



# OBRAS DE RECONOCIMIENTO A JACQUES MARITAIN



## EL ARTE Y LA POESÍA EN EL PENSAMIENTO DE JACQUES MARITAIN

Ismael Bustos

(Ensayista. Profesor de Ciencias Políticas e Investigador del Departamento de Ciencias Políticas de la Universidad de Chile.)

Ensayo publicado en el #328 de Diciembre de 1971 de la revista Política y Espíritu, edición de Homenaje a Jacques Maritain con motivo de cumplir 90 años de edad.

Años atrás, cuando la Revista Tomista, de París, dedicó un número especial a la obra filosófica de Jacques Maritain, le encargó a M. Tomás Calmel la parte correspondiente a la filosofía del arte, encargo que éste realizó brillantemente, por supuesto. (Jacques Maritain. *Son Oeuvre Philosophique*. Bibliotheque de La Revue Thomiste. Desclée de Brouwer, Editeul's, París.) Al comienzo de su estudio, ponía Calmel estas palabras: «Acaso sea en 'Fronteras de la Poesía' donde se revela mejor esa simultaneidad sin confusión del sentido del ser y del gusto de lo concreto (que caracteriza al pensamiento maritainista). Por esta razón – agregaba –, vamos a adoptar, al menos en parte, el movimiento dialéctico de dicho libro en nuestra exposición de conjunto de la estética de Maritain».

Pero 'Fronteras de la Poesía' es un libro que apareció hace ya 30 años, y Maritain ha enriquecido notablemente su pensamiento desde entonces. Por lo que a su filosofía del arte se refiere, habría que citar, por lo menos, obras como 'Arte y Escolástica', 'Situación de la Poesía', 'La Responsabilidad del Artista' y sobre todo, 'La Intuición Creadora en el Arte y la Poesía', aparecido en 1955. En esta obra, el filósofo ha retornado toda su estética y, por lo mismo, repensado todo su planteamiento frente al arte y la poesía. Por esto, imitando un poco a Calmel, nos gustaría centrar nuestro estudio en el análisis, aunque necesariamente sucinto, de esta obra y, si se nos permitiera, incluso ir siguiendo paso a paso su desarrollo.

Como su mismo autor ha indicado, este libro nació de una serie de conferencias pronunciadas en el National Gallery of Arts, de Washington, en la primavera de 1952, cuando le cupo a Maritain inaugurar las A. W. Mellon Lectures sobre Bellas Artes, a la sazón bajo la presidencia del ilustre Huntington Cairns. Es lástima que la traducción castellana de este libro, que circula entre nosotros, resulte deficiente en las partes propiamente de filosofía del arte o, para decirlo más exactamente, de metafísica. Es por esto que, al referirnos a este libro, nos remitiremos más bien al texto inglés que al castellano (Jacques Maritain, 'Creative Intuition in Art and Poetry'. Meridian Books, New York, 1965.)

## I. LA POESÍA, EL HOMBRE Y LAS COSAS

Tal es el título del capítulo con que se abre el libro que nos ocupa, y en que, en unas notas preliminares, Maritain plantea desde un comienzo la problemática. Arte y poesía no pueden separarse y, sin embargo, ambas palabras distan de ser sinónimas. «Por Arte entiendo – escribe Maritain – la actividad operativa, creadora o productora de la mente humana. Por Poesía entiendo, no el arte particular consistente en escribir versos, sino un proceso a la vez más general y más primario: aquella intercomunicación entre el ser interior de las cosas y el ser interior del yo humano y que es una especie de adivinación (como se la entendió en la antigüedad; el vates latino era a la vez un poeta y un adivino). La Poesía, en este sentido, es la vida secreta de todas y cada una de las artes; otro nombre para aquello que Platón llamaba mousiké. En seguida avanza el autor estos dos conceptos básicos que más adelante se preocupará de desarrollar: la poesía tiene su fuente en la vida preconceptual de la inteligencia o razón; pero, cuando

estas dos palabras se las relaciona con esa energía espiritual que se llama poesía, entonces deben ellas entenderse en un sentido hartamente más profundo y amplio que el usual. Quiere decir Maritain que la razón o la inteligencia de que se trata no es la mera razón lógica, sino que envuelve una vida mucho más profunda y – hay que decirlo – más oscura.

En seguida, volviéndose hacia el problema de la belleza, expresa Maritain que lo primero que uno observa a su respecto es una suerte de interpenetración o compenetración recíproca entre la naturaleza y el hombre. El hombre es seducido por la naturaleza y, recíprocamente, la medida humana está siempre presente en la naturaleza, aunque esté escondida. Y la naturaleza es tanto más hermosa cuanto mayor sea su carga de emoción, porque la emoción es esencial en la percepción de la belleza. Pero advierte oportunamente el autor que no se trata de una emoción meramente subjetiva o bruta, por así decirlo; es otra clase de emoción: la emoción acompañada del conocimiento, que constituye o integra un goce involucrado en una visión. Signos y significados permanecen más bien virtuales o latentes, en cuanto en la conciencia no se expresa ningún recuerdo ni idea en particular. Sin embargo, en el sentimiento estético y en la percepción de la belleza, juegan un rol importante la significación inexpresada o el sentimiento inexpresado cuando, más o menos inconscientemente, presionan sobre la mente.

