



OBRAS DE RECONOCIMIENTO A JACQUES MARITAIN



FRONTERAS DE LA POESÍA

M. Tomás Calmel, O.P.

El presente ensayo fue publicado en 1949, en el número de homenaje a Maritain de la Revue Thomiste, 'Jacques Maritain, son œuvre philosophique', que incluye colaboraciones de catorce destacados pensadores, en un volumen de más de 400 páginas.

Quisiéramos presentar en estas páginas la filosofía del arte de Jacques Maritain. Una de nuestras primeras preocupaciones sería hacer ver cómo esa parte de su obra manifiesta tan bien como las otras los fundamentales caracteres de su pensamiento: serena fidelidad a las esencias eternas y fraternal presencia a las miserias y a las promesas de nuestra época.

Acaso sea en 'Fronteras de la poesía' donde se revela mejor esta simultaneidad sin confusión del sentido del ser y del gusto concreto. Por este motivo queremos adoptar, en parte al menos, el movimiento dialéctico de este libro en nuestra exposición de conjunto de la estética de Maritain.

1. Desde su primer estudio del arte, Jacques Maritain mostrábase atento a la vez a la tradición y a las investigaciones de su tiempo. No era difícil entender que este metafísico, contemporáneo de Santo Tomás por el fondo y la estructura de sus razonamientos, había meditado delante de las telas de Rouault y sentía ese raro escalofrío que desde Baudelaire pasaba sobre la belleza. No obstante, las cuestiones eran planteadas more scholastico y cuando al fin del capítulo cuarto encuentra el lector esta declaración: “tal es en sus líneas generales la idea que los escolásticos se formaban del arte”, difícilmente evita un sentimiento de decepción, al menos si alguna vez le han preocupado los enigmas del arte contemporáneo. Orden especulativo, orden práctico, hábitos y virtudes, y otros términos por el estilo. Todo esto está bien, dirá ese lector; pero ¿cómo pasar de ahí a los problemas actuales? ¿Es posible echar un puente entre ambos terrenos? ¿Será posible abrir nuestras puertas con tan viejas llaves? Maritain ha creído que sí. En los dominios del arte como en otros muchos, ha puesto de manifiesto la validez de ese poder de indefinida integración que el tomismo encierra.

Mas sigamos a nuestro filósofo y veamos con él qué ilustraciones que valgan la pena nos trae la sabiduría medieval. Si la escolástica tiene así el privilegio de estar sobre el tiempo, la razón es por haber definido las esencias, y, en lo que se refiere al arte, porque ha sabido comprender su carácter formal y penetrado en el misterio.

En primer término, lejos de limitarse a las bellas artes, como lo hubiéramos hecho nosotros, los antiguos interesáronse por la noción genérica de arte. Analizaron su concepto en toda su amplitud y descubrieron así propiedades que serán aplicables a todo lo que pertenezca al arte; con lo cual han sabido evitar de una vez muchos falsos problemas. El arte está en la línea del hacer, no en la de conocer. Por consiguiente deberase guardar de usurpar el objeto del conocimiento abstracto, del discurso y de la enseñanza. Además el arte es un hábito, es decir una “sobreelevación intrínseca de la espontaneidad viviente; un desenvolvimiento vital que hace al alma mejor en un orden dado”; con eso quedan descartados la anarquía y el capricho. El arte es además “la recta determinación de las obras a realizar”, es decir que se halla en la razón práctica; ni la habilidad manual, ni la exuberancia imaginativa lo constituyen en su fondo; la mecanización y lo desaliñado están asimismo descartados. En fin, el arte hace uso de reglas ciertas; necesario será sin duda conciliar este principio con el de la idea creadora; pero ¿cómo no aceptar la afirmación de la necesidad de la probidad y de la rectitud?

Son éstos algunos puntos de inteligibilidad trazados con las viejas herramientas conceptuales; y cuando llegamos a la conclusión general del capítulo cuarto, el terreno está ya limpio en parte al menos. Sabemos ya quién es el artesano y cuál es su dignidad; estamos dispuestos a comprender la sublimidad del artista.

“No solamente en Fidias o en Praxíteles, sino también en el carpintero y el herrero de nuestras aldeas, reconocían (los antiguos) un desarrollo intrínseco de la razón y una nobleza de la inteligencia. La virtud del artífice no era a sus ojos la fuerza del músculo o la agilidad de los dedos o la rapidez del gesto cronometrizado o tailorizado, ni era tampoco la pura agilidad empírica (*experimentum*) que se forma en la memoria y en la razón animal (*cogitativa*), que imita al arte y de la que éste tiene absoluta necesidad, pero que de suyo sigue siendo extrínseca al arte. Tratábase de una virtud de la inteligencia que dotaba al más humilde artesano de cierta perfección e ingenio. El artesano, en el tipo normal del desarrollo humano y de las civilizaciones verdaderamente humanas, representa el común de los hombres. Si Cristo quiso ser artesano de una pequeña aldea, es porque quería revestir la ordinaria condición de la humanidad. Los doctores de la Edad Media no estudiaban solamente, como muchos de nuestros psicólogos introspectivos, al hombre de la ciudad, de la biblioteca o de la academia, sino que se interesaban por el común de la humanidad.

“Mas al obrar así, seguían estudiando a su Maestro. Al considerar el arte o la actividad propia del artífice, consideraban la actividad que el Señor ejerció por propia voluntad durante su vida oculta; consideraban asimismo, en cierto modo, la actividad del Padre; porque sabían muy bien que la virtud del Arte se dice en propiedad de Dios, lo mismo que la bondad y la justicia; y que el Hijo al ejercer su oficio de pobre, era también la imagen del Padre y de su acción que nunca acaba: *Philippe, que videt Me, videt el Patrem.*” (*Arte y escolástica*, pp. 33-34.)

A diferencia de la noción de arte, la noción de lo bello connota por sí misma el Absoluto. En un siglo en que las artes tienden a pasar inmediatamente al extremo, manifestando “la tendencia de las almas modernas a buscar los extremos en todo” (León Bloy, ‘*El Desesperado*’), tenemos derecho a esperar mucho del análisis escolástico de la idea de lo bello. En este punto también quedaremos en parte satisfechos, y resueltas muchas de nuestras cuestiones.

