

# HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
PEROTECA



*Capilla Alfonsina  
Biblioteca Universitaria*

6



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1965

LA FUNDAMENTACIÓN PSICOLÓGICA DE LA  
POÉTICA EN DILTHEY

LIC. ALFONSO RANGEL GUERRA  
Universidad de Nuevo León

ENTRE LOS MUCHOS ESTUDIOS que Dilthey consagró a los problemas literarios, uno, fechado en 1887, está íntegramente dedicado al de la teoría literaria. Propiamente, Dilthey no maneja ni utiliza esta denominación, sino la de *poética*, pero en el fondo el estudio de referencia está orientado totalmente a uno de los aspectos o problemas centrales de la teoría literaria: la explicación del fenómeno de la creación. *La imaginación del poeta*, título que dio Dilthey a este trabajo (con el subtítulo "Materiales para una poética"), ofrece una introducción de carácter histórico y se extiende después en consideraciones que desembocan en leyes generales y conclusiones sobre la técnica poética. En estas páginas trataremos de comentar y estudiar las principales ideas de Dilthey sobre estos problemas.<sup>1</sup>

A un siglo de distancia de las inquietudes poéticas y filosóficas de la época de la Ilustración, así como de las expresiones en las que vertieron esas inquietudes los grandes poetas y pensadores alemanes de la segunda mitad del siglo XVIII, Dilthey encuentra que la anarquía reina en el campo de la poética, es decir, no hay, al finalizar el siglo XIX, caminos o ideas que pretendan esclarecer, a través de la interpretación y la investigación, el fenómeno literario, lo que se traduce en anarquía tanto desde el punto de vista del poeta como del lector; aquél no cuenta con leyes (más adelante veremos el sentido que da Dilthey a este problema en particular, pues no se trata de ningún modo de reglas según las impuso la preceptiva decimonónica), ni por su parte el lector

<sup>1</sup> Para este trabajo se utilizó la traducción de Eugenio Imaz, en el vol. VI de las obras de WILHELM DILTHEY, *Psicología y Teoría del Conocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 2a. edición, 1951. Del mismo texto hay traducción también de Elsa Taberning, con el título: *Poética* (Biblioteca Filosófica), Ed. Losada, Buenos Aires, 1945; apareció una edición posterior.

cuenta con elementos que permitan orientar o dirigir sus relaciones con la literatura. Esto tiene singular importancia en las ideas de Dilthey, porque él concibe que la poética debe tener un doble valor, proveniente de la estrecha relación en que deben encontrarse teoría y práctica poéticas. No podría, pues, pensarse en una teoría de la literatura que estuviera divorciada del hacer mismo literario.

La estética alemana del siglo XVIII dejó las bases para fundamentar una poética (Schiller, Herder, Goethe, Schelling, los Schlegel, etc.) y sobre las tres principales proposiciones de esta estética inicia Dilthey su trabajo, no sin antes dejar bien claro que la poética aristotélica, como teoría de las formas y como técnica, nada podía proponer.<sup>2</sup>

La primera proposición que desprende Dilthey de la estética alemana tiene que ver directamente con lo que la poesía es. Se llega a esta concepción de la poesía sólo a través de la reflexión directa sobre ella, es decir, sin pretender explicarla por lo que no le es esencial, actitud verdaderamente nueva y que implica una postura diferente frente al fenómeno, manejado hasta entonces desde fuera mediante un lenguaje que por sí mismo no proponía ningún problema y por lo mismo ninguna solución: no se trata ahora de saber cuál es la ubicación de la obra, según sus características, en un determinado lugar del campo literario sometido a clasificaciones y subclasificaciones, sino de saber cuál es la naturaleza de esa obra, aquello que la hace ser poesía, mediante el conocimiento de lo que hace el poeta cuando la escribe. Dice Dilthey: "Y cuando en el siglo XVIII la poesía se convierte en Alemania en potencia dominante y al reflexionar sobre la fuerza psíquica que actúa en ella se percata de su capacidad genial para producir un mundo propio, cuando se pudo gozar en Goethe la encarnación de esta capacidad genial, surgió este conocimiento fundamental de la poesía: no es imitación de una realidad que ya estaría ahí; no consiste en el revestimiento de verdades, de un contenido espiritual existente de antemano; la facultad estética es una fuerza creadora que engendra algo que sobrepasa a la realidad, un contenido que no se da en ningún pensamiento abstracto, en definitiva, un modo y manera de considerar el

<sup>2</sup> La segunda mitad del siglo XVIII inició la reacción contra la poética aristotélica. René Welleck habla de una concepción de la literatura, igual en 1550 y en 1750, es decir, que a partir de la segunda mitad del siglo comienzan a desplegarse ideas independientes de la autoridad aristotélica en los estudios literarios, si bien ya la literatura seguía otro camino. Cfr. RENÉ WELLECK, *Historia de la crítica literaria (1750-1950) I, La segunda mitad del siglo XVIII*, Ed. Gredos, Madrid, 1959, p. 16. Un estudio magnífico sobre las limitaciones y estructura de la *Poética* de Aristóteles, en la introducción de Juan David García Bacca, incluida en su edición de la obra: ARISTÓTELES, *Poética* (Biblioteca scriptorum graecorum et romanorum mexicana), versión, introducción y notas de Juan David García Bacca, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1945.