En todo esto habría mucho que decir, ciertamente; pero lo que más interesa al respecto es el comercio mutuo entre la naturaleza y el hombre, por así decirlo, o – si se quiere – ese ir juntos del mundo y del yo, en relación con la creación artística. Al respecto, advierte Maritain el contraste u oposición entre el Oriente y el Occidente, observando que el arte oriental implica la negación misma de ese individualismo tan propio de Occidente. Y, a juicio del filósofo, aún el arte griego respira el aire oriental, en cuanto se halla íntegramente entregado a las cosas y no al yo. La toma de conciencia del artista como sujeto propiamente tal, es, según Maritain, una conquista de Occidente, y es, en el fenómeno del Renacimiento donde aparece, para la mayoría, más obvio y explícito (por el individualismo que lo baña). Sin embargo, es en nuestro tiempo, y a través de la pintura moderna, que culmina la evolución de que estamos hablando, porque es éste el momento en que la poesía adquiere conciencia de sí misma. Cezanne es, en este proceso, el gran testigo.

La conclusión de todo esto, Maritain la resume así:

1° Cuando el arte, centrado sólo en las cosas, tiene éxito en revelar las cosas y sus ocultos significados, revela también, aunque oscuramente y a pesar suyo, la subjetividad creadora del artista, según puede verse claramente cuando uno estudia el arte oriental.

2° Cuando el arte, centrado primariamente en la subjetividad del artista, logra éxito en revelar la subjetividad creadora, revela también (aunque de modo oscuro) las cosas y sus ocultos aspectos o significados, y aún con un mayor poder de penetración. «¿Cuál es el impacto filosófico de esta conclusión factual? Nuestra indagación descriptiva e inductiva sugiere que, en la raíz del acto creador, debe haber un proceso intelectual particularísimo, sin paralelo en la razón lógica, a través del cual las cosas y el yo son aprehendidos conjuntamente en una especie de experiencia o conocimiento que no tienen expresión conceptual y que se expresa solamente en la obra del artista».

## II. EL ARTE COMO VIRTUD DEL CONOCIMIENTO PRACTICO

El hombre es, a la vez, homo faber y homo poeta, aunque en la evolución histórica el primero ha llevado sobre sus espaldas al segundo. Interesa, pues, referirse antes que nada, al arte en su forma básica y primordial, o a lo que podemos llamar su naturaleza. Para referirse a ésta, Maritain comienza recordando la distinción aristotélica referente a la actividad intelectual entre el conocimiento especulativo o teórico y el conocimiento práctico u operativo. A diferencia del primero, que conoce sólo para conocer, el conocimiento práctico conoce con miras a la acción y se halla inmerso en la labor de crear (como que en ello le va la vida). Se trata, por supuesto, de una distinción bien conocida, pero que no por eso deja de ser esencial.

Viene en seguida la referencia a la otra distinción que Aristóteles introducía en esta materia y que se refiere a que la actividad del conocimiento práctico distingue, dentro del universo humano, las acciones que se ejecutan de las obras que se producen. Maritain logra aquí mucha claridad al utilizar el vocabulario

inglés, pues habla de acciones “to be done” y obras “to be made”, fortuna que en castellano no nos es dada, pues no supimos conservar del latín las correspondientes expresiones, *agibilia* y *factibilia*, de que disponían los clásicos. Estos *factibilia* o “lo que hay que producir” constituyen, precisamente, el campo propio del arte. Las acciones a ejecutar o *agibilia* son del resorte de la moral o ética.

Hay, pues, una diferencia esencial entre la moral y el arte, ya que este último se refiere a la bondad de la obra y no a la del hombre: mueve al hombre a proceder bien, no con respecto a la libertad y a la voluntad, sino con respecto a la correlación de un particular poder de operación o, más exactamente, con respecto a la obra misma y a la bondad de ésta. El artista no peca en cuanto artista sino en cuanto hombre, es decir, en cuanto ser racional y libre. En este sentido – agrega el filósofo – Oscar Wilde no fue sino un buen tomista cuando escribió que el hecho de ser criminal un hombre no prueba nada contra su prosa.

En el pensamiento maritainista, las artes útiles se diferencian de las Bellas Artes no sólo en los objetos producidos en cada caso, sino también en el artista mismo que produce unos u otros. En las Bellas Artes, lo que la voluntad pide es, en último término, la liberación de la pura facultad creadora, en su aspirar a la belleza. Pero esta última parte de la frase tal vez la debimos dejar para más tarde, pues su cabal comprensión depende del sentido especialísimo que le da Maritain, según tendremos oportunidad de ver. Lo que por ahora interesa destacar es que nuestra inteligencia pugna por crear y está ansiosa de engendrar algo. Esta creatividad del espíritu es la fuente ontológica primera de la actividad artística y tiende ella a producir algo en que el espíritu halla, a la vez, su propio deleite o gozo, es decir, una obra bella: «Abandonada a la libertad de su naturaleza espiritual, la inteligencia pugna por engendrar en belleza», concluye el filósofo empleando las palabras de Platón. La razón sola no basta para que el artista realice su obra, sino que es necesario que su dinamismo subjetivo – su voluntad y su apetito, en el sentido filosófico de esta expresión – tienda rectamente a la belleza. Esto lleva a afirmar que, a diferencia de las artes útiles, las Bellas Artes exigen que el amor a la belleza haga del conocimiento algo connatural con esta misma belleza. Por lo mismo, la norma básica de las Bellas Artes consiste en la actuación o determinación vital a través de la cual esta libre creatividad del espíritu se expresa a sí misma.