“Santo Tomás, que poseía tanta simplicidad como sabiduría, definía lo bello: lo que agrada ver, *id quod visum placet*. Estas cuatro palabras expresan todo cuanto es necesario: una visión, es decir, un conocimiento intuitivo y un gozo. Lo bello es lo que proporciona el gozo; no todo gozo, sino el gozo en el conocer; no el gozo propio del acto de conocer, sino un gozo que sobreabunda y desborda de este acto a causa del objeto conocido. Si una cosa exalta y deleita al alma por el hecho de contemplada, es que es buena para hacerse con ella, es bella.

“La belleza es esencialmente objeto de la inteligencia, porque la que conoce en el sentido pleno de la palabra es la inteligencia, por estar sola ella abierta a la infinitud del ser. El lugar natural de la belleza es el mundo inteligible, y de ese lugar baja a nosotros. Mas también en cierto modo cae bajo la percepción de los sentidos, en la medida en que en el hombre sirven a la inteligencia y pueden gozar ellos también en el conocimiento. .. El papel desempeñado por los . sentidos en la percepción de la belleza es enorme en nosotros y casi indispensable, por no ser nuestra inteligencia intuitiva, como la del ángel...” (AyE, pp. 37-38).

Lo bello se dice de una manera análoga; no existe lugar para una estética conformista, ni para un “bello ideal”.

“Lo que los antiguos decían de lo bello ha de tomarse en el sentido más formal, evitando no materializar su pensamiento en cualquier especificación demasiado estrecha. No es una sola sino mil y aun diez mil las maneras que pueden realizar la noción de integridad, o de perfección o de acabamiento. La falta de cabeza o de brazos es un defecto de integridad muy notable en una mujer, pero muy poco en una estatua, por mucho que M. Ravaisson haya lamentado no poder completar la Venus de Milo. El más insignificante croquis de Vinci, y aun de Rodin, es más acabado que el más perfecto Bouguereau”

“Este esplendor de la forma, que es lo esencial de la belleza, posee infinitas maneras diversas de brillar en la materia.”

“La belleza no es, pues, la conformidad con un determinado tipo ideal e inmutable, tal como lo entienden quienes confundiendo lo verdadero y lo bello, el conocimiento y la deleitación, sostienen que para percibir la belleza debe el hombre descubrir “por la visión de las ideas”, “a través de la envoltura material”,

“la invisible esencia de las cosas” y su “tipo necesario”. Santo Tomás estaba muy lejos de ese pseudo platonismo, así como del bazar idealista de Winckelman y de David.” (AyE, pp. 42, 43, 44).

Por ser lo bello trascendental, tiene particular afinidad con el mismo Dios y confiere a las bellas artes propiedades absolutamente irreductibles.

“La belleza pertenece al orden trascendental y metafísico. Por eso tiende de suyo a elevar el alma más allá de lo creado. Hablando del instinto de lo bello, “a él -escribe el poeta maldito-, debe el arte moderno el haber vuelto a tener conciencia de la cualidad teológica y de la espiritualidad despótica de la belleza, es este inmortal instinto de lo bello lo que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un reflejo, como una correspondencia del cielo. La inextinguible ansia de cuanto está más allá y que la vida nos revela, es la prueba más palpable de nuestra inmortalidad. Por la poesía y a través de la poesía, por la música y a través de la música llega a vislumbrar el alma los esplendores que tienen su reino más allá de la tumba; y cuando un exquisito poema hace brotar las lágrimas de los ojos, estas lágrimas no dan a entender un exceso de deleite, sino que son prueba clara de una irritada melancolía, de una protesta de los nervios, de una naturaleza que vive en un destierro de miseria y que querría poseer inmediatamente, ya en esta tierra, un paraíso revelado.” (AyE, pp. 47-48).

“El arte en general tiende a hacer una obra. Pero ciertas artes tienden a realizar una obra bella, y en esto difieren esencialmente de las demás. La tarea a la que están entregadas todas las otras artes está ordenada a la utilidad del hombre, y no es de consiguiente sino medio; y toda entera está confinada en un género material determinado. La obra a la que están entregadas las bellas artes está ordenada a la belleza; en cuanto bella es un fin, un absoluto, y se basta a sí misma; y si en cuanto obra a realizar es material y encerrada en ‘un género, en cuanto es bella pertenece al reino del espíritu, y reside en la trascendencia e infinitud del ser.

“Las bellas artes destácanse así en el género arte como el hombre ‘e destaca en el género animal. Y como el mismo hombre son parecidas a un horizonte en el que la materia y el espíritu se tocan. Poseen un alma espiritual. De ahí derivan en ellas muchas de sus propiedades distintivas. Su contacto con lo bello modifica en ellas ciertos caracteres del arte en general, especialmente en lo que concierne a las reglas del arte; hace resaltar por el contrario y acusa hasta el exceso otros

caracteres genéricos de la virtud artística; ante todo, su carácter de intelectualidad y su parecido con las virtudes especulativas.” (AyE, p. 49).

Poseyendo ya en adelante una sólida filosofía del arte y de lo bello, nos será posible elucidar algunas cuestiones que son particularmente difíciles en “las artes de lo bello”, a saber las reglas y la imitación. Maritain hace progresar sensiblemente en este terreno a las ideas tradicionales. Los dos grandes principios de las *viae certae et determinatae* y de *ars imitatur naturam* serán afirmadas más que nunca, mas a la vez serán explicitadas con toda la finura y los matices que revisten al ser iluminadas por lo bello trascendental.

He aquí primero las reglas.

“El elemento formal del arte consiste en la regulación que imprime a la materia. Es además de esencia del arte, según los antiguos, tener ciertas reglas, *viae certae et determinatae*.

