



OBRAS DE RECONOCIMIENTO A JACQUES MARITAIN



LA FILOSOFÍA EN LA POESÍA

Henri Bars

Sacerdote, poeta y escritor francés. Amigo de Maritain, considerado como uno de los mejores intérpretes espirituales del pensamiento del filósofo.

Transcripción parcial del capítulo II, sección 3, del libro 'Maritain en nuestros días', de 1962.

Cuando se pasa de la política a la poética de Maritain se debe esperar cambiar de registro; otro reino del espíritu, otra manera de proceder desde su punto de vista y, tal vez, más sutil. El arte es más difícil de tratar que la historia, porque está en la historia (y está, pues, regido por sus leyes) sin ser de la historia (y tiene sus leyes propias). Las cosas de aquí no son las cosas de Dios pero tampoco son ya del César. Es preciso saber conversar con ellas según su propia naturaleza.

Pero es el hombre mismo quien conversa y en la unidad de una vocación que se reconoce idéntica en todos los niveles a donde ella le conduce. No hay nada de sorprendente si encontramos una analogía entre la manera con que se comporta respecto de la ciudad y respecto de la poesía. Con una predilección más espontánea, una agilidad menos postiza, una especie de vibración feliz que no se mostraba en

seguida, es el mismo vaivén entre lo que no pasa y lo que pasa, la misma tensión, a veces trágica, de un polo al otro. La misma independencia, un poco sombría, respecto de las escuelas que respecto de los partidos. Y la misma preocupación de «descender hasta el límite extremo en que el conocimiento filosófico se une», tampoco, esta vez, con la acción, sino con el arte. El filósofo vuelve, cuando todos nosotros habíamos partido. Sólo que la mayor parte de entre nosotros no va muy lejos; se forman una idea del arte y de la poesía que sobresale apenas de su experiencia. Maritain ha ido a buscar las razones de lo que sentaba con una vivacidad singular tan arriba, en una atmósfera tan enrarecida, que los sabios y los prudentes habrían podido predecirle: ningún artista reconocerá jamás lo que hace en lo que contáis. Sin embargo, las cosas han pasado de otra manera.

'Art et Scolastique' apuntaba hacia el lector como para desafiarle o defenderse de él; primero su título, después tres cortos capítulos en que la escolástica era más aparente que el arte. Es en el curso del cuarto, muy técnico todavía, que la gracia propia de la sabiduría empezaba a venir al encuentro de otra gracia; y la belleza no hacia su entrada más que al final del quinto. Pero este baño de rigor, era maravillosamente refrescante para aquellos que se sometían a él de buena gana y estaban en él sumergidos durante mucho tiempo. Entonces se podía hacer un amistoso guiño a Satie o a los futuristas, citar a Baudelaire como a un sabio para la mayor sorpresa de M. Montgomery Belgion. De hecho, pocos hombres modernos son citados en esta obra, sobre todo bajo su primera forma y puede observarse que los que aparecen no lo son en razón directa a las preferencias del autor sino a las necesidades del texto. Pero están presentes, sin otro privilegio que el de no ser todavía consagrados. Y lo están más aún en *'Frontieres de la poésie'*, en donde se propone abordar «ciertas tendencias del arte contemporáneo», y en toda la recopilación a la que este ensayo dará más tarde su título. Únicamente por su título, que una nota preliminar precisaba, 'Situation de la poésie' se refería a las posibilidades de renovación creadora que la «poesía de hoy» prefigura.

Finalmente, una de las intenciones más aparentes – no digo la más profunda – que aparece en *'Creative intuition in art and poetry'* del principio al fin, es una justificación de la poesía moderna. Maritain se abstiene de hacer la crítica literaria o la crítica de arte. Sin embargo, creo que llega a ello y que incluso permanece en tal tarea, como en los Dialogues de 1928 que Charles Du Bos tanto admiraba como buen conocedor, o en el ensayo sobre Dante que aclara el último capítulo de *Creative intuition*.

¿Qué es, en efecto, la crítica sino el discernimiento de valores inmanentes en las obras (o de la ausencia de ciertos valores esperados)? Más a menudo aún, el filósofo coteja esta forma de lenguaje intelectual sin entrar en él y si en él penetra es tan sólo para andar algunos pasos. Su función principal es diferente. Conocer, no solamente la poesía concreta, sino la poesía naciente, y amarla en la medida en que existe e incluso ayudarla – «sosteniendo a mis jóvenes amigos con todo mi corazón» – si, pero no para permanecer en sus aguas. Comprenderla de una manera tanto más desinteresada porque no le pertenece, impregnarse de ella, instruirse en ella, como se hace con las obras clásicas y desde allí, flotar «como un corcho, hacia las regiones que lo exigen», hasta los principios analógicos, los únicos capaces de «pasar sin demasiado detrimento a través de las vicisitudes de las oportunidades del arte». Y que, por consiguiente, harán justicia a estas oportunidades, con la exigencia de renovación que es la condición del arte – porque «es oportunista como la naturaleza». Volver, en fin, mejor armado para comprenderla, hacia el «momento fugaz», en que «la poesía de hoy dibuja por anticipado... unas virtualidades y unos deseos que tal vez tengan mañana la suerte de pasar a la existencia», y sorprender los juegos ambiguos de una conciencia que se busca en ella, no enseñarla (tiene horror a esto), sino estar cerca de ella y adivinarla con media palabra, mientras lleva a cabo su oficio de filósofo sin preocuparse de lo que ella pueda pensar (porque esta respeta voluntariamente a todos aquellos que ejecutan bien su oficio y que, en primer lugar, creen en él) y aclarar así, una por el otro, la situación de la poesía en el espíritu, que el filósofo descifre con los ojos abiertos, con la situación que el artista le inventa con los ojos cerrados en el tiempo. En resumen: entregar la poesía a la filosofía como un objeto que pueda conocer; y dar la sabiduría a la poesía como una compañera fraterna – sin comprometer ni a la una ni a la otra.