El umbral del arte es traspasado cuando la producción de la obra queda sometida al régimen de la intuición creadora, que viene de lo más hondo y profundo del conocimiento. Para Maritain, en efecto, la actividad vital a través de la cual la creatividad libre del espíritu se expresa primero y antes que nada, es esta intuición poética o creadora, de modo que, a fin de cuentas, la máxima suprema del artista perfecto podría ser esta: “Obedece a tu intuición creadora y haz lo que quieras”.

### III. LA VIDA PRECONSCIENTE DE LA INTELIGENCIA

La evolución del arte moderno, observa Maritain, muestra claramente que el arte penetrado por la poesía aspira a liberarse de la razón lógica. «Je suis obscur comme le sentiment», podría decir el arte contemporáneo, imitando a Reverdy. Es lo que se produce cuando el sentido lógico de la obra ha sido absorbido por el sentido poético de la misma; ahora es éste el que brilla solo en la oscuridad. Pues bien, agrega el filósofo, «este sentido poético, que no es más que uno con la poesía misma, es la entelequia interior y ontológica del poema, al que le da su ser mismo y su sustancial significación». El sentido poético se halla atado substancialmente a la forma y es inmanente a la estructura poética considerada como un todo.

También en los dominios del conocimiento especulativo se encuentra en acción la razón intuitiva, pero tratándose de la poesía el rol de la razón intuitiva se hace totalmente predominante. Estamos aquí frente a una intuición de origen emotivo y penetramos en una actividad cognoscitiva que se realiza en conexión vital con la imaginación y con la emoción, y más allá de la lógica y de lo conceptual. Toda esta problemática apunta, en síntesis, al inconsciente espiritual o preconsciente, tal como lo entiende Maritain, y que es – como el mismo filósofo advierte – el tema mismo de este libro: hay en nosotros una actividad inconsciente, no animal sino espiritual, así como hay también una actividad inconsciente no espiritual sino animal.

Es decir, hay dos clases de vida inconsciente que, por lo mismo, escapan a la aprehensión de la conciencia: 1° la actividad preconsciente del espíritu en sus fuentes vivas o inconsciente espiritual (o vida preconsciente); y 2° la actividad inconsciente de la carne, de los instintos, de los complejos, etc., que constituyen un conjunto dinámico o inconsciente automático (o sordo-inconsciente).

Demás está decir que, en la existencia concreta; el inconsciente espiritual y el inconsciente automático se entremezclan en mayor o menor grado, según las circunstancias. Interesa hacer notar al respecto que el mundo de la lógica, de los conceptos y de la deliberación racional, último fruto del intelecto, está precedido por el trabajo oculto de una vida preconsciente primigenia, cuya extensión y profundidad nos cuesta apreciar. Y esta vida transcurre en la noche, pero – agrega Maritain – en una noche translúcida y fértil que recuerda esa primera luz de que habla el Génesis: la que creó Dios en el primer día de la Creación.

En el inconsciente espiritual existe, pues, una actividad no conceptual. En esta actividad preconceptual del intelecto tienen su gestación los conceptos. Y esta misma actividad racional de la razón desempeña, en el inconsciente espiritual, una función esencial en la génesis de la poesía y de la inspiración poética.

#### IV. LA INTUICIÓN CREADORA Y EL CONOCIMIENTO POÉTICO

En resumen, puede decirse que Maritain ve la fuente primigenia de la poesía y de la inspiración poética en la traslúcida noche espiritual de un preconsciente radicalmente distinto del inconsciente automático de Freud.

Las facultades del alma tienen una raíz común, oculta en el inconsciente espiritual, en el cual se desarrollan el intelecto y la imaginación, el amor y la emoción. El intelecto tiene todavía otra clase de vida, a más de la consistente en la producción de conceptos, ideas y razonamientos; es una vida más libre: libre de las leyes de la realidad objetiva, tal como ésta es considerada por la ciencia y por la razón discursiva. Esta especie de libre vida del intelecto, que es también cognoscitiva y productiva, obedece a una particular ley interior de generosidad, expansión y expresión que la impele a manifestar la condición creadora del espíritu. La intuición creadora es el alma que la informa. «Es aquí, en esta vida libre del intelecto que involucra una vida libre de la imaginación, en la raíz única de las facultades del alma y en el inconsciente espiritual, donde la poesía – según creo – halla su fuente».

De modo que la poesía no es el fruto ni del intelecto solo ni de la imaginación sola, sino que procede del hombre todo, o sea del conjunto de sus sentidos, su imaginación, su inteligencia, su amor, sus deseos, su instinto, su sangre y su espíritu.

¿Qué clase de conocimiento involucra la creación poética? Para Maritain involucra un verdadero conocimiento, pero un conocimiento no conceptual. Recuérdese al respecto que el concepto de analogía juega en la filosofía aristotélico-tomista un rol substancial: el conocimiento no es un concepto unívoco sino, precisamente, analógico. El conocimiento inherente a la poesía, inmanente y consubstancial con ella, constituye una misma cosa con la esencia de la poesía. Y la poesía se relaciona con la libre condición creadora del espíritu. Supone un acto cognoscitivo que no es informado por las cosas sino que, por el contrario, es informante o informador: tal es su esencia. Por aquí se echa de ver el por qué el poeta es un pequeño dios y en qué forma la poesía depende de la subjetividad del poeta.