“Este vocablo de reglas ciertas evoca en nosotros malos recuerdos: las tres unidades y las “reglas de Aristóteles”. Mas hay que tener en cuenta que las rígidas y pedantes reglas de los gramáticos del gran siglo no proceden del Aristóteles cristiano de nuestros doctores, sino del Renacimiento y de su superstición por lo antiguo y por su Aristóteles empalado. Las reglas ciertas de que hablaban los escolásticos no son imperativos convencionales impuestos al arte desde fuera, sino que son los modos de obrar del arte mismo, de la razón obrera; modos o caminos altos y escondidos. Y cualquier artista sabe muy bien que sin esta forma intelectual dominadora de la materia, su arte no sería más que un amasijo sensual.” (AyE, pp. 55).

“Si después de esto se trata más particularmente de las bellas artes, su contacto con el ser y los trascendentales créales, en cuanto a las reglas del arte, una condición completamente especial.” (AyE, p. 62).

“Compruébase una especie de conflicto entre la trascendencia de la belleza y la estrechez material de la obra a realizar, entre la razón formal de la belleza, esplendor del ser y de todos los trascendentales juntos, y la razón formal del arte, ordenada industria de las obras a hacer. Ninguna forma de arte, por perfecta que

sea, es capaz de encerrar en sí la belleza como la Virgen tuvo en sí a su Creador. Hállase el artista ante un mar inmenso y desierto,

... careciendo de mástiles, sin fértiles islotes,
y el espejo que le presenta no es más grande que su corazón.

“El creador en arte es aquel que encuentra un nuevo analogado de lo bello, una nueva manera en la que la claridad de la forma pueda esplender sobre la materia. La obra que hace, y que como tal está en un cierto género, hállase desde ese momento en un género nuevo y pide nuevas reglas – es decir una adaptación nueva de las reglas fundamentales y eternas y hasta el uso de las vías ciertas y determinadas no empleadas todavía y que a primera vista desconciertan.” (AyE, p. 63).

La imitación parece incompatible con el verdadero arte, ya que siendo éste una virtud del entendimiento práctico tiende a formar una obra y no a conformarse a las cosas. Importa, pues, comprender bien el aforismo: *ars imitatur naturam*. El artista no imita a la naturaleza en el sentido de calcarla (por lo demás ni el sabio ni el artista la reproducen de esta manera, y sus ideas no son ideas-cuadros); imítala en el sentido de que, semejante a la naturaleza que hace proceder las formas *ab intrinseco*, el artista las hace proceder *ex ipsissimo seipso*. No imita de la manera neutra de quien calca, que no lleva en sí principio vital alguno, sino de la manera viviente de aquel que, pleno de virtud creadora, suscita formas fuera de sí, sacándolas de su corazón con una inteligencia y una fuerza análogas a las de Dios. Podríase decir: el artista imita a la naturaleza en cuanto al principio no en cuanto al objeto, o más bien imítale en cuanto al objeto (engendrando una forma en la materia), y en cuanto al principio (haciéndola brotar en cierto modo de su sustancia). Toda obra digna de tal nombre, plástica, sonora o literaria, nace de una actividad de artista y no de copista. Por supuesto que tales formas son sugeridas por la naturaleza; y esto es sin duda lo que el adagio aristotélico quiso expresar al decir: *ars imitatur naturam*. Pero oigamos a Maritain y su luminosa exégesis.

“Hay que entender a Aristóteles en un sentido formalísimo. Si el Filósofo, según su método ordinario, va derecho al caso primitivo, sería grave error no pasar adelante y dar siempre a la palabra imitación su significado vulgar de exacta representación de una realidad determinada. El hombre de la edad del reno, cuando trazaba sobre las paredes de la caverna las formas de los animales, movíase sin duda

a ello por el placer de reproducir un objeto con exactitud. Mas desde entonces el goce de la imitación ha ido depurando de manera singular. Trataremos de depurar el significado de esta idea de la imitación en el arte.” (AyE, pp. 75-76.

“Si el gozo de la obra bella proviene de alguna verdad, no proviene de la verdad de la imitación como reproducción de las cosas, sino de la perfección con que la obra expresa o manifiesta la forma, en el sentido metafísico de esta palabra; proviene de la verdad de la imitación como manifestación de una forma. Esto es lo formal de la imitación en el arte: la expresión o la manifestación, en una obra convenientemente proporcionada, de un principio secreto de inteligibilidad que resplandece. En eso está, en el arte, el gozo de la imitación. Aun en un retrato “perfectamente parecido”, en los dibujos de Holbein por ejemplo, la obra expresa siempre una forma engendrada en el espíritu del artista y nacida efectivamente en ese espíritu, no siendo los verdaderos retratos otra cosa que “la reconstrucción ideal de los individuos”. (AyE, pp. 82).

Todo esto es una luminosa exégesis, decíamos; ¿no deberemos añadir: piadosa y condescendiente? Porque podría uno preguntarse si el concepto aristotélico de imitación iba orientado en ese sentido. En sí mismo, acaso no; mas si colocamos este concepto particular en el cuadro general de la estética de los antiguos, así es como parece lo debemos entender; y sobre todo que esa es la auténtica interpretación que hemos de darle, si se quiere dar razón de la manera de obrar de los artistas, insolentemente libres y a la vez infantilmente dóciles frente a la naturaleza.

El capítulo “Arte y moralidad” concluye con gran acierto las lecciones que nos transmitieron los antiguos. Quien ha abierto un tratado escolástico de filosofía o de teología en el capítulo de la prudencia ha podido ver las disertaciones clásicas en sus relaciones con el arte. En sí mismas, sin sacarlas de sus primitivas perspectivas, estas tesis contienen muchas enseñanzas para nosotros; nos dan a entender en particular que la gratuidad es una desviación. No hay duda de que el arte radica en un hábito propio, siendo autónomo en tal sentido; mas este hábito, al no referirse sino a un fin parcial, está subordinado, como un instrumento, a las disposiciones relativas al fin total y último. El artista no es el arte hipostasiado; – no es sino “un hombre con un fin”, un hombre con sus virtudes y sus vicios, interesando por ello a Dios y a su alma, y comprometiendo su todo y, como consecuencia, la misma actividad artística. Si es ésta independiente en su orden, depende no obstante, *ratione subjecti*, de las supremas leyes morales.