Todo aquel que desee tener una idea abreviada de la gestión de Jacques Maritain, no creo que pueda encontrar mejores ejemplos que en *'La def des chants'*. Este ensayo fue escrito en 1935, en el momento en que aparecía la tercera edición de *'Art et Scolastique'*. Comienza por una «situación» del arte en aquel instante del siglo en que ya aparecían los signos anunciadores de la tempestad: el escritor no trata de decirlo todo, pero en diez páginas habla de Picasso, Stravinsky, Gide, Breton, Jouhandeau, Joyce, Jean Hugo – con una soltura y una plenitud que podría concitar la envidia de los mejores críticos. En una tercera parte, habla de músicos: Lourié particularmente, y también Debussy, Satie, Falla, y finalmente Bach, Wagner, Beethoven, Mozart. Entre estas dos ojeadas sobre las aguas abigarradas del tiempo, el filósofo ha levantado los ojos hacia el misterio de la idea creadora,

tal como se la puede concebir en Dios: y por medio de un movimiento tranquilo, con un juego de correspondencias técnicamente elaboradas pero que la intuición contemplativa hace ligeras y transparentes, son el misterio de la creación poética, el de la libertad, incluso el de la santidad, los que se encuentran irradiados. El filósofo va desde el tiempo al tiempo pasando por la eternidad.

No habría triunfado tan plenamente, incluso tal vez no habría tenido la idea de emprender la tarea, si no hubiese estado naturalmente dotado de este instinto, de esta especie de complicidad con la afloración de la invención artística, que representa aquí un papel análogo al sentido de la historia en otro terreno y que es muy difícil de no relacionar con el gusto. Sin embargo, hay en Maritain una tendencia incontestable a despreciar el gusto. Las reflexiones que hace sobre esto en *'Art et Scolastique'* se ajustan a su horror por el academicismo y explican ciertos aspectos de su filosofía del arte, sobre todo su forma definitiva en *'Creative intuition'*: de hecho, tengo la impresión que en esta obra monumental el gusto ni tan sólo es nombrado.

Pero, por otra parte, nos dice a propósito de las cosas del arte precisamente:

“¿Creeremos que un cierto gusto por estas cosas, una connaturalidad intelectual con ellas, un amor de contemplarlas por si mismas, no es una condición singular de la percepción de los problemas que aquí se pueden descubrir?”.

Sé muy bien que se puede distinguir el gusto como una tendencia orientada hacia una cierta categoría de objetos, y el gusto como juicio especificado por un cierto tipo de valores (es entonces «bueno» o «malo», mientras que existe o no existe el primero). Pero se desliza naturalmente, y legítimamente, del uno al otro de estos sentidos, sobre todo en el orden del arte en que la presencia del valor es ella misma causa de la existencia del objeto. Tómese como se quiera, el gusto es el sentido del sabor. Tener el gusto por un cierto género de cosas es tener apetito por el sabor propio de este género de cosas. Tener gusto, pura y simplemente, es ser capaz de discernir los sabores. El academicismo ha podido corromper esta última noción fijándola en la noción estrecha de un «buen gusto» inmóvil. Pero la reacción contra el academicismo, lejos de dispensarse de ello, devuelve a la noción de «tener gusto» su movilidad aguda, su independencia en relación con todas las consignas. El disgusto del academicismo es, en el fondo, el sentimiento de que él es el «mal gusto».

Se puede distinguir también por abstracción, un gusto de puro contemplador de las obras de arte, o digamos hasta de consumidor: el del aficionado a los cuadros o el del marchante, del lector en una casa de ediciones o del cronista. Aquel gusto puede ser extremadamente desligado, incluso infalible, en los límites en que se ejerce; admito que procede más bien de la habilidad que del hábito. Pero ¿puede existir en el estado puro? Me cuesta mucho creer que «el gusto no implica en sí el menor esbozo de hábito artístico» y me inclinaría a ver en él la forma débil e ineficaz del impulso a crear. Por lo menos sería esto lo que sucedería entre aquellos que de ningún modo crean. Pero en el artista es seguramente otra cosa y no acierto a concebir que pueda obtener solamente intelecto especulativo; sea que preceda y acompañe a la invención o sea que revierta sobre una porción de la obra efectuada para juzgarla, es realmente inseparable del acto creador. Y ¿qué sucederá con el filósofo, cuando éste utiliza el arte concreto como trampolín de su reflexión? El también conoce la inspiración y la invención y, hasta en un sentido, la creación. Si se separa del artista, desde el instante en que éste se orienta hacia la obra que le convierte en artista, puede comprenderle tratando de unirse a él en su fuente, en su fuente común. Mejor que otros muchos sabrá que

“... el respeto ante el esfuerzo del artista, el sentido de misterio espiritual en el cual está comprometido su trabajo creador de hombre enamorado de la belleza, son los prerequisites de todo juicio artístico digno de su objeto”,

y entonces concederá

“... una especie de consentimiento previo a las intenciones generales del artista y a las perspectivas generales en las cuales se encuentra situado”,

que, por otra parte, le permitirán mostrar una exigencia despiadada.