mundo. De esta suerte se reconoció en la poesía una facultad autónoma para contemplar la vida y el mundo; se convirtió en órgano de la comprensión del mundo y se puso así al lado de la ciencia y de la religión".<sup>3</sup> Todo esto proviene de Schiller, y Dilthey da el nombre de este poeta a la ley que se desprende de sus ideas: "El proceso estético abarca en la forma la vida gozada en el sentimiento y así anima la intuición, o que representa en la intuición esta vida y así traduce la vida en forma, teniendo, por lo tanto, lugar una reversión constante de la vivencia en la forma, de ésta en aquella..."<sup>4</sup> En verdad, esta idea es la principal para una nueva concepción de la tarea del poeta; se trata, en el fondo, el descubrimiento de la fuerza creadora, lo que desarrollará, y ejercitará, en pleno romanticismo.

Las otras dos proposiciones de la estética alemana, se refieren, una al problema del gusto: la impresión estética, el efecto que la obra causa en el lector u oyente, obedece a los mismos principios que la creación; la otra, se refiere a la relación existente entre creación y realidad: "El arte resuelve constantemente una tarea para cuya solución las condiciones se hallan en la realidad exterior. Entre la realidad exterior y el ojo que percibe la belleza en ella tiene que darse una relación que haga posible descubrir la belleza en el mundo. La creación del artista no hace sino potenciar propiedades que se hallan ya en lo real".<sup>5</sup>

<sup>3</sup> DILTHEY, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*. El texto de Schiller dice: "El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto general, se llama *vida* en su significación más amplia, un concepto que significa toda existencia material y todo lo presente inmediato a los sentidos. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto general, se llama *forma*, tanto en su significación propia como en la impropia, un concepto que comprende en sí todas las cualidades formales de las cosas y todas las relaciones de las mismas con las facultades del pensamiento. El objeto del impulso de juego, pensando en un esquema universal, podrá llamarse, pues, *forma viva*, concepto que sirve para la denominación de todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, para aquello que en su significación más amplia, se llama *belleza*. Con esta explicación, si lo es, la belleza no se extiende a toda la esfera de lo vivo ni se encierra simplemente en esa esfera. Un bloque de mármol, aunque es y permanece inerte, no por eso deja de poder tomar una forma viva en manos del arquitecto y del escultor; un hombre, aunque viva y tenga forma, no es por eso ya forzosamente una forma viva. Para ello se requiere que su forma sea vida y su vida sea forma. Mientras sólo pensemos en su forma, ésta carece de vida, es pura abstracción; mientras solamente sintamos su vida, ésta carece de forma, es pura impresión. Únicamente cuando vive su forma en nuestra sensación y su vida adquiere forma en nuestro entendimiento es él forma viva, y este será siempre el caso cuando lo juzguemos bello". SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Biblioteca de iniciación al humanismo), Aguilar, Madrid, 1963, pp. 89-90.

<sup>5</sup> DILTHEY, pp. 17-18.

A partir de estas tres ideas centrales, Dilthey se pregunta cómo hacer para llegar a un conocimiento causal del fenómeno —lo que no se logra ni con la retórica, ni con la gramática, la filología o la métrica—. Teniendo a la mano, dice, no sólo los testimonios de los poetas, sino el proceso vivo de la creación, ya que en los poetas vivos se cumple ese proceso desde su nacimiento hasta su configuración, la observación de ese proceso a través de un método interno o psicológico podrá resolver las “cuestiones centrales de la poética”, todo lo cual implica a su vez tres problemas: el primero, relativo a que no puede determinarse el valor de la poesía mediante métodos empíricos exteriores; el segundo, referente a la validez o cambio histórico del gusto, es decir, la variación histórica de los juicios estéticos, del concepto de belleza, de la técnica y de sus reglas. Por último, que las diversas formas de la poesía no pueden explicarse por meros métodos de observación externa, ya que la poesía misma es expresión de la propia interioridad. El fondo del problema está, como puede verse, en saber si pueden encontrarse leyes universalmente válidas frente al cambio histórico del gusto.

Al describir la organización del poeta, y manejando en cierta forma las ideas de Schiller apuntadas en la primera proposición de la estética alemana, Dilthey afirma una relación estrecha e íntima entre vida y poesía: ésta se alimenta de aquélla. El mundo todo puede ser material para la poesía porque ésta se sustenta en la vivencia. Sin embargo, los apuntes que deja Dilthey sobre la vivencia son de diez años más tarde (1907-1908), como fruto de una segunda reelaboración que quiso hacer de su trabajo sobre la imaginación del poeta. En estos apuntes afirma que: “La vivencia es una realidad, que se presenta como tal de modo inmediato, de la que nos percatamos interiormente sin recorte alguno, no dada ni tampoco pensada. La muerte de un amigo va unida estructuralmente, de un modo especial, con dolor. La vivencia es esta unión estructural de un dolor con una percepción o una representación, referida a un objeto, que es por el que se siente dolor. Todo lo que esta conexión estructural, que se presenta en mí como realidad, contiene como realidad, es la vivencia”.<sup>6</sup> Otras referencias sobre la vivencia, no menos importantes, dejó Dilthey en *El mundo histórico*, en relación con sus estudios sobre la conexión estructural de la vida psíquica. Afirma aquí que la vivencia encierra un contenido, pero también una actitud, y ambos dan la unidad estructural de aquélla. La vivencia como tal unidad estructural es la base de la estructura de la vida anímica. Todo esto está íntimamente relacionado con la concepción de Dilthey de la vida psíquica como conexión estructural, que tanta importancia tiene en su poética. “La estructura —dice Dilthey— es un orden con arreglo al cual los hechos psíquicos se hallan enlazados entre sí mediante una relación