“El arte no tiene derecho alguno contra Dios. No hay bien alguno contra Dios, ni contra el Bien final de la vida humana. El arte es soberano en su dominio propio, como la sabiduría; y no está subordinado por su objeto ni a la sabiduría, ni a la prudencia, ni a ninguna otra virtud; mas por el sujeto y en el sujeto está subordinado al bien del sujeto; y en cuanto está en el hombre y el hombre hace uso de él en su libertad, subordínase al fin del hombre y a las virtudes humanas. Por eso “si un arte fabrica objetos que los hombres no pueden usar sin cometer pecado, el artista que hace tales obras peca igualmente por dar directamente al prójimo ocasión de pecar; como si alguien fabricase ídolos para la idolatría. En cuanto a las artes que crean obras de las que los hombres pueden hacer bueno o mal uso, son lícitas; y no obstante, si hay algunas cuyas obras son en su mayor parte empleadas para el mal, deben, aunque sean lícitas en sí mismas, ser extirpadas de la ciudad por mandato del Príncipe, según consejo de Platón.

“Por fortuna para los derechos del hombre, nuestras hermosas ciudades no tienen príncipe, y todo aquel que trabaja para la idolatría y la lujuria, en la Costura o en las Letras, puede estar bien tranquilo de no ser molestado por Platón. El arte, por pertenecer al hombre y porque su bien no es el bien del hombre, hállese sometido en su ejercicio a una regulación extrínseca, impuesta en nombre de un fin más elevado que es la beatitud misma del viviente que reside en él. Mas en el cristiano esta regulación realízase sin violencia, porque el orden inmanente de la caridad hácesela connatural, y porque la ley ha convertido en su propia inclinación interior. A él se le puede decir: si amas, puedes hacer lo que quieras, sin miedo de que ofendas al amor. Una obra de arte que ofenda a Dios, ofende al arte mismo, y no teniendo ya razón de deleitar, carece por lo mismo de cualquier razón de belleza.” (AyE, pp. 96-97).

“La distinción (del instrumento y de la causa principal) desempeña un papel capital en metafísica; sólo teniéndola en cuenta es posible comprender cómo el acto libre de la criatura es todo entero de la criatura, causa segunda, y, si es bueno, todo entero de Dios, causa primera; Dios se lo hace realizar a la voluntad según el modo propio de ésta, es decir libremente. Los filósofos que no comprenden esta distinción vense obligados a mirar la acción divina como si viniera a introducir en la libertad humana cierto elemento extraño, cierto concurso que comprometería su pureza. En un error semejante incurre André Gide, al no comprender que la virtud del arte, con su perfección y exigencias propias, es un instrumento en manos del

artista, agente principal. El alma del artista con toda su plenitud humana, con todas sus aficiones y todos sus amores, con todas las intenciones de orden extraartístico, humano, moral, religioso, que se propone como fin, es la causa principal que emplea la virtud del arte como instrumento, siendo así la obra enteramente del alma y de la voluntad del artista como causa principal, y toda entera de su arte como instrumento, sin que éste pierda nada de su dominio sobre la materia, ni de su rectitud, pureza e ingenuidad; del mismo modo que nuestros actos buenos son enteramente nuestros como causas segundas, y enteramente de Dios como causa primera, sin perder por eso nada de su libertad.” (AyE, pp. 124-125).

Si terminasen aquí, las enseñanzas del tomismo, por mucha luz que pudieran dar, no serían suficientes. Dejaríannos a media luz acerca de los oscuros problemas modernos del arte. Nos falta aun resolver importantísimas cuestiones.

Leed por ejemplo a Baudelaire o a Rimbaud o aun a Jean Jacques y a otros de su especie. Pero éstos, me diréis, son unos desequilibrados, energúmenos y anormales. De acuerdo. Mas aun así es difícil no reconocerles su lugar entre los grandes artistas. ¿Y cómo, de lo contrario, hubieran sido capaces de realizar la ruptura con los clásicos, y de abrir esa grieta sobre el abismo al borde de la cual, hace ya un siglo, los mejores artistas se han asomado con peligro de caer? Los clásicos conocían muy bien el pecado del hombre y su miseria y hambre de Dios, y su poesía estaba con frecuencia cruzada por extrañas iluminaciones; mas a diferencia, por ejemplo, de Baudelaire, guardáronse muy bien de entrar en comunión con esa pregustación del infierno – el infierno de Satán, no el Hades –, o con la aspiración a una resignación mística. Ignoraban asimismo la avidez de un arte devorador. Tampoco tenían nada de común con J. J. Rousseau, ya que encerraban en sí demasiada salud, limpieza y pulcritud, para no darse luego cuenta del activo extracto de confusión y corrupción en que está empapada hasta la médula la obra toda de Jean-Jacques y de su posteridad espiritual: la pretensión de una vida moral perfecta en quien rechaza la ley, el pecado y la redención.

Resumiendo, podemos decir que dos desviaciones extremas amenazan hoy al artista. O bien el arte que se le propone pretende ser nada menos que su quinta esencia, y tan puro quiere ser que acaba por ser imposible; o bien su vocación de hombre revélase al artista bajo un mentiroso aspecto, quiriéndole hacer creer que toda su vida ha de centrarse y limitarse a la actividad artista, hasta el punto de

que por ésta sean absorbidos, justificados y santificados todos los movimientos de su alma. Pretensiones necias a las que Jacques Maritain traerá la respuesta de la sabiduría. Habiéndolas primero comprendido sin incurrir en sus yerros, podrá responder a ellas con conocimiento de causa.

Señalará primero en los cambios históricos acaecidos a la condición de los artistas, la primera explicación de algunos de sus problemas en la actualidad.