El qué es el hombre, es algo oscuro para el hombre mismo. Y el poeta es también un hombre. Sólo se conoce a sí mismo a condición de sentir repercutir en él las cosas. Y tiene que aprehender la realidad del mundo exterior y del mundo interior a través de un oscuro conocimiento obtenido en virtud de una unión afectiva. Todo cuanto el poeta conoce, no lo conoce según la ley del saber especulativo, sino que lo conoce como algo inseparable de sí y de su emoción personal, es decir, como algo identificado con su yo. Tal es, en esencia, la intuición creadora. En la raíz del acto creador hay, pues, un proceso, experiencia o conocimiento sin paralelo en el reino de la razón lógica, merced a los cuales las cosas y el yo son aprehendidos en una forma a la vez, oscura y simultánea.

Para comprender la naturaleza del conocimiento poético, importa tener presente que el conocimiento por connaturalidad y connaturalización desempeña una función muy amplia en la vida humana. El conocimiento poético es, precisamente, un tipo específico de este conocimiento. Ahora bien, la naturaleza del conocimiento poético la determinaremos con sólo considerar que en aquel conocimiento por connaturalización el objeto creado desempeña el papel que desempeñan los conceptos y los juicios en el conocimiento lógico. Pero hay que agregar algo más, y es que, si bien esta clase de conocimiento tiene lugar por medio de la emoción, no se trata en este caso de esa emoción meramente subjetiva que es extraña al arte, sino que se trata de una emoción que es forma y que da

forma al poema y que lleva dentro de sí infinitamente más de lo que ella misma es, pues es también una forma intencional a la manera en que lo es una idea. Así resulta que el contenido de la intuición poética es a la vez la realidad de las cosas y la subjetividad del poeta: el alma es conocida en la experiencia del mundo y el mundo es conocido en la experiencia del alma, por obra de un conocimiento que no se conoce a sí mismo. Pero, ¿puede esto último extrañarnos si, por definición, el conocimiento poético conoce no para conocer sino para producir?

Pero no conocerse a sí mismo no significa no conocer nada en absoluto. La intuición poética algo conoce y muy bien o con mucha precisión, aunque conoce a su modo. Queremos decir que no está dirigida a las esencias, sino a la existencia concreta, aunque no se detiene en lo existente, sino que va más allá y tiende hacia toda la realidad, infinita como es ésta.

Aristóteles tenía razón, pues, cuando escribió que la poesía es decididamente más filosófica que la historia. Y al hablar así no se refería al modo de conocer de la poesía, que como hemos dicho es absolutamente existencial, sino que se refería a su capacidad de abrirse al ser y de constituirse en un signo del ser. Porque la obra es un signo: signo directo del secreto de las cosas y signo invertido del ser del poeta. Los infinitos espejos de la analogía operan el milagro de que la obra del poeta presente algo infinitamente distinto de ella misma.

## V. LA POESÍA Y LA BELLEZA

El concepto filosófico de la belleza es ciertamente difícil de captar, como todo concepto filosófico. Sumariamente hablando, la belleza es conocimiento (intuitivo) y deleite (derivativo): “quod visum placet”, decían los antiguos, indicando con esto que la belleza nos hace deleitar en el acto mismo de conocer. Este deleite rebosa o desborda de la cosa alcanzada por el conocimiento, de modo que la inteligencia es la perceptora de la belleza: su sentido, como si dijéramos. “Splendor formae”, decían también los antiguos, para significar que la irradiación del ser de las cosas, refulgiendo sobre la inteligencia, constituye propiamente la característica de la belleza. Pero con esto no queda dicho todo a su respecto, pues falta agregar al concepto filosófico de la belleza una consideración fundamental, al margen de la cual nos sería imposible captar la totalidad de su esencia. Y es que

la belleza, en cuanto concepto, reviste un carácter no unívoco sino analógico. La razón de esto radica en que ella pertenece al reino de los trascendentales: unidad, verdad, bondad y belleza no son sino varios aspectos del ser y, en el fondo, son uno con el ser y por lo mismo tan infinitos como el ser mismo.

La última consideración nos facilita la introducción de una nueva idea dentro de este contexto: la idea de la belleza estética, como contrapuesta a la belleza trascendental. La belleza estética implica la presencia de los sentidos; es decir, depende de nuestra constitución carnal, irremediablemente. La belleza estética es, pues, una determinación particular de la belleza trascendental, en que al intelecto se agrega el sentido, operando ambos conjuntamente en un solo acto. He aquí por qué a los ojos de la belleza estética las cosas son bellas... o feas. Y he aquí, también, por qué belleza no significa perfección: una cosa finita – es decir, una criatura – totalmente perfecta, constituye una falsedad a los ojos de la belleza trascendental. No hay tal belleza inmóvil en este mundo y, lo que es peor, al moverse cojea. Es curioso que estas horribles palabras no las haya pronunciado un crítico mezquino, sino un gran poeta: Jean Cocteau.

A esta altura de nuestra indagación, estamos ya en condiciones de determinar la relación que hay entre la poesía y la belleza. A diferencia de la ciencia y del arte, que están subordinados a un objeto que los rige y los domina, la poesía carece de objeto. En ella no encontramos otra cosa que el impulso tendiente a dar expresión a la intuición poética. «Así es que la belleza no es el objeto de la poesía, sino que es – heme aquí buscando a tientas una palabra apropiada; diré que la belleza es – el correlativo (el pendant) trascendental de la poesía.»

