

LUZ GONZÁLEZ UMERES

LA CREACIÓN ARTÍSTICA
UNA EXPLICACIÓN FILOSÓFICA

Cuadernos de Anuario Filosófico

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO • SERIE UNIVERSITARIA

Ángel Luis González
DIRECTOR

Agustín Echavarría
SECRETARIO

ISSN 1137-2176
Depósito Legal: NA 369-2010
Pamplona

Nº 221: Luz González Umeres, *La creación artística*.

© 2010. Luz González Umeres

Redacción, Administración y petición de ejemplares

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
Departamento de Filosofía
Universidad de Navarra
31080 Pamplona (Spain)

<http://www.unav.es/filosofia/publicaciones/cuadernos/serieuniversitaria/>

E-mail: cuadernos@unav.es

Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2316)

Fax: 42 56 36

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. S.A.

ZIUR NAVARRA Polígono industrial. Calle O, nº 34. Mutilva Baja. Navarra

“En la obra de arte la belleza es un asunto central”
“La obra de arte aunque requiera la *poiesis* no tiene
que ver con lo útil sino con lo bello”

Leonardo Polo
(Filosofía del arte, pro-manuscripto)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
I. DE LOS SENTIDOS INTERNOS A LAS OPERACIONES POÉTICAS	11
1. La cogitativa y los juicios del gusto.....	12
2. Memoria, imaginación y cogitativa	23
3. El <i>intellectus</i>	30
4. La connaturalizad.....	33
5. Maritain y la estética	39
II. LOS UMBRALES DE LA CREACIÓN HUMANA.....	47
1. La vida afectiva como trasfondo de la creación artística.....	47
2. La <i>mousiké</i> o inconsciente espiritual	64
3. Las facultades creadoras	70
4. El intelecto iluminante	77
5. La inspiración: belleza, verdad y bien	81
III. EL SILENCIO CREADOR	93
1. El artista que logra ver	95
2. La fase expresiva-manifestativa.....	103
3. El <i>facere</i>	106
4. La emoción creadora.....	112
5. El <i>agere</i> y el arte	119
6. El reconocimiento de la obra	134
BIBLIOGRAFÍA	139

INTRODUCCIÓN

El tema que desarrollo en este Cuaderno nació como inquietud filosófica en los primeros meses de mi formación universitaria, durante los cuales leí un libro sobre cuestiones de Estética que me abrió horizontes inéditos en torno al arte y la belleza¹. Esa inquietud me ha acompañado siempre en mi vida universitaria, pero recién he comprendido que el interés por explicar el fenómeno de la creación artística es anterior a mis estudios universitarios y se remonta a los años de mi infancia, cuando tuve el privilegio vinculado con lazos de sangre, de pasar largos ratos en el *atelier* de un gran pintor y compositor peruano, situado en el centro histórico de Lima, la Ciudad de los Reyes, viéndole utilizar una paleta con óleos de vívidos colores y configurar con ellos imágenes sobre un lienzo blanco, estirado en un marco y montado en un caballete. Los hábiles pinceles del artista aparecían, a mis ojos de entonces, como dotados de poder mágico².

Si el interés y la inquietud por la explicación filosófica de la creación artística son los orígenes remotos del presente Cuaderno, las causas próximas son distintas y tienen que ver con una etapa reciente de mis investigaciones filosóficas³. Luego de cuatro años de búsqueda y reflexión sobre los múltiples

1 Ese libro era de Jacques Maritain, *Arte y Escolástica*, en su versión española realizada por la Biblioteca Argentina de Filosofía, Club de Lectores, Buenos Aires, cuyo contenido expuse en un Coloquio de estudiantes de Filosofía, realizado entonces en los claustros de la Pontificia Universidad Católica del Perú, situados en la Plaza Francia, en el centro histórico de la ciudad de Lima.

2 El *atelier* era del artista Francisco González Gamarra (1890-1972), ubicado a poca distancia de la Plaza Mayor de Lima, en el Jirón Camaná, 549.