“Hubo un tiempo en que el arte trabajaba en una dichosa inocencia, persuadido de no ser sino un oficio, destinado a la utilidad o a la distracción de los hombres, a pintar racimos de uvas que atrajeran a los pájaros, cantar las glorias militares, dar colorido a las asambleas, endulzar las penas del corazón, instruir y moralizar al pueblo. Vivía entonces en una condición servil, lo cual no significa que viviera esclavizado. No es que renegase de su naturaleza, sino que se olvidaba de sí. A favor de un admirable error, su nativa nobleza y su libertad, muy poco cacareadas de palabra, eran respetadas por los hechos: protegidas por sus mismas obligaciones y su propia humildad. La poesía venía a escondidas a hacerle compañía; y nunca fué más dichoso ni más fecundo. Estos tiempos han pasado ya y están muy lejos...”. (Fronteras de la poesía, p. 35).

“El Renacimiento iba a enloquecer al artista, y hacer de él el más infeliz de los hombres – en el momento en que el mundo iba a serle menos aguantable –, revelándole su grandeza propia.” (AyE, p. 37).

Mas la exasperación del arte moderno está lejos de quedar explicada enteramente por las condiciones de vida creadas al artista. En la esencia misma de la poesía es donde se ha de descubrir la causa posible de tan inmensos errores. Y así, comprendiendo las angustias de su tiempo, es como Jacques Maritain ha llegado no a modificar sino a hacer progresar sus primitivas teorías. Es cosa que apasiona, a todo lo largo de su obra, a partir de ‘Arte y escolástica’ y a través de ‘Fronteras de la poesía’ y ‘Situación de la poesía’, asistir al progreso de la idea tomista de arte, contemplar su vigor “existencial” y su virtud de discurrir sobre la poesía moderna y purificarla. Los títulos de sus obras son reveladores. La escolástica vino del arte a la poesía, mas en un movimiento curvo, tranquilo y continuado. Y se puso en efecto a la tarea de escrutar la noción de arte hasta su raíz más profunda: la idea creadora. Los antiguos habían discurrido largamente sobre el asunto; mas sus disertaciones

encuadrábanse en una perspectiva teológica. Para leerlos con provecho en una perspectiva de estética era preciso un sentido muy seguro sobre la analogía, y no retener de la idea divina creadora sino lo que podía convenir analógicamente a la poesía de los hombres. Mas tampoco esto bastaba. Quedaba aun una temible dificultad, porque el concepto de idea humana creadora parece contradictoria, ya que la idea humana, por definición, depende de la realidad que hace presente al espíritu, en vez de traer un nuevo ser a la realidad. La doctrina de los antiguos daba en este asunto gran luz con su teoría del conocimiento por connaturalidad afectiva. Tratábase únicamente de aprovechar, aplicándolas al arte moderno, las antiguas nociones de idea creadora y de conocimiento por connaturalidad. Cosa que ha realizado Maritain.

“Como hace Dios existir fuera de sí participaciones creadas de su esencia, así el artista se pone a sí mismo – no lo que ve sino lo que es –, en lo que hace.” (FdelaP, p. 22).

“Si el poeta escucha las palabras de paso y los secretos que se balbucean en las cosas..., si capta como un adivino la irradiación de los trascendentales, esto no lo realiza separando esta objetividad por sí misma, sino recibiendo todo esto en los repliegues de su sentimiento y de su pasión – no como otro distinto de él, como en el saber especulativo, sino al contrario como inseparable de él, o mejor como él mismo; y es para captar así oscuramente su ser en un conocimiento que no se contentará con menos que con ser creador, ni se conceptualizará sino en una obra salida de sus manos.” (FdelaP, p. 154).

“La idea creadora es principalmente como una emoción decisiva que se aparece a la conciencia, mas como una emoción traspasada de inteligencia...” (FdelaP, p. 140).

“Un acto de pensamiento que por esencia es creador, que forma alguna cosa en el ser en vez de ser formado por las cosas, ¿qué es lo que expresa y manifiesta al realizar la obra, sino el ser mismo y la misma sustancia del que crea? Mas la sustancia del hombre a él mismo es oscura, y sólo a medida que va recibiendo el choque y la acción de las cosas y a medida que va despertando al mundo, va a la vez despertando a sí misma. El poeta no puede expresar su propia sustancia en una obra, sino a condición de que las cosas tengan en él resonancia, y de que

en él, en un idéntico despertar, ellas y él salgan juntos del sueño. Por eso, todo cuanto discierne y adivina en las cosas es como inseparable de él y de su emoción, o, mejor dicho, es como él mismo, que él discierne y adivina como en un oscuro conocimiento de sí, en un conocimiento que no será acabada sino cuando sea crear.” (Situación de la poesía, pp. 125-126).

“Su intuición, la intuición o emoción creadora es una oscura toma de posesión del yo y de las cosas juntamente en un conocimiento por unión o por connaturalidad que no se forma ni fructifica, ni tiene su verbo sino en la obra que con toda su energía vital va a hacer y producir. Es éste un conocimiento muy diferente de lo que comúnmente llamamos conocimiento; un conocimiento que no se expresa en ideas o en juicios, sino que más bien es experiencia que conocimiento, y experiencia creadora, porque busca expresarse y sólo lo puede hacer en una obra. Este conocimiento no es anterior a la actividad creadora, sino que se encuentra como inviscerado en ésta y es consustancial al movimiento hacia la obra; y eso es propiamente lo que yo llamo conocimiento poético. Por supuesto que la palabra conocimiento es un término analógico, que designa aquí un conocimiento por el que el espíritu no tiende, como a su descanso, a “convertirse en las cosas”, sino a “producir una cosa en el ser”. El conocimiento poético es de este modo la secreta virtud vital de ese germen espiritual que las antiguas llamaban la idea de la obra, idea obrera a artesana.” (SdelaP, pp. 126-127).

“Si en su teoría de la idea artística los antiguos escolásticos dan la impresión de haber olvidado este carácter – esencial a la idea creadora humana por cuanto en las artes de lo bello, y aun (incoativamente) en las artes de lo útil es esa idea vehículo de poesía –, de encerrar un conocimiento por emoción y por connaturalidad afectiva, es porque consideraban el arte y la actividad creadora ante toda como teólogos, y en los valores analógicos según los cuales la actividad del arte conviene a Dios lo mismo que a la criatura humana.” (SdelaP, p. 154, nota).