<sup>6</sup> Estos apuntes se incluyen en el mismo volumen, p. 362 y ss.

interna; cada uno de los hechos referidos así recíprocamente constituye una parte de la conexión estructural”.<sup>7</sup> Esta estructura entreteje el percibir, el sentir y el querer mediante conexiones. Todo esto reafirma lo dicho por Dilthey en el sentido de que la poesía se alimenta de la vida, ya que el poeta, en quien la vivencia se presenta con toda su fuerza —y esto implica la recepción de la vida en sus múltiples manifestaciones, a través de la conexión estructural psíquica—, lo que hace es expresar ese mundo interior en lenguaje, y poniendo en juego, como veremos más adelante, los procesos formativos en los que tienen papel preponderante los sentimientos.<sup>8</sup>

Así pues la creación es posible a partir de la vivencia. Y siendo ésta la captación del mundo (con, claro está, todo lo que se incorpora como contenido o actitud en la vida psíquica), afirma Dilthey que aquello de lo que se alimenta la poesía es una “factibilidad histórica”: “un modo determinado de ver los hombres, tipos perfilados, un modo de complicar la acción y desenlazarla condicionado por los sentimientos morales de la época y del pueblo, contrastes y relaciones de imágenes que la época siente con una fuerza especial. Toda técnica poética no puede hacer sino transformar esto, que actúa naturalmente, en algo necesario, unitario, concentrado en su efecto. La técnica poética se halla condicionada históricamente”.<sup>9</sup>

Ahora bien, no es que en el poeta se cumplan procesos psíquicos diferentes a los de los demás hombres. En esto Dilthey es muy claro: lo que diferencia al poeta de los que no lo son, es la intensidad con que se presentan esos procesos, que da lugar a la fantasía creadora. Son cinco las características peculiares del poeta en lo que toca a su conexión psíquica: 1o. Sus imágenes perceptivas se presentan con una especial intensidad, precisión y riqueza. Tal energía proviene de su organización sensorial. 2o. La claridad, la fuerza y la energía con que proyecta sus imágenes recordadas. 3o. La fuerza con que puede reproducir estados anímicos, tanto los experimentados por él como los captados en los demás. 4o. La energía con que anima las imágenes y la satisfacción que esto produce. Esta energía de su sentimiento vital es la que permite mantener y provocar imagen “de los estados de ánimo de muchas situaciones

<sup>7</sup> DILTHEY, *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, p. 19.

<sup>8</sup> También dice DILTHEY en *El mundo histórico*: “¡Cuán pobre y escaso sería nuestro conocimiento psicológico de los sentimientos sin la ayuda de los grandes poetas, que han expresado toda la riqueza del mundo de los sentimientos y que, a menudo, han destacado en forma sorprendente las relaciones estructurales que se dan en el cosmos del sentimiento! Y es completamente indiferente para semejante descripción que yo enriquezca mi estudio con las poesías de Goethe o con su personalidad, pues la descripción tiene que ver únicamente con la vivencia y no con la persona en la cual tiene lugar”, p. 23.

<sup>9</sup> DILTHEY, p. 26.

de su vida". 5o. Por último, el poeta puede desplegar sus imágenes y sus combinaciones más allá de lo real. Así pues, el poeta, frente al mundo y los hombres, capta, evoca, reproduce imágenes, percepciones, estados de ánimo. En esto radica según Dilthey la fuerza del poeta y en ella se finca su condición de creador. Si relacionamos todo esto directamente con lo afirmado sobre la vivencia, tendremos entonces que el poeta *vive* sus vivencias con intensidad, recoge en ellas el mundo exterior y las actitudes con las que ese mundo fue captado. Así, toda poesía es vivencia.<sup>10</sup>