A decir verdad, al hablar del filósofo pienso en todo hombre que teniendo con el artista una comunidad de experiencia que aquél le entrega fraternalmente, quiere juzgar y hablar del arte como un sabio. ¿No es ésta la manera del crítico cuando es grande? Sainte-Beuve hacia consistir la perfección de su oficio «en leer cualquier escrito según el espíritu que lo ha dictado». Hemos llegado muy cerca de lo que Bergson llamaba intuición: coincidencia con lo único. ¿Es que se trata aún del gusto? A mi entender esto es su fuente. Pero llámese como se quiera, semejante simpatía con la intención del artista no es reducible a ninguna «estética»; está en los antípodas del academicismo surrealista, un academicismo del sistema no representativo en pintura.

Por otra parte, hay en aquello alguna cosa incomunicable, por lo menos directamente. La «intuición receptiva» que corresponde a la «intuición creadora» no es más que ésta, completamente justificable y explicable por los principios de ninguna filosofía. Es entonces una aventura como la fe y el amor, y es una aventura especialmente peligrosa, seductora y caprichosa también cuando el artista vive, incluso discutido, cuando él mismo puede intervenir su obra. Una filosofía del arte que no esté de acuerdo con este riesgo, seguramente será legítima; es tanto más fácil de imaginar por cuanto hasta una época reciente casi no ha habido otra, ya que los filósofos no han hablado apenas del arte más que apoyándose en obras ciertamente admirables y con toda calma. Pero no es ésta la vocación de Maritain: no abría aquí, no más que en otras manifestaciones, sino un crédito a lo moderno en tanto que moderno; pero aquí, como en todo, debía «contemplar su tiempo al paso».

La cuestión de saber si ha discernido los valores concretos de este tiempo es, después de todo, secundaria. Cuando se le reprochaba no haber mencionado aquella o la otra forma de arte en su primer libro, contestaba que aún había omitido unos mayores ejemplos, pero que siendo su trabajo filosófico y no histórico le bastaba con recurrir «a los ejemplos más accesibles y más significativos» y, sin duda, a aquellos que su sujeto solicitaba o que su memoria le proponía. Por lo mismo, no tenía la intención de formular, como tal o cual crítico imprudentemente lo había hecho, un juicio de conjunto sobre el arte contemporáneo sino entrar en conversación con «ciertas tendencias» capaces de resultados contradictorios. Bastaba con que los ejemplos presentados por él y que se encontraban por hipótesis sujetos a discusión, no estuviesen desatados de la existencia poética. Dejo al juicio de otros más competentes que yo el juzgar si constituía un error estimar Satie en 1918 y Lourie quince años más tarde o situar a Rouault y Chagall en un sitio que nadie parecía discutirles. En literatura, su discernimiento me había parecido haber sido correcto. Entre los nombres que ha citado, no veo casi ninguno que no haya de ser tenido en cuenta. Y de las obras que han germinado en su campo y de las cuales ha favorecido la radiación, muchas son hoy objeto de una admiración tan general como serena. Cualquiera que haya sido su papel en la *'Roseau d'or'*, es ahí, me parece, que se encontrará el reflejo más fiel de su influencia literaria. Constató que esta colección, en su iniciación, hizo conocer a un tal Berdiaev y a un tal Bernanos; que recibió con honores a un tal Ramuz y a un tal Green cuando todavía no eran célebres; y a un tal Reverdy, cuya presencia hacía rechinar los dientes de Claudel: él mismo, cuando

publicó en ella la primera jornada de *'Soulier de satin'* no era muy conocido. Fue igualmente gracias a esta apocalíptica *'Roseau'* que Romano Guardini y Gertrud Von Le Fort encontraron audiencia en Francia y que Mounier hizo de Péguy un maestro del pensamiento para la juventud de los años treinta.

Conviene mencionar aquí una opinión muy extendida, que encontró su expresión literaria más completa en la autobiografía de Maurice Sachs: las preferencias estéticas de Jacques y Raïssa Maritain habrían sido dirigidas por unas preocupaciones apologéticas. El filósofo había respondido por anticipado:

“Con algún descuido por un lado y con alguna indulgencia por otro, y con el fin de excusar nuestro gusto por las investigaciones poéticas juzgadas indignas del sentido común, se ha pensado a veces que nuestra tarea se proyectaba hacia la «conversión» religiosa de la «joven literatura». Es cierto que colocamos la religión por encima de la literatura, y que ésta nos interesa en razón del alma, no de la gramática; por tanto, la libertad que proviene de este desprendimiento nos deja indiferentes a los bienes sagrados académicos o antiacadémicos. Pero en cuanto a las conversiones, sabemos que son obra de Dios; y mientras experimentamos una alegría cada vez que le place conceder una, nos parecería impertinente la idea de una colección literaria fundamentada con vistas a ayudar al Todopoderoso a producir sus milagros.”