Ahora entrevemos las posibilidades de traspasar las fronteras de la poesía, y comprendemos una de las razones de la loca ambición de cierta poesía moderna. Mas esta tentativa de ir más allá no puede conducir sino al absurdo, porque por mucho que hagamos quedaremos siempre en puras criaturas, y la idea creadora humana que no respeta sus límites creados destrúyese y destruye al artista.

“Es esencial a la poesía mantenerse en la línea operativa, coma e árbol en la línea del fruta. Mas al tener conciencia de sí misma, libérase en cierta moda la poesía de la obra a realizar, en la medida que conocerse es plegarse sobre sí misma.

“Al mismo tiempo apodérase de su principio activo en estado puro, es decir del conocimiento poético, de la experiencia indecible y fecunda que Platón llamaba entusiasmo... y en el mismo instante despiértase en ella un anhelo oculto en su trascendencia y en su espiritualidad misma, una aspiración metafísica a pasar más allá, a romper los límites que la encierran en una naturaleza, en tal grado de la escala de los seres. De repente, entra la poesía en conflicto con el arte, con este arte en cuya senda su naturaleza obliégale a caminar: cuando el arte exige formar intelectivamente, según una idea creadora, ella, la poesía, exige experimentar, escuchar y descender hasta las raíces del ser, a una incógnita que no puede ser circunscrita por idea alguna. “Porque Yo es otro”, decía Rimbaud, y ¿puede describirse mejor este abismarse en el sujeto habitado que es el conocimiento poético? Un instante de vértigo basta en tal caso. Si resbala, ya la tenemos desviada de sus fines operativos. Transfórmase en medio de conocer, y no quiere ya crear sino conocer. Cuando el arte exige hacer, la poesía, desligada de sus tendencias naturales, pretende conocer.

“¡Y qué tentación tan grande es el conocimiento! ¡Y qué absoluto! ¡Y este conocimiento que arrastra a todo el hombre, y que pone al mundo en manos del hombre haciendo que el mundo actúe sobre él! Si, libertado (o creyéndolo estar) de las relatividades del arte, encuentra un alma no ocupada por otra cosa, si no tiene nada frente a sí, va la poesía a desarrollar un insaciable apetito de conocer, que, como un vampiro, acabará con todo lo metafísico del hombre, y también con todo lo carnal.

“La experiencia de Rimbaud es decisiva en este punto. Mientras que más tarde, apoyándose en la autoridad de Rimbaud, los surrealistas habrían de procurar servirse de la poesía como de un instrumento de su curiosidad cuasi “científica”, él, Rimbaud, obedeció consciente y voluntariamente a las últimas exigencias tiránicas del conocimiento poético abandonado a su salvajismo, y este conocimiento le obligó a buscar todos los tesoros del espíritu por las vías prohibidas de un bandolerismo heroico y “crapuloso” (SdelaP, pp. 129-130).

“Al ambicionar la poesía, a fin de realizarse en toda plenitud, quedar libre de toda condición de existencia, el conocimiento poético, exaltándose hasta la reivindicación de la vida absoluta, entrégase a una dialéctica que lo mata. Quiere serlo todo y darlo todo, el acto, la santidad, la transustanciación, el milagro; pretende encargarse de la humanidad entera. Mas por mucho que haga, queda por naturaleza limitada a una sola línea, muy humilde en verdad, que es la línea del arte y de la obra a realizar. Y al fin no le queda más que callarse, y renunciar juntamente a la obra y a la poesía. No sólo dejó Rimbaud de escribir, sino que se vengó de la poesía, arrojándola de sí como a un monstruo.” (SdelaP, pp. 133-134).

De esta forma, la consideración de las tentativas y de las aberraciones modernas demuestra que la poesía no puede separarse del arte en el sentido escolástico de este término. La coherencia de la antigua estética no está rota: solamente se ha hecho resaltar mejor su más central intuición: la de la idea creadora o artística.

“Ya en el artesano vuelve el arte a las decepciones, ya de la fabricación en serie, o ya de la vana obra maestra, si no nace de alguna intuición dinámica que, si bien confinada a los límites de un género – arma, joya, tapiz, alfarería –, descubre al espíritu el mundo de las formas y en cierto modo merece ser llamada poética, como lo que se sigue a las sensaciones merece ser llamado ratio. En el poeta, en cuyo lenguaje, música, pintura, danza, arquitectura o poesía, la belleza hace patente, por ser trascendental, lo infinito del ser y de la creación, el arte es mendaz si a todo lo largo de su acto no es instrumento de la experiencia poética y si la vida de ésta no circula por sus venas. O más bien – ya aparezca puro instinto y como emergiendo del inconsciente, o ya conozca todo el cúmulo de ciencia y de inteligencia, de paciencia, de voluntad, de astucia y de cálculo que hace de él una perfección de la razón obrera –, no es él otra cosa que la experiencia poética misma a punto de producir humanamente su fruto.” (SdelaP, p. 173, nota).

“El hábito de arte produce su fruto en el juicio práctico sobre la obra a realizar; el conocimiento poético, en la obra hecha.” (SdelaP, p. 152, nota).

De este modo la noción tomista de arte echa por tierra ciertas pretensiones de pureza en el orden de creación con que pretendía alzarse el arte moderno. Hay también otra pureza de la cual se gloria y que acaso es más aterradora que la primera: la absoluta independencia frente a la moral. Parece que tal monstruosidad

refiérese particularmente a la novela, en la forma que la vemos desde hace un siglo. En consecuencia, Maritain se ha visto obligado a hacer la filosofía de este género literario renovado, y a tratar de sus relaciones con la moral. Para ello ha debido echar mano no sólo de la razón, sino también de las luces de la fe; porque son éstas indispensables para juzgar una obra de arte cuya materia la proporciona el destino concreto y total del hombre.

“A diferencia de los otros géneros literarios, la novela tiene por objeto describir la vida humana desarrollada en una ficción, como la ejecuta en la realidad el Arte de la Pravidencia. Su objeto de creación es la misma humanidad que la novela forma, escruta y gobierna como se gobierna a un mundo...”