Esto nos acerca más al problema, pero todavía no llegamos a la ubicación exacta de la creación poética, que es lo que busca Dilthey dentro de la estructura psíquica. Establecido que en el poeta lo peculiar es la fuerza e intensidad con que recibe y reproduce el mundo, es necesario ahora penetrar en esa estructura psíquica para llegar hasta la actividad creadora que en ella se realiza. Detengámonos pues un momento en esa estructura de la conexión psíquica. Según Dilthey todo proceso que se realiza en la psique (en la conexión psíquica) es casi siempre un proceso de formación. Quiere esto decir que todo proceso psíquico se cumple *dentro* de la conexión estructural, y en consecuencia, las percepciones, las representaciones, o sus partes, se ven afectadas por estos procesos ya que éstos no se realizan en forma separada de la conexión de la vida psíquica, de la que son partes componentes esas percepciones y representaciones. Dilthey entiende por procesos formativos "todos los procesos psíquicos más complicados en la medida en que están actuados por la conexión de la vida psíquica y no se limitan a diferenciar, fundir, relacionar, acarrear a la conciencia o desplazar de ella representaciones fijas, sino que tienen por consecuencia cambios en estas percepciones o representaciones".<sup>11</sup> A partir de estos procesos es que se producen cambios importantes en los contenidos de la vida psíquica, o mejor dicho, que ésta actúa, porque no debe olvidarse

<sup>10</sup> Johannes Pfeiffer, en su libro sobre la poesía, y refiriéndose al temple de ánimo que hace posible el surgimiento de la poesía, encuentra una relación directa entre ésta, cuando es auténtica, y la vida: "Porque revela, ilumina y hace patente, el temple de ánimo es 'verdadero'; y por serlo —sólo por serlo— puede la poesía, poetizadora de los templos de ánimo humanos, poseer algo así como una 'verdad interior'. Eso que en la trama de nuestra existencia no son sino chispazos sueltos ocurre en la poesía con reconcentrada receptividad y concentrada expresividad: la atemperada revelación de nuestro ser más auténtico. Así pues, la poesía arraiga en el fondo prístino del ser humano, que escapa a toda intervención planeada y a toda confección intelectual. El que un paisaje de luna se presente en tal o cual forma y coloración; el que una fuente o el otoño se nos ofrezcan así o de otro modo, todo eso está decidido de antemano por el temple de ánimo que los alumbró en cada caso". J. PFEIFFER, *La poesía* (Col. Breviarios, No. 41), 3a. edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, pp. 51-52.

<sup>11</sup> DILTHEY, p. 39.

que la estructura de la conexión psíquica, como la concibe Dilthey, no permitiría procesos aislados en los que actuaran sólo percepciones, o sólo representaciones, etc. Recordemos que en *El mundo histórico* dijo que en esa estructura se entretajan el querer, el percibir y el sentir.

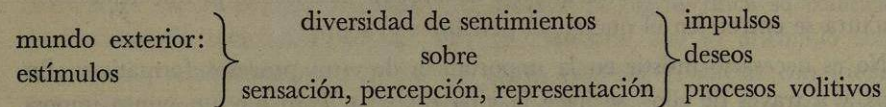
No es necesario insistir en la importancia de estos procesos formativos. En ellos, y a través de ellos, se hace la vida psíquica. Pero hay un punto importante en todo esto. Si bien las percepciones y las representaciones sufren cambios al efectuarse estos procesos formativos, ello no quiere decir que así se produzcan contenidos nuevos nunca antes experimentados. Así lo explica Dilthey: "Y semejante cambio no consiste en la creación nueva de contenidos que nunca fueron experimentados, sino en la eliminación de contenidos singulares o de enlaces, en su reforzamiento o atenuación o en su completarlos mediante contenidos o enlaces que se agregan a una percepción o a una representación *a partir del material de la experiencia* (las cursivas son nuestras)".<sup>12</sup> Si aplicamos esta peculiaridad de los procesos formativos, que alteran contenidos y acentúan algunos de sus aspectos y hacen desaparecer otros, a la ficción literaria, encontraremos en el fondo que el hecho de que en los procesos formativos se constituyan los contenidos *a partir del material de la experiencia*, no significa sino que esa ficción (Dilthey la llama fantasía creadora) emerge de la realidad, parte de ella y con sus elementos se elabora.<sup>13</sup> En tal forma actúan estos procesos formativos, que la conexión psíquica toma como contenidos no sólo las percepciones y representaciones, afectadas en los procesos, sino los enlaces entre las mismas, los que se viven y experimentan en un grado semejante a aquéllas. En el estudio de estos enlaces podría quizá encontrarse —aunque Dilthey no lo hace en su ensayo— una base para el conocimiento de la metáfora, una de las expresiones en las que toma cuerpo la manifestación poética.<sup>14</sup> Entre los estímulos del mundo exterior y los impulsos y procesos volitivos del individuo, su actuar, la estructura de la conexión psíquica lo envuelve todo: "Del mundo exterior procede el juego de los estímulos que se proyecta en la vida psíquica como sensación, percepción, representación; los cambios que así se originan se viven y aprecian en la diversidad de los sentimientos según su valor para la vida propia; luego, a partir de los sentimien-

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr. ALFONSO REYES, cap. VI, "La ficción literaria", en *El deslinde*, t. XV de sus Obras Completas, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pp. 192-207.