Todo queda fijado en estas pocas líneas, pero la interpretación que recusan es muy tentadora, porque tiene a su favor unas verosimilitudes convergentes y explican todo demasiado bien para no conservar la ventaja. Es exactamente el género de opinión a la cual debe aliarse una inteligencia creyente o incrédula, pero igualmente superficial: ¿cómo se puede imaginar que un ser devorado de amor, un místico, pueda interesarse por los puestos avanzados de la poesía, si no es para hacer caer aquellas vanguardias en las redes de Dios? ¿Cómo explicar, sino, con ello, que se hayan producido tantas conversiones alrededor del filósofo, conversiones que, a decir verdad, no se han mantenido todas, revelando así su fragilidad? ¿Cómo no hacer el recuento con Sachs de aquellos que estaban antes de Maritain en la ciudad santa y no le debían nada, de aquellos que no vinieron nunca a ella, de aquellos que no permanecieron en ella? ¿Cómo no suponerle cierta melancolía y no reconocerla en este hombre que se pregunta en presencia de Julien Green: «¿Es que me he engañado? ¿Me he equivocado al querer ocuparme de todos estos hombres de letras?»

Jacques Maritain no es solamente un filósofo, es también un apóstol: he aquí un punto sobre el cual todo el mundo está de acuerdo. Los artistas que ha frecuentado en su obra y en su vida, que ha recibido en su filosofía y en su casa, no le interesan solamente por su genio sino mucho más por su alma; él mismo nos lo ha dicho. Sabemos que ayudó a Erik Satie y a André Grange a bien morir, que en el momento en que Cocteau «dudaba al borde del cielo», él le empujó «por la espalda», «le empujó como un hombre que mata». Es tan difícil de entenderle cuando se niega a «tratar de la conversión de las almas (...) como una serie de éxitos que se inscribiesen en el cuadro de caza», como cuando afirma: «un alma que vuelve a Dios, incluso si sucede que después no persevera visiblemente, ¿es un acontecimiento inscrito en el cielo y un testimonio que tiene valor por sí mismo y una promesa cuyo cumplimiento final escapa a nuestros ojos»? ¿Es imposible seguirle cuando trata de la investigación de la pureza poética, incluso si no la acompaña de un cambio perdurable de la vida, la nostalgia de otra pureza?. ¿Es imposible creer que un cristiano pueda amar a Dios con locura y por esta misma razón abrir un crédito loco a su voluntad de salvación?; ¿abrir un abismo infinito entre la vida eterna y la vida de la poesía y, no obstante, hacer otra cosa que un medio de la poesía? Bastaría para creerle, o al menos para imaginárselo, leer lo que Maritain ha escrito, de reflexionar sobre ello y de comprenderlo. Conviene obrar con mucho cuidado: es un aspecto capital de su completa filosofía que se encuentra aquí comprometido, el valor absoluto de los fines subordinados. Me limito a señalar su incidencia en la presente cuestión.

Existe un problema del arte cristiano, no del arte sagrado o del arte de la Iglesia, pero sí del arte en tierra cristiana, residiendo en un sujeto cristiano, en un alma bautizada; y unas relaciones de la virtud de arte con la sabiduría divina. Y existe también un problema de las relaciones entre el arte y la moral. Maritain ha tratado este tema y a menudo las ha asociado a un tercer problema que es realmente el primero para un filósofo que permanece sin una preocupación esencial: la de la naturaleza del arte y de su propia dignidad.

Estos problemas están asociados en su obra tal como se presentan unidos en la vida, pero no están asociados más que con el fin de que no sean confundidos y nadie habrá hecho más que él para mantenerlos diferentes. Porque esta distinción está de acuerdo con los principios tomistas, sin duda, e incluso quiero que éstos puedan salvaguardarla. Pero es un hecho que los tomistas no habían

edificado hasta ahora una filosofía del arte, y lo que respondía a esta noción en la tradición cristiana desde la época de los Santos Padres, escapaba difícilmente a una especie de pragmatismo ético-religioso: el arte aparecía siempre más o menos como intrínsecamente subordinado a los fines superiores del hombre. Porque de esta subordinación intrínseca, Maritain defiende al arte con tanta energía como somete a ella la política – y ve ahí el error de Maquiavelo en esta confusión de la política con un arte. No retrocede ante las fórmulas más bruscas para defender la autonomía del arte:

“El artista puro, abstractamente tomado como tal, es algo enteramente amoral.”

“El arte (...) no está subordinado por su objeto ni a la sabiduría, ni a la prudencia, ni a ninguna otra virtud.”

“El arte (...) aparece como alguna cosa extraña en sí mismo en la línea del bien humano, casi como algo de inhumano, y cuyas exigencias son, no obstante, absolutas...”