La belleza – continúa Maritain – es como el clima y la atmósfera propios de la poesía y que ésta respira naturalmente; y no sólo eso, sino que es como la vida o la existencia del corredor que va en pos de su meta: un fin más allá del fin. Así, pues, la belleza es el necesario correlativo y el fin allende el fin de la poesía. Esto significa que la poesía debe crear o hacerse un objeto para sí; así la poesía, por necesidad natural, se halla lanzada en un rumbo dinámico: el rumbo del arte. Mi primera conclusión es, pues, – dice Maritain – que la poesía, en el movimiento tendencial inherente a todo lo creado, tiende a la belleza como a su correlativo natural y tiende a un fin más allá de todo fin; y que la poesía, por naturaleza, está ligada al movimiento del arte que lucha por producir algo.

Sin embargo – agrega el filósofo –, importa aquí considerar el aspecto opuesto de la cuestión, consistente en el hecho de que la poesía, si bien se halla comprometida en el movimiento del arte, trasciende el arte y es superior a éste. Por su parte, el arte – incluidas las bellas artes – se aplica más inmediatamente a producir una buena obra, que a producir una obra bella. Asimismo, engendrar en la belleza no es una propiedad especial de las bellas artes.

A este nivel de su obra, Maritain denuncia esa especie de tragedia que han vivido ciertos poetas y artistas contemporáneos. Se trata del fenómeno consistente en, más o menos simultáneamente, acceder al conocimiento mágico y optar por el desprecio de la belleza. Lo primero conduce a una especie de misticismo negro, en que el conocimiento poético pugna por transformarse en conocimiento absoluto. Esta tragedia contiene escenas conmovedoras, como aquella en que vemos al artista convertido en héroe de su propia obra, intentando trasmutar la realidad mediante el poder de la palabra y, a fin de cuentas, oficiando de mágico prodigioso.

## VI. LA BELLEZA Y LA PINTURA MODERNA

El ilustre filósofo, casado con una gran poetisa como lo fue Raïssa, ha sido amigo de toda una vida de genios de la pintura contemporánea, como Rouault o Chagall. Vale la pena tener esto en cuenta cuando uno lo escucha hablar de la pintura moderna y pronunciarse acerca de ella con tan serena convicción. ¿Qué dice, por ejemplo, del arte abstracto? La intuición creadora del hombre no procede u opera ni de un modo angélico, ni de un modo satánico, porque es humana, es decir, atada a la condición vigilante de los sentidos. Del mismo modo, no pueden expresarse ni manifestarse sino en virtud de la instrumentalidad de la imagen sensible, aunque vuelta a crear y fundir, o traspuesta.

Ahora bien, si el arte no representativo busca renunciar completamente, o tan completamente como sea posible, al mundo existencial de la naturaleza, en virtud de este hecho mismo se halla condenado a fracasar. No importa que no repudie la belleza, ni que sea capaz de procurarnos un elemento de contemplación y de reposo espiritual. Así y todo, la teoría misma se asienta en premisas falsas. Es posible que, aún apartándose del mundo existencial, la presencia inconsciente de este mismo mundo, en la secreta interioridad del pintor, sea suficiente para proporcionarle la

intuición poética al sentimiento subjetivo, no referido ya a ninguna cosa dada. De todos modos, tales posibilidades parecen sólo excepcionales y, en última instancia, muy limitadas. Paradojalmente, además, se va a desembocar en una nueva especie de academicismo. Pero nadie podría desconocer que, como experimento – o al menos como ejercicio –, la pintura no representativa tiene un valor evidente.

Importa, pues, ver claramente en lo que se refiere al comercio íntimo entre la intuición creadora y la naturaleza existencial y sensible. ¡Qué gran error anteponer lo instrumental a lo principal! El artista no es un ser empeñado en la tarea de andar siempre buscando algo de qué liberarse. Su libertad la ejerce, en cuanto artista, sólo en la medida en que su obra lo revele más genuinamente a él y a las cosas.

No sin reconocer que se impone un nuevo planteamiento de la cuestión que Aristóteles planteara por primera vez, y que mencionamos con un vocablo harto poco feliz – la imitación –, el filósofo afirma que, en virtud de la intuición poética, cada forma es determinada en relación con todas las otras de la obra. Esto se observa muy claramente tratándose de una pintura que se expande con armónica plenitud en el total espacio interior que le es propio, como unidad suficiente en sí misma. Esta expansión armónica Maritain la identifica como el número interior de la obra y la relaciona estrechamente con los hallazgos propios de algunas escuelas modernas, como la Cubista y la Abstraccionista. Es que el arte moderno ha captado en toda su significación la importancia de la interferencia metafórica que, de un modo natural, libera la intuición poética; es decir, la importancia de esa imagen iluminadora – un detalle que cautiva nuestra mirada – por virtud de la cual la significación intuitiva de la obra va creciendo ilimitadamente.

## VII. LA EXPERIENCIA POETICA Y EL SENTIDO POETICO

El plano de la poesía se halla situado entre el del conocimiento abstracto y el de la magia, y el distinguir bien estos tres planos resulta fundamental para ver luego cómo se relacionan entre sí. En primer lugar, el pensamiento del poeta participa, en cierta medida, del régimen nocturno de la imaginación, bajo el cual cualquier cosa es, a un mismo tiempo, ella misma y otra cosa distinta. ¿Por qué? Porque la presencia de las cosas en un signo – puesto que son conocidas a través de éste – se confunde con la presencia real o física. Por otra parte, lo que el

pensamiento abstracto alcanza por y en la naturaleza de las cosas, la poesía lo capta por y en el roce de un signo cualquiera. La poesía es, pues, una especie de adivinación de lo espiritual en las cosas sensibles.

