo del artista, y por otra, el aporte mismo.

La obra está concebida por E. Souriau como un ser autónomo que tiende hacia la existencia y orienta el alma. Es la llamada que nos viene de los dioses. El aporte operativo viene de un influjo interior; no es trascendente, tiene por origen lo que el autor llama bellamente una “anáfora” o “elevación espontánea y oblativa de nuestras fuerzas”<sup>16</sup> para ponernos al servicio de lo que nos llama.

Ciertos artistas se sienten unificados: son los “demónicos”, en el sentido de Goethe; están expuestos a un entusiasmo peligroso que les hace tomar como válida su primera respuesta al llamado, como si un agente exterior estuviera sustituyéndolos. En el extremo opuesto, los individuos laboriosos sienten su división y no sienten su anáfora. Pero estas diferencias no son más que psicológicas y no afectan al problema fundamental de la inspiración, que es el del acceso a una superexistencia.

Para E. Souriau, hay un “ángel de la obra” pero “lo peor tiene su ángel así como lo mejor”. Tenemos bastantes almas —y bastantes obras— virtuales. Sin embargo, es por el lado “del ángel”, iba a decir del “buen ángel”, que hay que buscar una “sombra de Dios” si no a Dios mismo. La orientación no es, para hablar en propiedad, una revelación directa de Dios: la sublimidad de la superexistencia que a través de la obra despierta nuestra alma, sigue siendo un enigma en muchos aspectos; pero es una cuasi intuición de un deseo divino. El llamado que nos orienta es un eco de un mundo trascendente que hace presentir a Dios. Sobre todo Dios está en la armonía del llamado y de la anáfora; y nosotros mismos podemos ser la sombra de Dios cuando ayudamos a los otros a instaurarse.

---

<sup>14</sup> Citado por O. Pöggeler, *La pensée de Martin Heidegger, un cheminement vers l'être*, trad. M. Simon, París 1967, p. 299.

<sup>15</sup> E. Souriau, *L'ombre de Dieu*, París 1955, p. 261.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 262.



¿Qué Dios nos ha sido así presentado? Ciertamente es otro que el del vitalismo romántico; es el Otro que nos interroga. “Dios pregunta —Dios es la Pregunta— y el hombre se hace respuesta. El hombre es según su respuesta”<sup>17</sup>.

El criterio de la orientación es la sublimidad. “Ahora bien, hay ¿verdad? —y estos son hechos muy positivos— un hombre que ha escrito la *Vita Nova*, otro que ha pintado el *Hombre del Casco*, otro que ha trazado las notas del *Quinteto para cuerdas en mi bemol*; aunque no hubiera otras pruebas, quedaría ya demostrado por éstas, que la vida sublime es posible”<sup>18</sup>.

Que los caminos de la trascendencia y finalmente de Dios sean múltiples y que la inspiración proporcione uno sin excluir los otros, sería algo en lo que Souriau estaría de acuerdo en afirmar con Du Bos. Su punto de llegada es más o menos el mismo: un Dios trascendente que es un Dios encubierto. La meditación de Charles du Bos sobre el arte o, más precisamente, su reflexión sobre el origen del genio lo lleva a un teísmo más neto que el de Souriau. Pero no debe olvidarse que no ha encontrado en ese teísmo sino un refugio provisorio y que ha sentido lo que un puro teísmo disociado de sus soportes y conclusiones históricas tendría de frágil o artificial<sup>19</sup>. Es por la revelación sobrenatural de Dios en Cristo que se convirtió finalmente al catolicismo.

13. La inspiración artística no es lo Trascendente, es sólo un camino hacia El. ¿Por qué, entonces, el fin del viaje es brumoso? ¿Por qué Dios permanece oculto? Es el problema de Brémond en “*Oración y Poesía*”. Limitándose a la poesía y refiriéndose a ella como término de comparación con la experiencia de los místicos, Brémond resuelve la cuestión de múltiples maneras.