<sup>14</sup> Estas ideas de DILTHEY sobre la presencia de los enlaces de contenidos en la conexión psíquica podrían estudiarse en relación con las de W. M. URBAN, *Lenguaje y Realidad* (Col. Lengua y estudios literarios), Fondo de Cultura Económica, México, 1952, p. 85 y ss., p. 142 y ss.

tos, se ponen en movimiento impulsos, deseos y procesos volitivos".<sup>15</sup> En un esquema, estos elementos quedarían así distribuidos:



Dirigida por la atención, la estructura de la vida psíquica actúa en nosotros: así lo que se encuentra en la conciencia, la certeza de las proposiciones, los conceptos, los sentimientos, la voluntad que tiene certeza de los fines y los medios, todo esto se encuentra en la conexión psíquica. Veamos ahora los procesos formativos, que se presentan en tres formas diferentes.

La primera corresponde a los procesos formativos del pensamiento y del conocer. Entre ellos, en primer lugar, se encuentra la apercepción, que es, siguiendo las palabras de Dilthey: "la acogida de contenidos empíricos, sensaciones de los sentidos o estados internos, en la conexión de la conciencia a través de la dirección de la atención". También se encuentran los procesos iniciados por impulsos internos. Estos procesos, mediante la participación de la voluntad, desembocan en las operaciones lógicas sencillas, de donde se desprenden luego los procesos lógicos, las formas y las leyes del pensamiento, todo a través del lenguaje. Las ciencias son así la coronación de estos procesos formativos. Dentro del campo científico, las hipótesis aparecen sobrepasando la realidad: es la *imaginación científica*.<sup>16</sup>

La segunda forma de procesos formativos podría decirse que opera a la inversa que la primera. Si ésta va de lo exterior a lo interior, en cuanto el razonamiento lógico interpreta lo que le llega a través de las representaciones, la segunda forma de procesos formativos repercute en el mundo exterior: son los procesos volitivos provocados bajo determinadas condiciones por los sentimientos. Pero Dilthey distingue entre acciones volitivas externas e internas. Las externas son las que logran adaptar el mundo exterior a nuestras necesidades, las que, dice Dilthey, dominan los fenómenos de la naturaleza y pretenden dirigir la sociedad; la vida económica, el orden jurídico, el dominio de la naturaleza. Las acciones volitivas internas, por su parte, ordenan y guían nuestras representaciones, sentimientos y pasiones: la formación moral, el proceso religioso, etc. Y así como en los primeros procesos volitivos se llamó ima-

<sup>15</sup> DILTHEY, p. 39.

<sup>16</sup> ALFONSO REYES dice algo semejante al enfrentar la ciencia a la literatura: "Claro es que la hipótesis científica no es literatura, no tiene intención literaria, pero es un modo de lo literario espiritual, un modo de ficción, aunque no cumple su destino dentro del fin ficticio, sino como tanteo para buscar el ajuste con un suceder real que aún se ignora". *Op. cit.*, p. 102.

ginación científica a aquello que sobrepasaba la realidad, en éstos también hay representaciones que exceden a la realidad, a lo que Dilthey le da el nombre de *fantasía práctica*.

El tercer tipo de procesos formativos se encuentra entre los dos anteriores, por cuanto no provoca estímulos para que haya adaptaciones de la realidad exterior a la voluntad o a la inversa: son los procesos en los que los contenidos representativos se configuran a partir de los sentimientos. Es en estos procesos donde nacen, entre otras, las formas del arte. Como en los casos anteriores (*imaginación científica, fantasía creadora*) lo que en este campo excede a la realidad es la imaginación, pero se trata ahora de la *imaginación artística*. Ya hemos llegado al lugar que pretendía Dilthey desde que se propuso buscar la fundamentación psicológica de la poética: dentro de la estructura de la conexión psíquica, así como hay territorios que operan lógicamente, o que traducen su actividad en la imposición de sistema u órdenes, internos o externos, así también hay un cierto campo en el que se opera a partir de los sentimientos, en el que la voluntad se orienta hacia dichos sentimientos, es decir, las representaciones se forman a partir de una situación afectiva. La conclusión de Dilthey es que puesto que estos procesos formativos se actúan a partir de los sentimientos, la explicación de dichos procesos radicarán en un estudio o análisis de los sentimientos, los cuales aparecen de manera semejante a como ocurre con las sensaciones: hay, pues, ciertos procesos afectivos elementales que se producen en forma semejante a las partes elementales de la percepción, que son las sensaciones. Ligadas directamente con los sentimientos están las consideraciones de valor y significado, y para llegar a un conocimiento más o menos exacto de estas relaciones que hay entre el sentimiento, el valor y el significado (lo que en otras palabras quiere decir tratar de conocer las posibilidades de interpretación o valoración de los distintos aspectos de la vida y el mundo por medio de los sentimientos únicamente), Dilthey divide estos procesos afectivos en seis círculos de sentimientos elementales, en los cuales podrá descubrirse cómo surgen las formas y las expresiones poéticas.