“Compréndese por ahí cuál ha de ser para el novelista la integridad, la autenticidad y la universalidad de su realismo: a esta cuenta, sólo un cristiano, a mejor un místico, porque sólo éste tiene una idea de lo que hay en el hombre, puede ser un novelista completo... En cuanto a la libertad del artista frente a los sujetos que representa, parece que el problema se plantea arduamente mal, porque se echa en olvido que el sujeto no es sino la materia de la obra de arte. La cuestión esencial no es saber si un novelista puede o no describir tal a cual aspecto del mal. La cuestión esencial es saber a qué altura se encuentra para hacer esta pintura, y si su arte y su corazón son lo suficientemente puros y fuertes para hacerla sin connivencia. Cuanto más desciende la novela moderna en la miseria humana, tanto mayores deben ser en el novelista las virtudes sabrehumanas. Para escribir la obra de Proust como debió ser escrita, hubieran sido necesarias las luces interiores de San Agustín. Mas por desgracia sucede lo contrario; y fácil nos es contemplar al observador y a la cosa observada, al novelista y a su obra como a porfía a ver quien se envilece más. Se ha de tener como muy característico desde este punto de vista la influencia que André Gide ha ejercida en las letras francesas, y la puja a que se entrega en sus últimas producciones, confirmando demasiada bien el juicio que Massis formulara sobre él.” (AyE, p. 228).

No menos que la “porfía por ver quien se envilece más” entre la obra y el artista, “la confusión de los valores estéticos y de los valores éticos es uno de los azotes de nuestra época”. Importa, pues, recordar con la mayor precisión posible la naturaleza de los valores morales pervertidos: Maritain lo ha hecho en una serie de aforismos luminosos y emocionantes:

“Paner en su vida, no en su abra, su genio de artista, nada más absurdo que este propósito de Wilde; equivale a hacer pasar a la flauta el arte de la cítara, a un ave las leyes de la nieve. Su vida no fué sino una frase inútil.” (FdelaP, p. 69).

“PUREZA. De esta palabra se ha hecho un uso impuro. Hásela convertido en una palabra equívoca y se la ha arrastrado par todas partes. En el marqués de Sade, en la cheka, etc. . . .

“Un acto humano al que no afecte valor moral alguno, al que la distinción de bien y de mal no toque, aquello que está fuera de toda medida humana o divina, menos el número del sentido, eso es “puro”. Un crimen, un vicio, una mentira, una mancha, la maldad, la blasfemia, todo esto es “puro” si está intacto, si está bien hecho, si ningún repliegue de la razón lo juzga ni interrumpe su movimiento. Siempre Jean-Jacques: el hombre que medita es un animal depravado. En consecuencia, el colmo de la impureza es el pudor. Un sacerdote sincero subiría desnudo las gradas de! altar, como en la misa negra.

“

Revestir en sí la animalidad de humanidad, los sentidos de razón y sabiduría, y la humanidad misma con los méritos de Cristo y de su caridad, cubrir sus manos con la gracia de Dios para tocar a Dios, como Jacob al acercarse a Isaac con las manos de Esaú, todo esto es duplicidad e hipocresía. La sinceridad exige no dejar de ser lo que uno es en lo más bajo de su ser; y la pureza pide mostrarse tal. Los surrealistas dialogan sobre el amor.” (FdelaP, p. 70).

“SINCERIDAD. . . El mortal error de muchos espíritus capaces si no de tener, al menos de estimar la sinceridad especulativa, es el imitarla en el orden de la acción, en la que una falsa sinceridad práctica llega a ser muy pronto la única virtud.

“Esta “virtud” será entonces no ya el verse sino el aceptarse en cada momento tal cual uno se encuentra, sin elegir ni preferir, ni formar nada en sí. Sinceridad de la materia, de lo informe como tal y de la dispersión. Como si llegar a sus posibilidades internas para hacerlas conformes a su ley más profunda y a su eterno ejemplar fuera mentir. Miente el Greco al pintar el entierro del conde de Orgaz; sus colores sobre la paleta, en eso está la sinceridad.

“Es un rasgo de pedantería tener por hipocresía a toda virtud, y a toda personalidad por comedia. La forma de la razón es un postulado que necesariamente pide nuestra naturaleza. La forma de la gracia (sin la cual la razón nos forma de través), es, aunque gratuita – por ser sobrenatural y venida del Principio –, más cara a la naturaleza que la naturaleza misma.” (FdelaP, p. 80).

“Todos los revoltijos de fantasmas y todos los doblamientos que ponen en un hombre varios hombres y postulados contrarios a la vez (sin llegar, sin embargo, a dislocar el fondo del querer libre entre dos fines últimos opuestos y eficazmente amados por sobre todas las cosas), todas esas cosas son compatibles con la unidad sustancial de la personalidad metafísica. Mas ésta, que es la subsistencia misma del alma espiritual, no se realiza en acción, no se convierte en personalidad moral sino merced a la savia formadora de la inteligencia y del amor, y de sus virtudes.

“Aun hay otra savia, muy superior a ésta, que recorre todo nuestro ser. A causa de ella y de la viña de la que somos sarmientos, viene el viñador y nos poda para que demos opimos frutos.” (FdelaP, pp. 81-82).

Imposible terminar esta exposición sin mencionar al menos en la elaboración de tan magistral doctrina, la parte que le corresponde a Raïssa Maritain.

Sabido es que ella ha compuesto dos capítulos de ‘Situación de la poesía’ (“Sentido y no-sentido en poesía” y “Magia, Poesía y Mística”). La seguridad y la densidad filosóficas van en ellos unidas a la finura intuitiva; sin ser por eso menos metafísica, su inteligencia es admirablemente femenina. Entre otras muchas reflexiones que Raïssa Maritain propone, las consideraciones sobre la inteligibilidad lógica, la inteligibilidad propiamente poética y las relaciones entre ambas, parécennos una preciosa introducción a la lectura de cualquier poema.