3 En un proyecto de investigación a través del cual he intentado poner las bases para un diálogo entre dos filósofos contemporáneos, Henri Bergson y Leonardo Polo, y después de estudiar la sensibilidad interna en ambos autores, obtuve conclusiones luminosas. Una de ellas dice: “hay otro hallazgo que merece una rápida mención pues abre un sendero de gran belleza, el cual espera ser recorrido, y es la cuestión de la creación artística, es decir, la visión de la obra de arte en sus inicios más recónditos. Esta cuestión puede explicarse a la luz de la doctrina de los sentidos internos, asunto pendiente aún en la tradición aristotélica tomista”. En: GONZÁLEZ UMERES, L., *Imaginación, Memoria y Tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*, Cuadernos de Anuario Filosófico n. 185, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2005, p. 114.

problemas planteados por la creación artística, se han iluminado más esos temas para mí y he llegado a algunas certidumbres que deseo compartir con investigadores y colegas universitarios de distintas disciplinas. Ellos conviven en su labor académica con estos fenómenos gnoseológicos y antropológicos, pero no siempre encuentran una explicación filosófica convincente desde una perspectiva integradora del saber.

Así, apoyándome en hallazgos en torno a la sensibilidad interna expuestos en un anterior Cuaderno⁴, intento en el Capítulo I exponer elementos del pensamiento clásico situados en el tramo gnoseológico que va desde las operaciones de los sentidos internos hasta las operaciones poéticas del espíritu, útiles a mi modo de ver, para repensar las cuestiones estéticas desde la situación presente.

En el Capítulo II me refiero a diversos aspectos de la afectividad en la vida del hombre que tienen que ver con la creación artística, de la cual constituyen su trasfondo. En efecto, el proceso de configuración de la obra, se da tanto durante los ciclos diarios del hombre despierto como en los ciclos del hombre dormido, advertidos ya por los clásicos. Así, en el sueño emergen como actores de primer plano la imaginación y la memoria; y aparecen, la una y la otra, como responsables de la actividad nocturna de nuestras facultades sensibles, sin conexión con las facultades superiores. En la vigilia, la inteligencia y la voluntad actúan sobre ese rescoldo de experiencias, configurándolas libremente al gusto del artista.

Por su parte, la admiración, de la cual trato también en este apartado, tiene que ver con los orígenes de la filosofía misma, y en sus inicios se mueve por un componente afectivo que conecta con la actividad creativa del hombre. En fin, hay un juego de todas las facultades del alma en el espacio de tiempo que denomino el “umbral de la creación artística” el cual juega un rol protagónico en la gestación de la obra de arte.

Los momentos de fabricación de esa obra, posteriores en el tiempo al momento creativo propiamente dicho, los trato en el capítulo III. A mi modo de ver, el hilo directriz que guía al artista en esta etapa de su itinerario factivo, es la imagen inspirada y que nunca antes había sido vista. Los esfuerzos, a veces fructuosos y otros no, intentando darle cuerpo, se prologan más o menos en el tiempo. Esta operación poiética, que tiene una faceta práctica con connotaciones de tipo técnico y estilístico, no es tratada aquí bajo esos aspectos, sino —sobre todo— en su operación inspiradora de la *poiesis* factiva. Concluyo anudando las aportaciones de la sensibilidad interna, especialmente

4 *Ibidem*.

de la cogitativa, en el proceso práctico de fabricación de la obra, pero también en el momento creativo. Igualmente sus repercusiones gnoseológicas en las fases sucesivas del fenómeno de la autoconciencia, tanto del artista sobre sí mismo, como de su obra.

Me ha sido útil para este recorrido tomar contacto con las obras que recogen el pensamiento estético de Jacques Maritain. Las leí a sugerencia del profesor Juan Cruz Cruz del Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra. Asimismo, he logrado descubrir con hondura las ricas facetas estéticas que entraña ese pensamiento, a través del diálogo con el profesor Piero Viotto, experto italiano en Maritain, autor de numerosos estudios sobre este filósofo, generoso divulgador de las obras maritainianas y miembro del Comité Científico del Instituto Internacional Jacques Maritain de la ciudad de Roma. También he tenido al alcance a través del profesor Juan Manuel Burgos, director del Instituto Español de Personalismo y experto tanto en el conocimiento por connaturalidad como en el pensamiento de Maritain, sus publicaciones y sus comentarios a la doctrina de la creación artística de Maritain, todo lo cual me ha sido muy útil.