Estos sentimientos elementales que actúan entre sí dentro de la estructura de la conexión psíquica, los divide Dilthey en círculos con el propósito antes indicado, pero si bien cada uno de ellos es resultante de determinada causa, pertenecen a un todo en el que son partes componentes inseparables. Estos círculos se presentan aquí de la periferia al centro, por así decir, ya que se va desde los sentimientos provocados por los sentidos puramente, hasta los que surgen por las actuaciones de la voluntad. El primer círculo está compuesto por los sentimientos sensibles, en un plano puramente fisiológico al nivel del cual se produce el agrado o el desagrado. Este agrado o desagrado serán resultado, en el segundo círculo, de un elemento nuevo: la intensidad a través de la atención, es decir, los sentimientos surgen aquí como productos de un

interés, y “el grado de intensidad de la sensación guarda una relación ‘legal’ con el agrado y el desagrado”. De aquí desprende Dilthey el principio de excitación sensible. En la poesía lírica, por ejemplo, el efecto que produce se debe entre otras causas a cierta sonoridad en las palabras cuya suavidad provoca el surgimiento de determinados sentimientos. El valor fonético del lenguaje, sin atender aún a los contenidos de las palabras, proporcionaría en poesía numerosos ejemplos: es la musicalidad de la palabra.

El tercer círculo implica ya el enfrentar los contenidos sensoriales, es decir que estos sentimientos surgen en el plano de las percepciones. La armonía, el contraste, la simetría, el ritmo, todo esto sería producto de la confrontación de contenidos sensoriales. Es claro, los sentimientos de este tercer círculo no pueden estudiarse sin tomar en cuenta los del segundo, con los que hay íntima relación. Los estudios estilísticos atienden a estos efectos que se producen cuando se enfrentan esos contenidos. Un ejemplo típico de esto es el estudio de Dámaso Alonso sobre unas estrofas de la “Fábula de Polifemo y Galatea”, particularmente la que nos pinta la oscuridad de la gruta: *Caliginoso lecho el seno oscuro / ser de la negra noche nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves / gimiendo tristes y volando graves*. Dice Dámaso Alonso: “Hay sobre todo, un verso en el que esa representación de lo oscuro parece que se nos condensa:

infame turba de nocturnas aves

“Es una oscuridad con una nota añadida: la de malaugurio, o monstruosidad, que sugiere la idea del adjetivo inicial ‘infame’. Esta sensación de horrible oscuridad la percibe —también oscuramente— todo lector del poema. Pero el que se acerca a este endecasílabo con intención de arrancarle su secreto, siente, literalmente, la sacudida del prodigio. Este verso tiene sus acentos en la 4a. y en la 8a. sílaba. ¡Los dos acentos han ido a caer, matemáticamente, exactamente, sobre dos sílabas idénticas: dos sílabas tur!:

4                      8  
infame turba de nocturnas aves

“Y esta sílaba *tur* con su vocal profunda y su cerrazón por la *r* es la que da contrabalanceadamente esa sensación oscura a todo el verso”.<sup>17</sup> El princi-

<sup>17</sup> DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Ed. Gredos, Madrid, 1952, p. 328. V. también lo que dice del verso de GARCILASO, *Un susurro de abejas que sonaba*, pp. 78-79. En estos, como en otros muchos estudios estilísticos, se aprecia el valor que se da estilísticamente a la sonoridad de la palabra y a los contrastes sensoriales, tal y como corresponden a los círculos segundo y tercero de que habla DILTHEY.

pio que desprende Dilthey de este tercer círculo es el de la relación agradable de las sensaciones.

El cuarto círculo de sentimientos elementales es el de aquellos que surgen del enlace o trabazón mental de las representaciones. En este caso se trata también de confrontación, pero ahora de los procesos mentales mismos, de las representaciones; de ahí que Dilthey considere que de este círculo se desprenden las posibilidades de lo cómico, del símil, la antítesis, etc. El agrado o el desagrado que resulte de todo esto provendrá de los procesos representativos o mentales. Si al anterior círculo correspondió el principio de la relación agradable de las sensaciones, ahora se trata del principio de la complacencia que procede del enlace mental de las representaciones. Ligado estrechamente con este círculo, el que le sigue es el que se produce por el contenido del poema: “El quinto círculo de sentimientos procede de cada uno de los impulsos materiales, que atraviesan toda la vida y de cuyo contenido total nos percatamos en los sentimientos. Se producen estos sentimientos cuando los impulsos elementales experimentan entorpecimiento o estímulo que proceden del medio que los rodea o de los estados internos”.<sup>18</sup> Es aquello de que se alimenta la poesía, la vivencia con toda su potencia y carga de contenidos vitales que se vuelca en la expresión poética, desprendiéndose de todo esto el principio de veracidad. El sexto círculo, por último, es el de los sentimientos que se producen al percatarnos de los movimientos de la voluntad y de sus propiedades generales, es decir, de los rumbos y orientaciones que toma la conducta —la propia o la de los demás—, es el espectáculo de la vida que actúa, lo que implica apreciación de valor. “Al actuar en el poeta las imágenes de estas grandes propiedades de la voluntad y de los sentimientos que proceden de ellas —dice Dilthey—, se convierte en alma de su creación poética una idea de vida”.<sup>19</sup> Aquí opera el principio de idealidad.