“El canto, la poesía buscan manifestar una experiencia, un conocimiento Sustancial. Conocimiento – busca una expresión; sustancial –, es propiamente inefable. Esta es la razón por la que no se expresa al modo de un razonamiento, ni de una exposición didáctica. Nacida en una experiencia vital, y siendo vida, tiende a expresarse mediante signos henchidos de vida que conducirán a quien los reciba a la inefabilidad de la experiencia original... Decíamos antes... que en uno u otro grado el sentido inteligible es siempre necesario al

sentido poético. Y aquí nos encontramos frente al otro aspecto de las cosas y frente a la oscuridad que también en uno u otro grado reside siempre en ellas. El sentido poético, en efecto, no es el sentido lógico, y el poema nacido en la oscuridad del recogimiento es necesariamente oscuro en cierto grado... Sin ser incompatible con el sentido inteligible, esta oscuridad subsiste en toda verdadera poesía, es como su alma.” (SdelaP, pp. 37-38).

Por importante que sea, esta clara contribución a la filosofía del arte no es acaso la más profunda, la más propia de Raïssa. Las importantes obras ‘Arte y escolástica’ y ‘Fronteras de la poesía’ son por el autor dedicadas a su esposa. Las dedicatorias dicen bastante; ellas sitúan en su verdadero lugar la contribución de Raïssa Maritain, y son indudablemente el mejor homenaje que se puede ambicionar; ya que la recompensa y la gloria de la mujer consiste en haber hecho posible por su amante presencia, su silenciosa comprensión y su colaboración efectiva, una gran obra del hombre; acción oculta, pero universalmente penetrante que todo lo anima interiormente: *integrum opus animavit*.

Compréndese esto tanto más fácilmente cuando sabemos las dotes de poeta que adornan a quien escribió ‘La vie donnée’.

Todos sus breves poemas, de una tan segura musicalidad, llega a lo mejor del alma para despertar en ella, con un toque infalible y delicadamente fraternal, los nostálgicos manantiales de la piedad y del amor, la piadosa atención a la fragilidad de las criaturas y la ardiente esperanza de la eternidad; serena y dulce modulación de tan puras esencias religiosas; canto del corazón aliviado y tranquilo más que otrora oprimido y destrozado:

Mais je t’ aurai gardé - amour
 De toi j’aurai gardé la vie el noon la mort
 Et je t’ aurai trouvé - bonheur
 Ayant a mon Seigneur tout donné de moi-même
 Ccmmle un na’vire fortuné
 Qui s’ en revient au port sd cargaison intacte
 J’aborderai ‘le del le coeur transfiguré
 Portant des olfrandes humaines et sans tache.

(Raïssa Maritain, La vie donnée, Transfiguration).

CONCLUSIÓN

Como término de estos demasiado breves apuntes sobre la doctrina del arte en Maritain, vamos a poner de relieve su esencial significado.

El filósofo se ha colocado en el centro de las preocupaciones artísticas de nuestros días. Y ha sabido hacerse eco de sus aspiraciones y de sus inquietudes. Su penetración metafísica le ha permitido comprenderlas mejor, poderlas dominar y darles una respuesta. Nosotros la resumiríamos en estas palabras.

Al público, a todos los que poseen sensibilidad artística, Maritain les dice así: Comprended la creación artística. Existe diferencia esencial entre la fabricación utilitaria, sea cual fuere, y la creación en el orden de lo bello: la una es necesidad vital, pertenece a la actividad transitiva y su obra es perecedera; la otra procede del espíritu que se enfrenta con la carne; es la expresión, en una materia trasfigurada, de una actividad del espíritu como fuente, y aspira a saciar nuestra hambre de infinito. Poned en su lugar la creación artística, reconoced su dignidad, aceptadla y no la impidáis ser lo que es. Si, desde hace un siglo, música o teatro, letras o artes plásticas, no son tan “parecidas” como antes, son menos anecdóticas o sentimentales, no os importe tal cosa, ni lo atribuyáis demasiado precipitadamente a la impotencia o a la mistificación, a la falta de habilidad o de preparación; no lo achaquéis a ignorancia del oficio. Si la subjetividad del artista se muestra mejor a través de las obras y si, por eso mismo, rechaza más que antes cierta imitación o parecido material, comprended que eso es lo que hace la belleza, que eso es el término de una necesidad íntima que actúa en las bellas artes desde que el mundo es mundo. Aceptad que eso os hable, escuchad lo que eso os dice, dejaos convencer por la obra. No seáis impermeables o indiferentes a ese misterioso elemento poético, que no es de hoy y es común a las obras de todos los tiempos, y que precisamente, por ser poético, nunca será percibido (sino como refractado) por las facultades prácticas o discursivas.

A los que crean, a los artistas, trae Jacques Maritain un mensaje semejante: Comprended lo que es vuestra creación. No hagáis literatura, música o pintura sino cuando tengáis algo que decir; no digáis sino lo que habéis visto; las fuentes públicas no están para vuestra sed; la fuente de la obra no puede menos de estar oculta y ser personal. No busquéis tampoco separar vuestro arte de este suelo

humano, inteligible y discursivo, del que tiene necesidad para vivir. Más bien es la savia que no la tierra la que forma el fruto; pero si, en vista de la pureza de la savia, se os ocurre trasplantar el árbol en el vacío, habéis terminado con el fruto. Comprended igualmente que el don de creación no lo es todo, ni siquiera es lo mejor de vosotros: ¿qué vale el talento o el genio al lado de la fidelidad al Señor? Ese don no os ha sido otorgado para que perdáis vuestra alma o la de vuestro hermano. Si el hombre que hay en vosotros está en peligro de ser víctima del artista, si la obra despierta o solicita la complicidad del mal, no os hagáis los sordos, haced penitencia y buscad de quedar purificados. Cuando vuestra alma sea más fuerte, entonces volveréis entre vuestros hermanos y les transmitiréis un mensaje más claro y más libre.

Si os hacéis como un niño pequeñito, si vuestra alma encuentra en Dios su alegría y juega de continuo en su presencia, vuestra invención, vuestra gracia y vuestro genio poético, sabrán jugar y moverse sobre la faz de la tierra y de la superficie de las aguas en una radiosa libertad.