Es cierto que esta autonomía contribuirá a volver más onerosa la subordinación extrínseca del arte «por el sujeto y en el sujeto (...), en bien del sujeto», a menos que por la caridad el artista se identifique con la ley. Resulta que este rescate es el rescate de una dignidad. No creo que nadie la haya salvado mejor que Maritain, con una especie de fraternal y salvaje amistad. No creo tampoco que los principios tomistas por si solos le hayan dado este poder. Ha sido necesario un don natural desarrollado, educado por un largo comercio gratuito con los «poemas» de toda clase que el género humano ha dejado, como otras muchas señales, a lo largo del camino. Así es como se adquiere esta «connaturalidad intelectual» con las cosas del arte, de la que nos decía en seguida que es «una condición singular de la comprensión de los problemas que pueden descubrirse aquí». Si ha perdido la pista de muchos, si los ha seguido hasta los puntos concretos de su nacimiento, si por ellos se ha despertado a ver lo que la poesía moderna tiene de más atrevido y de más inquietante, no ha sido, crémoslo así, porque quería convertir al Dios de Jesucristo a los pobres artistas – existen para esto unos medios más cortos y más eficaces – sino porque él era espiritualmente sensible a estas cosas y «sentía un amor de contemplarlas para ellas mismas».

Cuando vino a Santo Tomás tenía casi treinta años y ni él mismo sabía lo que traía del país de los egipcios. Se veía pobre y desnudo, sin saber nada y con todo por aprender, pero no se despoja uno de sus hábitos al convertirse y no se pierde la memoria. A menudo debió sorprender a las gentes de la Escuela con visiones que parecían naturales y que suponían una formación nada escolástica. Cuando un día citó a los grandes «moralistas» franceses o extranjeros – Montaigne, Shakespeare, Balzac, Dostoiewsky – como representantes de lo que él llamaba «saber moral prácticamente práctico», se atrajo una reprimenda del P. Ramírez: «En realidad (estos escritores) no hacen otra cosa que expresar en un lenguaje más puro la sabiduría contenida en una multitud de dichos y de proverbios». – «¿El R. P. ha frecuentado mucho estos autores?», preguntó Maritain. Es probable que al menos creyó haberlos leído, lo cual es grave. Los clérigos, cuyo nombre era en la Edad Media sinónimo de cultura, han perdido poco a poco lo que tal palabra significa: la sensibilidad por las cosas del espíritu y por su dignidad. Es ahora a los laicos a quienes les toca volverla a aprender.

Entendido en este sentido – no como una suma exhaustiva de informaciones, sino como una profundidad de familiaridad con las cosas del arte y de la poesía – la cultura no está muy alejada de lo que yo llamo más arriba el gusto: podemos decir que ella es como el mantillo de este campo. Y, naturalmente, es necesaria a todo filósofo que quiera tratar estas cuestiones. Pero no puede ser suficiente para el filósofo de la poesía en este tiempo.

Entiendo por poesía con el mismo Maritain, no un arte entre otros, distinto por su materia y sus medios de expresión, sino el alma oculta de todas las artes,

“...el espíritu que, en lo sensible y por lo sensible, en la pasión y por la pasión, en la espesura y por la espesura, capta, para arrojarlos en una materia, los sentidos secretos de las cosas y de sí.”

Porque la poesía así definida no ha empezado a tener conciencia de ella misma entre los poetas más que en una época reciente y este reconocimiento es a los ojos del filósofo un acontecimiento capital para la poesía primero y sobre todo, pero también para el filósofo que entra de esta manera «en uno de los más secretos dominios» de su propio reino.

En efecto: «los filósofos antiguos y modernos han especulado mucho sobre la poesía; pero necesariamente desde afuera». Esto es cierto hasta en el filósofo-poeta como Platón, de quien Maritain descubre el «entusiasmo» por la experiencia poética. El filósofo puede haber hecho esta experiencia, pero para filosofar, para filosofar sobre la poesía, tiene necesidad de salir de ella. Por lo demás la distancia o, al menos, la oposición entre el «dentro» y el «fuera» puede ser despreciable a partir del momento en que, al tener el poeta conciencia por la reflexibilidad del misterio que se cumple en él y expresándolo como puede y escuchando el filósofo al poeta y comprendiendo que «la poesía es la actuación primordial y pura de la libre creatividad del espíritu». van, por así decirlo, uno delante del otro. Para que el encuentro sea perfecto, haría falta también que el poeta y el filósofo estuviesen unidos por el amor, que tuviesen igual lucidez y un amor igual por la verdad, que no pudiesen soportar que existiese entre ellos una sombra de disentiimiento. Este conjunto de condiciones se realizó con la unión de Jacques Maritain y de Raïssa Maritain.

Jacques afirma que en poesía se lo debe todo a Raïssa. Ella ha hecho la mitad de la obra, reza la dedicatoria de *'Art et Scolastique'*: ha animado toda la obra, dice la dedicatoria de *'Frontieres de la poésie'*. De hecho, la autora de *'La Vie donnée'* no tiene solamente el don del canto sino también el de la reflexión sobre su canto: 'Sentido y no-sentido de la poesía' es uno de los testimonios de poetas más brillantes que se conoce. Y sabemos que su colaboración a las investigaciones del filósofo data de sus primeros encuentros en los tiempos lejanos en que se disputaban ante el buey desollado de Rembrandt. Por su lado Raïssa, contaba este episodio: afirma que en aquella época «la sensibilidad estética (de Jacques) estaba mejor decantada que la (suya) de los componentes morales o simplemente naturales». Es probablemente en la luz contrastada de estos dos testimonios que se puede entrever la verdad.