Como hemos visto anteriormente, su experiencia propia y privativa lleva al poeta a aquella fuente íntima y única donde nacen las facultades todas del alma. Su experiencia se da en el borde de la vida espiritual preconsciente y consiste en un estado de oscuro, inexpressado y rápido conocer. En un cierto momento de la experiencia del poeta, su intuición poética determina que las energías virtuales de esta intuición pasen también a la obra; entonces se da un movimiento único y transitivo que se manifiesta de un modo positivo en el hecho de que la intuición poética penetra en el campo de la conciencia. En esto consiste la inspiración y por ello exige también, como un medio, el trabajo racional de la virtud del arte y su cohorte de atributos provenientes de la razón práctica.

De modo que a la experiencia poética en el artista, corresponde el sentido poético en la obra de arte. El sentido poético, que es la intuición poética misma comunicada a la obra, le confiere al poema su ser y su existencia. Pero este poema es inseparable de la forma verbal que lo expresa; porque ésta, al mismo tiempo, lo anima desde adentro por el conjunto mismo de palabras que determina su existencia. De modo que las palabras del poema no sólo son signos de conceptos o ideas, sino también objetos dotados de su propia cualidad sonora. Su función como signos depende, al mismo tiempo, de las imágenes que ellos transmiten o sugieren y de su significación inteligible. Por lo tanto, el sentido poético es aquella significación inmanente hecha de significaciones: la significación inteligible de las palabras y la significación imaginal de esas mismas palabras; y también la significación aun más misteriosas de la relación musical de las palabras y entre los contenidos significantes de esas mismas palabras.

Puesto que un poema es claro u oscuro sólo con respecto a su sentido inteligible, resulta que ningún poema puede ser completamente oscuro, ni tampoco completamente claro. Hay poemas en que las manifestaciones conceptuales desaparecen o quedan reducidas a un mínimo, o constituyen algo meramente alusivo. A veces el sentido inteligible que apunta en las imágenes está sólo implícito y suele suceder que este sentido inteligible implícito está indeterminado, de modo que se advierte la existencia de una significación, mas lo significado permanece desconocido. Pero a la inteligencia le basta con experimentar un deleite, y este deleite tal vez resultará

más insidioso cuando lo significado es desconocido. ¿Por qué? Porque el hecho de que sea desconocido lo significado por el signo quiere decir que el signo significa lo desconocido. Lo esencial es que ha habido un signo y una significación, pese a que no sé exactamente lo que ese signo significa. Lo que interesa es que aquel signo signifique algo para mí, pues en cierto sentido el goce poético y la exaltación afectiva se harán más y más amplios o vastos en la medida que permanezcan indeterminados.

## VIII. INDEMNIZACIÓN DE LA MÚSICA

La palabra internización no está en el Diccionario, y pedimos por ello perdón. Pero, ¿cómo traducir del inglés el vocablo internalization? Evidentemente no se pueden usar las palabras internación ni interiorización al hablar del concepto que nos preocupa, el cual, por otra parte, sólo exige que quede claro y nada más. Pues bien, esta internización de la música se relaciona de algún modo con la famosa afirmación – que encontramos en poetas como Reine, pero que antes había formulado Tomás de Aquino (poeta también él) – de que “donde terminan las palabras comienza la música”. Pero vayamos por partes.

El poema, que es un objeto hecho con palabras – «el material más ingrato y pérfido que pueda darse» –, debe, mediante esos signos y símbolos, impresionar los sentidos y seducir la razón; pero en sí mismo no es un medio, sino, esencialmente, un fin. No siendo, pues, un vehículo de comunicación, se debe sólo a un efecto de superabundancia el hecho de que a través suyo el poeta se comunique con sus semejantes. Estrictamente, además, la enorme importancia que reviste la comunicabilidad del poema, deriva del hecho de que el poeta es un hombre. “Nihil humano a me alieno”, decía ya Terencio, hace dos mil años.

Lo que la obra aspira a transmitir es esa misma intuición poética del artista; pero se notará que, por razón de aquella ambigüedad de que hablábamos, la significación de la obra resulta más amplia y diversa en el espíritu de los demás que en el de su creador. El poema contiene en sus palabras no sólo una significación conceptual, sino también, y principalmente, un misterioso destello de realidad captado al margen de todo concepto, y que ningún concepto puede expresar. ¿Cómo asir, pues, esta segunda y verdadera significación del poema? De un solo modo: dejándonos arrastrar hacia la intuición original por virtud del poder de – ¿cómo decirlo? – la música de las palabras.

En este fenómeno de la internización de la música está muy comprometida la poesía moderna. En efecto, de las dos significaciones a que acabamos de referirnos, ella tiende a abolir la primera y procura que el poema no revele sino ese destello de realidad apresado en las cosas. Es decir, una significación única, en que las palabras lleven inmediatamente a la zona de la música interior, de modo que, en virtud de esta última, entremos a participar de la intuición poética. Hay, pues, una diferencia evidente entre esta poesía y la clásica; porque en la poesía moderna los conceptos, aunque siguen siendo instrumentos de significación, han dejado ya de dominar la obra.