Como se ve, estos círculos operan entre sí, los sentimientos surgidos componen efectos estéticos, todo según esos principios o leyes que dejó Dilthey establecidos en cada círculo. Todo lo cual le hace concluir que sí hay leyes de validez universal que determinan tanto la creación como la impresión estética, y si bien la técnica poética responde a las ondas y los movimientos de cada época y lugar, condicionándose a éstos, “de la naturaleza humana surgen principios que rigen el gusto y la creación de un modo universalmente válido y necesario como los principios lógicos rigen el pensamiento y la ciencia”.<sup>20</sup>

Así llegamos a la exposición de las leyes superiores de la poética, que la fundamentan y explican las transformaciones de las representaciones, en un plano que desborda lo real:

<sup>18</sup> DILTHEY, p. 49.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 52.

1o. "Todas las formaciones de la vida psíquica se componen de percepciones como elementos suyos; también las creaciones poéticas".<sup>21</sup> Esto lo vimos ya cuando nos ocupamos de los procesos formativos, en los que importan tanto los contenidos de la conexión psíquica como los enlaces entre ellos, pero sin que de esto se desprenda el surgimiento de nuevos contenidos nunca experimentados. Los cambios producidos en estos procesos formativos anulan, atenúan o refuerzan los contenidos, pero siempre a partir del material de la experiencia. La ficción, como dice Alfonso Reyes, tiene siempre un mínimo de realidad, y es de la propia experiencia de donde el poeta toma los elementos para su obra: sus vivencias son el material de su poesía.

2o. "La creación del poeta transforma libremente las imágenes de lo real compuestas de estos elementos y las combinaciones de tales imágenes, contenidas en la realidad, sin estar limitado por las condiciones de la realidad; por esto semejante creación es afín al sueño y a otros estados vecinos, lo mismo que a la locura". El poeta, aunque toma todos sus elementos de la experiencia (sus vivencias), no está sujeto por las limitaciones de la realidad. La contradicción es sólo aparente, porque de lo que se trata aquí es de afirmar que la libertad creadora del poeta no tiene más límites que los que le impone su condición humana. Hay pues una "configuración libre de las imágenes", un juego en el que las combinaciones de los elementos (que se toman de la experiencia) para nada dependen de lo que es propio de la realidad en cuanto a hechos pasados o presentes, situaciones establecidas o relaciones de cualquier índole: "La característica del genio poético reside, precisamente, no sólo en que es capaz de reflejar en forma convincente la experiencia, sino que puede producir, por una especie de poder espiritual constructivo, una forma que no pudo darse en ninguna experiencia y a través de la cual se hacen comprensibles las experiencias de la vida diaria y significantes para el corazón". Es lo que hace el novelista, que toma de la realidad todo lo necesario para su obra, pero ésta no depende para nada de la realidad en tanto que es obra literaria. Por cuanto a la afinidad que encuentra entre la creación del poeta y los estados como el sueño y la locura, la precisa en el punto siguiente.

3o. "Esta afinidad se debe a la ausencia de condiciones que suelen gobernar a las representaciones; sin embargo, en el que sueña, en el loco, en el hipnotizado, es producida por causas muy diferentes de las que actúan en el artista o en el poeta; en el primer caso mengua la conexión adquirida de la vida psíquica; en el segundo, toda su energía se aplica en la dirección de la creación libre". Como quedó dicho antes, en la estructura psíquica hay una

<sup>21</sup> Esta, y las citas que siguen sobre las leyes superiores de la poética, se encuentran en las páginas 59-70 de la obra citada de DILTHEY.

conexión que establece relaciones estrechas entre los procesos que en ella actúan, operando en un todo que es dicha estructura. En la locura y estados afines esta conexión se mengua, y se producen orientaciones que rebasan la realidad. En el poeta, por el contrario, el sobrepasar la realidad se opera sin que ésta desaparezca en su conexión y estructuras; frente a ella se instaura la apariencia, la ficción, "en virtud de la libertad de la capacidad creadora que es dueña de sí misma". La fantasía del poeta permite, no obstante que excede a la experiencia, conocerla y comprenderla mejor. En la ficción literaria encontramos la expresión de la vida, porque la capacidad creadora es "dueña de sí misma". No así en los otros estados donde la disminución de la conexión psíquica provoca el rompimiento con la realidad a través de la dispersión.

4o. "Las imágenes cambian porque partes de ella se desprenden o son eliminadas". Esto obedece al orden interno que el poeta impone a su creación, en la que tales eliminaciones o desprendimientos darán los perfiles necesarios a los elementos con los que se arma la ficción.

5o. "Las imágenes cambian al distenderse o contraerse, al aumentar o disminuir la intensidad de las sensaciones de las cuales se componen". Como en todo proceso formativo, aquí las imágenes sufren los cambios de las sensaciones. Se trata de los rumbos que se imponen por el poeta a ciertas representaciones, lo que trae como consecuencia alteraciones fundamentales en esos elementos de la conexión psíquica que son las imágenes. "Como en el poeta desaparece el propósito de una reproducción fiel que es el que regula las imágenes del recuerdo, mientras que se introduce la voluntad para conformar esas imágenes en forma que satisfaga el sentimiento, las eliminaciones, exageraciones, atenuaciones provocan una idealización progresiva de las imágenes. También en las aportaciones más altas de la imaginación estas eliminaciones procuran la armonía en los caracteres y en las acciones y las intensificaciones acrecen el contenido efectivo". Todo esto se complementa con el punto siguiente y último:

6o. "Las imágenes y sus combinaciones cambian cuando penetran en su núcleo más íntimo nuevos elementos y combinaciones y las completan". En esto radica, para Dilthey, lo más importante desde el punto de vista de la creación misma. Este principio es el que viene a completar en cierta forma a todos los anteriores, particularmente a partir del que nos dice que no surgen contenidos nuevos diferentes a los que se manejan ya en la conexión psíquica. Es precisamente este proceso de incorporación hacia las imágenes, lo que permitirá transformar éstas de tal manera que en ellas se inicie ya el camino de la creación. No se trata solamente de modificarlas, como se enunció en el punto cinco, sino de que la modificación implica necesariamente la presencia



de otros nuevos elementos (también existentes en la conexión psíquica) que formarán con la imagen uno nuevo, diferente en cuanto a que lo constituye todo lo que se ha combinado y agregado a la imagen, transformándola. Dilthey señala que este proceso es difícilmente comprensible, y su afirmación deja ver que esta dificultad se presenta porque estamos en el centro mismo de la creación. "Siempre que se da una verdadera obra de arte tiene lugar un despliegue nuclear de las imágenes mediante un completar positivo". Cuando expone Dilthey los procesos formativos, y previamente habla de los procesos elementales (pp. 37-38), dice cómo percepciones y representaciones iguales o parecidas entre sí, o bien sus partes componentes, se conjugan. Esta ley de fusión la vemos aplicada en este punto para explicar el surgimiento de la nueva imagen en la creación. Porque estos elementos se conjugan sólo por sus semejanzas, sin que importe el lugar que ocupan en la conexión psíquica. En la misma forma se relaciona con esto la ley de asociación, por la que las percepciones y representaciones que se encuentran unidas en un proceso consciente pueden producirse mutuamente si operan el interés y la atención. "En primer lugar —afirma Dilthey—, según las leyes de fusión y asociación, una percepción o una representación se transforma al penetrar en ella o asociarse con ella a otra representación". En estos procesos es que se presenta el que se señala en el punto seis. Además de la fusión y la asociación, que conjugan y unifican, se realiza este otro fenómeno que da el salto sobre los contenidos mismos para, sobre ellos y en función de toda la conexión psíquica, producir los cambios indicados en el punto antes dicho: "Sólo cuando actúa toda la conexión adquirida de la vida psíquica pueden transformarse, a partir de ella, las imágenes: tienen lugar en su núcleo mismo cambios innumerables, inmensurables, imperceptibles y desde la plenitud de la vida psíquica se completa de este modo singular. Así se logra, mediante imágenes y sus combinaciones, lo 'esencial' de una realidad que le proporciona su significado dentro de la conexión real. Hasta el mismo estilo del artista es influido de esta manera".

Recordemos la "ley de Schiller" que propuso Dilthey: "el proceso estético abarca en la forma la vida gozada en el sentimiento y así anima la intuición", por la que la vida se traduce en forma y la forma toma vida; recordemos cómo se afirmó que la poesía se alimenta de la vida, que las vivencias —contenido y actitud al mismo tiempo— son las que se expresan poéticamente; recordemos también la insistencia de Dilthey sobre la estructura de la conexión psíquica, en la que percepciones, representaciones, sentimientos se afectan y modifican entre sí; unamos a esto las características propias del poeta que se traducen en una energía y una fuerza propias para evocar y reproducir imágenes y estados de ánimo, y volvamos a los círculos afectivos, para detenernos en particular en aquellos que responden a los sentimientos

que resultan del percatarnos de las propiedades generales de los movimientos de la voluntad, experimentando su valor, y en los que surgen de los impulsos vitales; agreguemos por último estas ideas expresadas sobre la transformación y modificación de las imágenes, y encontramos un hilo conductor con el que Dilthey ha seguido el camino que le lleva ahora a la ubicación del fenómeno creador. La vida, lo exterior, la conexión psíquica, lo interior, se complementan en cierta forma. Aunque es patente que no puede entenderse lo uno sin lo otro, lo importante aquí es señalar que lo exterior toma forma por lo interior y éste se patentiza por aquél. "La relación legal según la cual se vincula a una realidad una impresión satisfactoria del sentimiento o una parte de ella y, de modo correspondiente, la creación artística busca satisfacción con el establecimiento de una realidad semejante, la denominamos *principio estético*".

¿Por qué la obra poética posee validez universal y necesidad? Lo primero, porque en todo hombre en que se produzcan semejantes procesos, se puede reproducir la obra y gozarla. En cuanto a la necesidad, "significa que la conexión que se da a un poema es tan ineludible para el que lo capta como lo fue para el artista creador".<sup>22</sup>

Estas son las principales ideas de Dilthey sobre el fenómeno de la creación literaria. El resto del estudio se dedica a la técnica poética, como resultado de los cambios y modificaciones a través de épocas y lugares, y a la demostración de que la impresión estética, la repercusión de la obra en el lector u oyente, obedece en principio a los mismos procesos aquí indicados.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 79.