Jacques Maritain habría ido mucho más lejos, en la inteligencia de la poesía, si no se hubiese encontrado «atado a la experiencia directa de un poeta». Pero no habría entendido esta experiencia, al menos no la habría entendido más que en el plan discursivo, es decir, muy poco, si otra experiencia no hubiese sido precozmente desvelada, alimentada, agudizada en él, intuición que había sido libre durante los años capitales de la infancia, antes de ser captada por la disciplina de hierro de la filosofía, para trabajar igualmente en sus subsuelos y a veces brotar hacia afuera en la belleza imprevisible del lenguaje.

De esta manera se ha cumplido a fuerza de inteligencia y de valor el encuentro entre la filosofía de Aristóteles refundida por Santo Tomás y la experiencia poética aportada por Rimbaud en sus «últimas exigencias tiránicas», este encuentro improbable y que todo aconsejaba no intentar. Maritain había conocido a los poetas modernos antes de conocer al Doctor Angélico. Si, voy a tratar de demostrar, toda su filosofía del arte termina por culminar en una tensión fecunda entre el Arte y la Poesía; se puede decir que le ha sido preciso de alguna manera sobrepasar la poesía para ascender hasta el arte – que solamente puede saciar la poesía dándole un objeto, un objeto a hacer, y del cual únicamente la doctrina tomista de los hábitos podría facilitar la clave – pero su idea profunda ha sido siempre la Poesía, esta pobre que se desliza «flaca y disfrazada por entre las puertas entornadas», este reflejo en el mundo natural de la sabiduría divina, a la que mucho antes de ser cristiano, había entregado su corazón.

Me parece que el arte o la poesía moderna ofrecen a sus ojos un doble interés independientemente del hecho de que es el arte y la poesía de su tiempo. Primero, la poesía moderna es una especie de «test» o de experiencia ofrecida al filósofo y que le permite por primera vez observar un proceso muy significativo: como el arte es mordido por la poesía. A continuación – y los dos hechos están ligados – la poesía moderna ha trabajado apasionadamente para liberarse, para purificarse de todos los elementos exteriores o adventicios y a reunirse con su pura esencia de poesía en razón de que el poeta moderno está llamado, para ser fiel a su misma vocación de poeta, a realizar en su obra de creación una especie de imitación natural de las virtudes evangélicas: espíritu infantil, pobreza voluntaria, humildad. Maritain ha llegado a ser cada vez más consciente de su doble hecho y así se explica una doble evolución en los juicios emitidos sobre otras oportunidades del arte o sobre otras corrientes.

Es cierto que se ha alejado de la poesía clásica, sobre todo de la francesa – esta «charlatana» – hasta el punto de rozar la injusticia. Era menos severo con ella en el tiempo de *'Théonas'*. Se le podía reconocer algún «prejuicio poco limpio» contra el romanticismo. El medio en que se movía entonces era expofeso para cualquier cosa. Pero incluso entonces, cuando tenía a Maurras (error enorme, piensa ahora) por un «ejemplar de virtud cívica, uno de estos verdaderos republicanos cuyo tipo se ha formado en las pequeñas ciudades de Grecia o en los municipios del Renacimiento», hay derecho a dudar de

que le haya considerado como un gran poeta – ¿qué pensaba de *La Musique interieure?* – y no se escondía de deplorar «aquella dolorosa admiración por un Anatole France»; y parece que nunca ha hecho justicia a Barrés. A Cocteau, que remarcaba las ligazones maurrasianas de algunos de los suyos, respondía: «En cuanto a la poesía viene en realidad de casa de Rimbaud». Es porque llevaba en «sus maletas un pedazo arrancado del abrigo de Rimbaud» que el surrealismo le había parecido cosa muy seria e incluso grave en una época en que era de buen tono reírse de él. Ha abierto, en todo tiempo, un crédito mucho más amplio a unas tentativas tan aventuradas como aquella de Michaux o a una obra tan bien terminada como la de Valéry. En este sentido, es perfectamente correcto hablar de su «estética» como de un sistema de «gustos» que se tiene el derecho de rechazar sin dar explicaciones. Pero tan importante, tan indispensable como sea esta base existencial de su filosofía del arte, es en otro nivel que debemos buscarla.

Porque se ha empleado también el término Estética para definir esta filosofía. No solamente él mismo lo ha usado raramente en un sentido favorable y nunca para designar lo que quería hacer, sino que a partir de la segunda página de *'Arte et Scolastique'* denunciaba:

“... el error de la «Estética» de los filósofos modernos que consideran en el arte las únicas bellas artes. y no tratan de lo bello más que como sujeto del arte, se expone a viciar a la vez la noción del Arte y de lo Bello.”