El cree que la poesía es una gracia y que tiende por esencia a la oración. Pero el poeta quiere comunicar su experiencia y tiene el don para ello, lo que no es fatalmente el caso del místico. El poeta habla, el místico calla. El poeta se siente urgido a hablar, tiene necesidad de la “galería”, y esta prisa o esta vanidad, más o menos confesada, lo lleva a permanecer en la superficie de su experiencia... “Ahora, pasar a través del Dios vivo y oculto es entrar en el orden místico, es aceptar el desasimiento, la noche del sentido y del entendimiento, la iniciativa gratuita del Padre Celestial, la respuesta dócil a la gracia de la caridad, la unión efectiva de nuestra voluntad a la voluntad divina”. A

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 333, 298, 319, 351.

<sup>18</sup> p. 372.

<sup>19</sup> Sería interesante señalar en Du Bos y Souriau experiencias cercanas que se expresan en vocabularios diferentes. Du Bos distingue la exaltación (en el sentido etimológico del término) y el impulso (que es su acompañamiento psicológico sin alcance ontológico). En la exaltación de Ch. du Bos, Souriau haría, sin duda, un lugar a la orientación y otro a la anáfora, luego llamaría entusiasmo lo que Du Bos llama impulso.

Otra diversidad aparente sobre un fondo común: lo “sublime” de Souriau, tiene como homólogo lo “espiritual” de Du Bos.

falta de lo cual el poeta puede entorpecer la experiencia mística y servirse de sus dones para apartar a Dios. El poeta, si no es un San Juan de la Cruz, es una paradoja viviente: su plegaria no es oración, pero hace orar.

Consagrando en Brémont un artículo penetrante al respecto, Gabriel Germain interroga también a Raisa Maritain, para quien la poesía tiene naturaleza y leyes propias. El conocimiento que ella procura se obtiene en el gozo de crear formas nuevas y alcanza al mundo más que a Dios mismo: el místico, al contrario, llega al abismo increado y descansa en la adhesión sobrenatural a Dios<sup>20</sup>.

¿No sería necesario insistir finalmente sobre todo el cálculo operatorio que exige la expresión? El artista tiene una técnica, debe ser un constructor hábil, y su construcción corre el peligro de ser pantalla entre Dios y él. La idea la encontramos ya en Brémont. De todas maneras, no me parece que la expresión deteriore por sí misma a la intuición: no lo hace sino en la medida en que cedemos a la tentación de adorar el producto de nuestras manos, lo que constituye la forma más frecuente y más irreligiosa del movimiento secularizador.

14. Después de este panorama general, ha llegado el momento de sacar algunas conclusiones.

La trascendencia de la inspiración concierne al sujeto humano, es decir, ante todo al creador, luego al espectador de la obra y al crítico.

Concierne igualmente al objeto de la intencionalidad artística, es decir, antes que nada a la obra por realizar o a la obra realizada: poema, sinfonía, cuadro, etc... e, indirectamente, a las obras anteriores que han servido al artista de modelos para imitar o rechazar.

Finalmente concierne al mundo de los valores estéticos, es decir, ante todo a lo bello y su cortejo de valores agradables o sublimes; luego a los contravalores (por ejemplo, lo feo) y a los valores incorporantes, incorporados o asociados (por ejemplo lo verdadero, el bien, lo sagrado, que en cierto sentido los penetra y domina a todos).

¿Qué significan estas trascendencias? ¿Cuál es su lazo recíproco? ¿En qué orden aparecen y se condicionan?

15. Todo comienza con el *aura* de los valores estéticos. Ellos nos preceden y nos acompañan como una atmósfera suspendida de lo sagrado. Esta atmósfera tiene elementos múltiples y densidades diversas, como lo hemos ya sugerido. Un vals vienés, una canción vulgar, un oratorio de Haendel no nos hacen respirar el mismo aire. Lo sagrado mismo es un género que nos revela un más allá de las apariencias, y sus especies extremas van hacia el diablo o

---

<sup>20</sup> *Entretiens sur H. Brémont*, bajo la dirección de J. Dagens y M. Nédoncelle, París-La Haya 1967, pp. 197, 202.

hacia Dios. Pero es de todos modos Dios quien atrae y domina el todo. Desprendamos sin vacilar nuestra tesis: sin una incorporación suprema de lo bello en lo sagrado divino no habría ni creación ni contemplación estéticas, y la inspiración permanecería como un fenómeno enteramente inexplicable. No solamente sería inexplicable porque no comportaría razón suficiente, sino además, ella no sería ni comprensible ni afirmable para nuestra conciencia refleja.