Maritain introduce aquí la distinción entre dos tipos de imágenes, con lo cual consigue aclarar muchísimo esta problemática. En la comparación deliberada, la imagen metafórica es un modo retórico que corresponde al discurso de la razón. Tal sucede, por ejemplo, cuando se habla de la fragilidad del cristal. En la imagen inmediatamente iluminante, en cambio, no se trata ya de comparar dos cosas, sino más bien de hacer conocer una cosa a través de la imagen de otra. La imagen es aprovechada como vehículo de alguna significación inteligible que se irradia de la intuición poética. Tal sucede, por ejemplo, cuando escribe Yeats:

«El viento que despertó a las estrellas  
Sopla ahora a través de mi sangre».

Esta imagen inmediatamente iluminante – concluye Maritain –, constituye el modo intuitivo de la poesía, el modo de la actividad preconsciente no conceptual del intelecto.

## IX. LA EPIFANÍA DE LA INTUICIÓN CREADORA

Tratándose de la poesía moderna, se acepta que ella ha realizado grandes descubrimientos en lo que se refiere a la vida de las imágenes, y se le reprocha una cierta debilidad en lo que respecta al tema. Pero habría que ver qué entendemos por tema – observa el filósofo –. Más aún, son varias las nociones que, como la anterior, se refieren a aspectos esenciales de la obra poética. Conviene, pues, abocarse de algún modo al estudio de esta problemática.

Digamos, para comenzar, que el tema – distinto del asunto – se refiere más a lo que el poema se propone o quiere, que a lo que es en sí mismo. Hablemos de la acción del poema en relación con su querer ser. Pues bien, aquí debemos distinguir esta acción de la trama, que es una forma o actualización de la acción. Tanto es así que, en un sentido secundario, la trama es el conjunto de medios llamados a producir un cierto efecto sobre el espectador. Referida al drama, se ve claramente lo que es la acción: un cierto élan que, emanado de una constelación de agentes humanos reunidos a un mismo tiempo en una determinada situación, empuja a éstos y que, como consecuencia de ello, resulta comandando un cierto desarrollo de los acontecimientos en el tiempo y penetrándolos de significación. Así, la obra no sólo existe sino que actúa y opera. Pero el concepto de acción es un concepto analógico, válido para todo el campo del arte; y es preciso advertir, a su respecto, que emana de la intuición creadora como un valor segundo del poema: su valor intencional primero y más básico es ese mismo sentido poético del que anteriormente hemos hablado.

El tema, en cambio, es el término y significación de la acción, y no existe en el poema separadamente de la acción, como ocurre con la tesis, que es introducida en el poema desde afuera. De modo que el tema es irreductible a una proposición estrictamente lógica, porque presupone el sentido poético y se origina en la intuición creadora, perteneciendo – junto con la acción – al segundo valor intencional del poema. De más está decir que, en la vida psicológica concreta, todas estas cosas – tema, acción, emoción creadora – son puestas en juego conjuntamente. El poeta no parte invistiendo de fuerza emocional a ningún argumento – como si dijéramos –, porque él no empieza por ningún argumento, sino con la emoción creadora o intuición poética, y el argumento viene después.

La obra se desenvuelve dentro de un espacio poético en que la unidad consiste en una cierta concordancia vital de lo múltiple y que, como hemos visto anteriormente, Maritain denomina número o expansión armónica. Constituye, en palabras del filósofo, un tercer valor intencional del poema, a través del cual el sentido poético y la acción son complementados. Su resultante – y, al mismo tiempo, su manifestación ostensible – es una suerte de música externa que llena (o debería llenar) el espacio poético de significados: «tensiones y presiones significantes positivas o negativas – silencios, vacíos, espacios reservados para lo inexpresado y lo inexistente, que hacen tanto más impacto en la mente cuanto que no se expresan de hecho».

La intuición creadora puede encontrarse en tres estados diferentes. En la noche creadora de la vida preconsciente no conceptual – que es su mundo propio –, la intuición poética se halla en su estado puro. Pasa a la obra a través del sentido poético, que es, así, como un instrumento de la intuición creadora. Pero, a medida que se intensifica la actividad operadora, la intuición poética avanza en una especie de cuarta dimensión. De este modo, la intuición poética penetra en el mundo del logos naciente, que es un estado distinto y ajeno a ella: la obra en cuanto mentalmente concebida y como producto de un pensamiento. Entonces, cierta virtualidad objetiva que ya se hallaba contenida en la intuición poética, se separa de ésta – por así decirlo – y viene a la existencia: a través de la acción y el tema, instrumentos de la intuición poética, pasa ésta a la obra. Por último, la intuición poética penetra en la esfera del logos formado, es decir, de la virtud del arte, lugar en donde se encuentra en un estado aun más distinto y ajeno, y peculiar a la obra en producción o ejecución. Así, pues, «el sentido poético o melodía interior, la acción y el tema, y el número o estructura armónica, son las tres epifanías de la intuición poética o emoción creadora al pasar a la obra». Personalmente – quisiéramos expresarle al lector –, nos resulta duro el no poder referimos también, por falta de espacio, a los ejemplos e ilustraciones de que hace uso Maritain al abordar esta temática, sobre todo cuando poetas como el Dante o T. S. Eliot están de por medio. Por supuesto que, en desquite de ello, encarecemos vivamente la lectura directa de los textos que aquí hemos debido preterir.