Sé muy bien que las definiciones de palabras son libres y que se puede poner como equivalente de ésta otras cosas que los «filósofos modernos» han puesto. Pero las palabras tienen su voluntad que se debe a sus raíces y a sus aventuras. La Estética debe su estado civil a Baumgarten, discípulo de Wolf, cuyo mejor título de gloria es el de haber aislado y bautizado esta ciencia filosófica. Kant recogió esta nueva palabra y la aplicó para designar una disciplina diferente; pero él mismo volvió, en la *'Critique du Jugement'*, al concepto de Baumgarten y es el que ha quedado. Los filósofos que en Francia y durante los últimos años han tratado del arte, permanecen fieles a esta denominación. Sin embargo, dos cosas me parecen claras: que el nombre de Estética conduce irresistiblemente a la percepción de lo Bello, no a la creación que es lo propio del arte; después, que si el filósofo del arte se sitúa de golpe con relación a lo Bello, se compromete hoy más que nunca en inextricables dificultades.

Nadie ha demostrado esto mejor que Valéry en el *'Discours sur l'Esthétique'* sutilmente coloreado de modestia y de ironía, que pronunció en agosto de 1937, en el Congreso de Estética y de Ciencia del Arte – aquel mismo congreso al que Raïssa Maritain presentó su comunicación, 'Sentido y no-sentido de la poesía'. ¿Qué era esta Ciencia, preguntaba Valéry, puesto que hay ciencia? ¿Ciencia de lo bello (conocido, de seguro, como conviene a una ciencia) o ciencia de las sensaciones? Evidentemente, los filósofos habían partido de un cierto género de placer, enigmático, irritante; forzándole, rodeándole, habían llegado hasta la idea de lo Bello, de un Bello tan necesario, tan absoluto, tan universal que en el límite no había más necesidad de la experiencia de lo bello sensible, y especialmente de un bello producido por el hombre en la materia. para inducirle o para comprobarlo. La Estética entonces se desvanecía por la pérdida de contacto con lo mismo con que se trataba de rendir cuentas. Pero, al mismo tiempo, «la única conversación sobre una 'Ciencia de lo bello' había de ser fatalmente destruida por la diversidad de las bellezas producidas o admitidas en el mundo y en la duración». Valéry mostraba entonces, o sugería, que la Estética no podía salvarse, justificarse, más que como un sistema arbitrario y sabio de reglas y de obligaciones que tienen por objeto producir un cierto género de belleza – como un hecho consumado y no como ciencia. Y proponía, a la vista de su idea de la Poética, la misma que iba a desarrollar algunos meses después en el Colegio de Francia, la idea de una disciplina considerada para el estudio, no de la cosa hecha, sino de la acción que hace, no un «Arte poético» susceptible de proporcionar unas fórmulas para tener éxito en el arte, sino una ciencia del *'poiein'* que descifra el arte en su génesis. Valéry no nombraba a Aristóteles pero está permitido evocar a este propósito la obra del filósofo, tan empírica y tan prudente como lo era su moral y en la que se trata tan poco del «bello ideal» que muchos modernos más habituados a platonizar se muestran sorprendidos de ello.

Sin embargo, lo bello no era para Aristóteles ni una idea hueca ni un puro concepto relativo a nuestras experiencias sensibles; y es él quien ha separado, a partir del platonismo pero contra él lo que las escolásticas llamarán los trascendentales. Esto basta para abrir un abismo entre las dos «Poéticas», si al menos se las obliga a llegar hasta el fin, si se explican las metafísicas de las cuales están preñadas (y que también se niegan a explicar). Muy superior según muchos informes y aunque no fuese más que por la experiencia de donde procede, la Poética de Valéry, padece, a pesar de todo, como un mal secreto e incurable, el agnosticismo metafísico de su autor. Bremond le había definido

como «el poeta a pesar suyo» y no puedo dejar de pensar en Rimbaud «prisionero de su bautismo» en el que ya no creía. Guardando las debidas proporciones, si se quiere llegar hasta el fondo de las cosas, Valéry asomado a la poesía, es un sacerdote que ha perdido la fe y que escruta desesperadamente, con un interés apasionado, el carácter indubitable e indeleble de nuestro tiempo y es por este motivo que me he detenido tanto a hablar de él. Hecho paradójico pero lleno de enseñanzas, la idea de lo Bello empezaba a periclitarse en Europa en el instante en que nacía en ella la Estética que no tiene sentido más que por ella. El acta del bautismo, firmada por Baumgarten, habrá sido equivalente a un acta de defunción. O al marbete que un empleado diligente pega en el cristal de una vitrina donde duerme una momia. La posteridad del «bello ideal», es el académico. Pero Valéry no iba demasiado lejos cuando atribuía la ruina de la Estética, como ciencia de lo Bello, al descubrimiento de bellezas inconciliables. Si el Occidente no hubiese, gradualmente y sin darse cuenta, perdido su vigor espiritual, habría digerido esta contradicción como tantas otras, dispuesto a asumirla en una unidad más atrevida. Malraux está mejor inspirado cuando hace elevar la crisis del arte y de su filosofía hasta el declinar del siglo XVII, en aquel breve espacio de tiempo en que Paul Hazard sitúa la «crisis de la conciencia occidental», y cuando define esta crisis por la «disolución de lo divino»:

“El hecho nuevo, cuyas consecuencias iban a transformar a la vez el arte y la cultura, fue que en esta ocasión, una religión no estaba puesta en litigio por el nacimiento de otra. Lo que la civilización cristiana abandona no es tal de sus valores, es más que una fe; es el hombre orientado hacia el Ser que va a reemplazar al hombre orientado por unas ideas, por unas acciones; el Valor ordenador se quiebra en valores. Lo que está a punto de desaparecer del mundo occidental es lo absoluto.”