El valor estético supremo precede y condiciona el impulso del arte; aun cuando este último pretenda levantarse contra aquél, no puede prescindir de él. Aún más, es este valor quien estimulará y acompañará la formación de la obra. Y, por último, es él quien juzgará la obra. Está presente en el espectador como lo ha estado en el creador. El destino hermenéutico de la obra de arte permanece bajo su tutela y es por eso que la crítica estética puede, y debe ser, como decía Du Bos, una creación en la creación. El Dios oculto, que es el alfa, es también el omega de la historia del arte: la inspiración tiene un aspecto escatológico, atraviesa de diversas formas la serie temporal de los que participan en ella, serie que permanecerá eternamente sometida al Juicio último del Valor.

16. Este Valor continúa como un Dios oculto, por las razones que hemos señalado más arriba (n. 13). Pero podemos agregar a éstas, otra: Dios se oculta porque sólo se revela al artista en el llamado de la obra. No es sino a través de este estrecho canal que se le manifiesta.

¿Qué es en efecto una obra? Es una creatura que busca llegar a ser un centro cuasi personal. Como una mónada inédita y autónoma, cristaliza en su singularidad una emoción y un pensamiento universalizantes. Una tragedia de Sófocles, una fuga de Bach, una catedral, son esencias dignas de existir como sustancias pensantes y actuantes. Pero el artista, no siendo Dios, no es más que un procreador y no termina el movimiento que desligaría de él a sus hijos. No siendo más que un inspirado y no un creador *ex nihilo*, no puede unirse a Dios sin un velo, del mismo modo que no puede instaurar la esencia de sus creaturas en la plenitud de su existencia o super existencia autónomas.

17. Falta por comprender que también por la inspiración se cumple una superación de los temas humanos. Mientras está inclinado sobre la obra que proyecta y quiere modelar, el artista transforma su propio ser y es a su vez modelado por ésta. Lo mismo debe decirse de aquellos que contemplarán y criticarán (en el sentido noble del término), su obra.

Sin embargo esta trascendencia será también especificada y limitada, pues la obra es una presencia que se ofrece pero que no promete nada. Puede, hasta cierto punto, lavar de sus manchas al alma culpable, pero no puede sostener eficazmente su combate moral. Puede ser un camino hacia la trascendencia, pero no puede instalarnos en Dios mismo. De aquí proviene la distancia entre la biografía del hombre en tanto hombre y la del hombre en tanto artista.

La inspiración es un episodio de la génesis personal. Ella prueba que una conciencia puede ser despertada por otras conciencias, ya que hay una comunicación interhumana del arte. La inspiración manifiesta además otra génesis de la conciencia: aquella que le viene de la obra misma y que hace presentir no solamente una influencia parcialmente liberadora sino una génesis radical y divina.

No obstante, la impureza de la inspiración es un hecho. El más grande de los genios no está apto para recibir la infinitud que esto encierra y lo está sin embargo para degradarlo. Siempre agobiado por un Valor divino tanto más inminente cuanto más genial, el artista escoge y determina el grado y la forma de superación que afectarán su ser, su obra y sus valores <sup>21</sup>. Se produce así una solidaridad de las tres trascendencias que habrá alcanzado: éstas se elevarán o descenderán juntas, y las diferenciaciones de cada una repercutirán en las otras.

---

<sup>21</sup> Todo valor es percibido en una evaluación y una realización que, sin influir sobre el fundamento ontológico del valor último, crean en éste o contra éste, las réplicas de nuestros valores en nuestras obras. No hay valor sin relación entre los seres y entre los seres y el ser, pero hay una diversidad y una escala de valores.