La poesía a que nos hemos estado refiriendo fundamentalmente es «la libre creatividad del espíritu y el conocimiento intuitivo a través de la emoción, que trasciende y penetra todas las artes en cuanto tienden a la belleza como fin más allá del fin». Pero este sentido primario y universal puede ser restringido, y tenemos entonces la poesía «como usando y animando aquella actividad artística particular que crea una obra compuesta de palabras: digamos, la poesía de la expresión verbal». Esta poesía, en sentido restringido, se manifiesta en las tres formas conocidas: poema o canto, drama y novela.

La poesía del poema o canto es poesía de música interior: el sentido poético solo, la melodía interna sola, le dan al poema su esencia y su existencia; de modo que la acción y el número son allí propiedades que, aunque necesarias, lo son in plus. La poesía del teatro, en cambio, es la poesía de la acción. Es a través de ésta que el drama recibe su esencia poética y su existencia. La acción es, como decía Aristóteles,

su entelequia, es decir, su principio constitutivo interno. El número o expansión armónica es una propiedad necesaria *in plus* del drama. Cuanto a la novela – que Maritain llama «poesía de la pintura del hombre» –, no sólo el sentido poético sino que aun la acción es insuficiente para que la obra exista; esto sólo se logra por virtud de la última epifanía de que hemos hablado: el número o expansión armónica que, llenando el espacio poético con partes en tensión mutua – que son, esta vez, personajes o seres libres –, le dan su esencia poética y su existencia a la novela.

En relación con lo anterior, Maritain advierte que existen tres clases de sensibilidad poética en el lector: sensibilidad lírica, sensibilidad histriónica y sensibilidad introspectiva, las que corresponden a las tres formas de poesía verbal a que acabamos de referirnos. Asimismo, advierte ciertas analogías entre las artes y la poesía de la expresión verbal. Desde que su obra es totalmente y solamente en y por el espacio – escribe el filósofo –, las artes plásticas están en la misma categoría de la novela, con respecto a la estructura espiritual de la obra. A su vez, la música está en la misma categoría del poema, y la danza en la del drama.

Podríamos decir que la filosofía maritainista del Arte y de la Poesía concluye con el tema de la magia, o *in plus* por excelencia, expresión que debe entenderse a la manera del concepto de la gracia en Platino. La música comienza donde terminan las palabras: es una observación que, por repetida, casi se torna banal. Ahora bien, si se medita atentamente sobre el asunto, se verá que allí donde termina la música – es decir, alguna poca buena música –, comienza otra música; esta vez más sutil y misteriosa que la que consigna la notación de las pautas. Más aún, es dable observar que este mágico *in plus* se da no sólo en la música, sino en todas las artes – es decir, en algunas pocas obras de arte, salidas de la mente y de las manos de algunos pocos grandes artistas.

Es claro que esta magia nada tiene que ver con aquella que algunos poetas buscan desesperadamente en una especie de misticismo negro, según veíamos hace un momento. Como *in plus* gratuito, contingente y libre, sería vano empeñarse en buscar la magia de nuestra referencia. Pero otra cosa es buscar la inspiración. La intuición creadora es el único don y el don supremo que el poeta – cualquiera que sea su arte – debería buscar... en la medida, claro está, en que un don puede buscarse: «No me buscaríais si no me hubieseis encontrado», escuchó, una vez, Pascal. Por suerte, ese don lo posee todo hombre que, por un imperativo interior, siente vocación por el arte.

Tal es, en breve síntesis, el pensamiento de Maritain en lo que se refiere a esta problemática tan amplia y diversa como compleja e intrincada. Ojalá hayamos podido transmitir al lector algo de ese talento que caracteriza a la obra del filósofo y – más difícil aún – algo de su estilo tan propio y personal. A este respecto, no estaría de más recordar, aquí, que el filósofo – entre los numerosos galardones que ha recibido – ostenta el Grand Prix National des Lettres, y es miembro de la National Academy of Arts.

## X. LAS FUENTES

Concluyamos nuestro estudio mencionando, brevemente, los autores y las obras que más a menudo cita Maritain en sus libros sobre estética, especialmente en el que ha sido, de una manera directa, el objeto de estas páginas.

1) En un primer grupo podríamos colocar a Aristóteles, Platón, Tomás de Aquino y otras autoridades, que el autor cita más o menos in extenso. En *La intuición creadora*, estas referencias vienen agrupadas en anexos, al final de cada Capítulo.

2) En un segundo grupo se ubicarían escritores como Baudelaire, T. S. Eliot, E. A. Poe, etc., a quienes el autor cita sólo (o también) en cuanto ensayistas o críticos literarios. En una calidad análoga se cita también a artistas como Delacroix.

3) Finalmente, en un tercer grupo cabría situar a aquellos autores cuyas obras utiliza Maritain para ilustrar su pensamiento. Tratándose de los escritores (v. gr. el Dante, S. Juan de la Cruz, Keats, Apollinaire, etc.), éstos van, en la obra de marras, citados al final de cada Capítulo, en la forma de anexos, según ya hemos dicho. En el caso de los artistas, la obra citada trae numerosas reproducciones, que en la edición original norteamericana son de una gran calidad.

Digamos, para terminar, que esta parte del pensamiento maritainista ha sido estudiada en varias oportunidades, ya sea en obras colectivas o individuales. Entre estas últimas podría citarse – por ejemplo – la de V. L. Simonsen, titulada ‘La estética de J. Maritain’ y publicada por Presses Universitaires de France, en 1956.

Santiago, Navidad de 1969.