Así, «la eternidad se retira del mundo» y con ella la belleza que no es de ella más que un rostro. Pero el momento más molesto en este interminable anochecer, fue tal vez el equívoco crepúsculo en que el europeo liberado de la fe cristiana, pensaba que creía aún en la eternidad, en la que admitía a un Dios en idea, un supremo relojero; donde hablaba aún y más que nunca, de lo bello como objeto adecuado a su gusto de hombre muy civilizado. En la gran época del platonismo, lo Bello estético había tendido a perderse en lo Bello trascendental, puesto que por «un puro intelecto, toda cosa material es una especie de número espacio-temporal. Pitágoras había sentido esto (...). Para Dios (...) no hay nada feo, estéticamente

feo, (como tampoco hay nada estéticamente bello)...». En el siglo XVIII, lo Bello trascendental había descendido en lo Bello estético y se relativizaba tranquilamente con él, hasta que, por fin, se advertía que tanto el uno como el otro eran un engaño. Hacía falta tiempo para substituir decididamente lo eterno; como dice Malraux, el único enemigo que el espíritu le ha encontrado es la historia».

Pero la misma historia no ha sido nunca tan simple; sin saberlo, alberga a su enemigo. Paralelamente a esta decadencia de la idea de lo Bello, proseguía el reconocimiento de la trascendencia de la belleza que había empezado en Grecia y en la que Maritain había visto «una especie de epifanía de la espiritualidad natural del arte».

Si Shelley empezaba por profesar la necesidad del ateísmo, es, no obstante, un celo religioso lo que le inspira y no cesará jamás de venerar la belleza intelectual. Una urna griega muestra por encima de todo a Keats todo lo que es necesario saber en este mundo. Sin embargo, ellos son en un sentido los últimos, los últimos grandes que hayan podido dirigirse a la Belleza a la manera antigua, no sin piedad y, por tanto, sin temor, pero sin ese terror sagrado que, a partir de Baudelaire, tomará el acento, a veces, del odio y del furor. Rimbaud sienta la Belleza sobre sus rodillas y la insulta; y Breton no perdonará a Rimbaud el haber cantado la palinodia al ser reintegrado en prisión. Pero él mismo, Breton, si se aparta apasionadamente de lo bello, si procede con la mayor solemnidad a esta repudiación de la Belleza que Maritain analiza magistralmente, es en una especie de aura sagrada en que lo Bello no ha decaído más que a beneficio de otro Absoluto, de un punto sublime en que la poesía se convierte en revelación. Si la pintura surrealista restaura «el dogma más pernicioso y más antipoético del academicismo (...) a saber la primacía del sujeto representado», es porque probablemente lo Horrible no es más que un sustituto de lo Bello. Perspectiva curiosamente anticipada, pero rectificada, por Rilke cuando declara: «Lo bello no es más que el primer grado de lo terrible, que difícilmente soportamos y que desdeña el instruirnos». De suerte que aquí todavía se manifiesta la ambivalencia de la historia, la ley del doble crecimiento, y que hay, tal vez, más de sabiduría que de locura en «los asuntos de amor y las disputas» de la poesía moderna con la belleza.

Si no hemos de temer el parecer que hacemos el viejo juego al tratar de la Belleza, no debemos «hablar nunca tampoco ni pensar en las relaciones entre la obra de arte y la belleza sin experimentar este sentimiento de pavor sagrado» – y de distancia infranqueable que se debe a las cosas trascendentales».

Es cierto que entre las artes, hay algunas – aquellas que se llaman justamente bellas artes, pero al filósofo no le place este nombre – que tienen con la belleza una relación especialmente imperiosa. Pero ¿de qué naturaleza es esta relación? No proyectan producir belleza, la belleza no es un objeto que se pueda hacer. El objeto del arte es la obra a crear, una obra que para ser bien construida deberá ser engendrada en la belleza, según la expresión platoniana. Y en definitiva, si la obra es bella es que la virtud de arte desde su principio habrá sido transformada por la gracia de la poesía.

Pero la belleza no es tampoco el objeto de la poesía, porque «la poesía no tiene objeto». La poesía es a la vez conocimiento y creatividad: porque lo que ella conoce – en una experiencia obscura y sabrosa – no es la belleza, es el secreto del mundo mezclado al secreto de Sí; en cuanto a su creatividad, es libre, no es ni especificada, ni formada, ni amaestrada por lo que se quiera; no está subordinada a nada más, ni tan sólo a la belleza. Sin embargo, no puede vivir sin la belleza; poesía y belleza están en relación de coigualdad y de connaturalidad, se aman. La belleza, dice Maritain, es el correlativo trascendental de la poesía, su fin más allá de todo fin, su propia vida interna, en el sentido en que el ser amado se convierte en la vida misma del otro que el amor ha transformado en él.