He estado atenta, asimismo, a las incisivas observaciones del profesor Leonardo Polo sobre el ejercicio artístico, en páginas inéditas de su magisterio en el Perú, durante los años noventa, y en otros escritos suyos. Asimismo ha aportado una veta interesante para esta investigación la tesis doctoral consultada en la Pontificia Universidad de la Santa Cruz, en Roma, sobre los vínculos conceptuales del pensamiento estético de Maritain y el de su primer maestro en París, Henri Bergson, cuyo autor es Jean-Marie Vianney Gahizi⁵ que me fue alcanzada por el profesor Ignacio Yarza.

Doy las gracias a los colegas que he citado anteriormente por su generosa ayuda y a los profesores Ángel Luis González del Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra por sus orientaciones prudentes y sabias, propias de un maestro de larga trayectoria, y a Juan Fernando Sellés, siempre dispuesto a facilitar la fuente o el contacto oportuno que le he solicitado. Asimismo, al Departamento de Humanidades de la Universidad de Piura y a la Facultad de Ciencias y Humanidades, a la cual pertenezco, por su apoyo a

5 VIANNEY GAHIZI, J.-M., *Engendrer dans la Beauté. L'intuition poétique et le Soi créateur dans l'esthétique maritainienne*, Université Pontificale de la Sainte Croix, Faculté de Philosophie, Roma, 2000.

esta investigación, así como por el tiempo y medios que me ha facilitado para llevarla a cabo.

Piura, 15 de agosto de 2009.

Luz González Umeres

CAPÍTULO I

DE LOS SENTIDOS INTERNOS A LAS OPERACIONES POÉTICAS

El conocimiento sensible en el hombre está dotado de potencialidades insospechadas por la mayoría de personas. Con frecuencia se suele reducir a los aspectos orgánicos y se tiene una idea vaga de que percibir se agota en la operación de los órganos de los sentidos. Es decir, para muchos, ver, oír, olfatear y tocar, son el resultado exclusivo de la actuación de los órganos de los ojos, los oídos, la nariz, el tacto. En tales órganos vivos, estaría la explicación más inmediata de nuestras percepciones acerca de las cosas, los sonidos, los olores y las texturas materiales.

Además, en una civilización de corte sensista y con un alto grado de desarrollo tecnológico como es la de hoy, es fácil tener la impresión de que con sólo apretar un botón desencadenamos una serie de operaciones físicas de todo tipo: luces, colores, sonidos, imágenes, palabras, operaciones comerciales y financieras. Todo ello nos parece casi como una prolongación de nuestros sentidos externos¹.

Esta ilusión simplista y errónea es el resultado de la habituación automática a la cual nos tiene acostumbrados la tecnología en la vida cotidiana. Ella nos aleja, por otra parte, de una actitud más inquisitiva en búsqueda de una explicación real acerca de los procedimientos gnoseológicos que nos facultan a percibir. Por ello, en la medida que somos capaces de salir de las rutinas automáticas, nos vamos percatando de la complejidad de operaciones que se realizan en la franja que recorre nuestro conocimiento sensible *antes de que nos demos cuenta de él*, a la cual se denomina sensibilidad interna.

Las múltiples operaciones que se realizan en nosotros desde la emisión de un sonido hasta darnos cuenta de él, van pasando, a velocidades ultrasónicas por instancias diversas de la sensibilidad interna, esto es, hasta oírlo. Sin em-

¹ Leonardo Polo habla de una *cultura del botón* con la cual el hombre abrevia su conducta, mediante una planificación acumulada. Esto manifiesta, según explica este filósofo, la sujeción de los instintos por parte del hombre, precisamente para encontrar medios más fáciles. Cfr. POLO, L., *Lecciones de Psicología clásica*, Eunsa, Pamplona, 2009, p. 244.

bargo, este recorrido, para la mayoría de nosotros hoy desconocido, fue analizado cuidadosamente por los medievales, quienes, después de varios siglos de investigación, lograron explicarlos con mucha precisión. El cuerpo doctrinal que conserva ese trabajo de la psique humana se conoce con el nombre de *doctrina de los sentidos internos*. En ella se encuentra una finísima y completa explicación de los pasos gnoseológicos operados en nuestras facultades desde el instante del estímulo físico. Los órganos de los sentidos trabajan conjuntamente con la sensibilidad interna hasta que el cognoscente humano percibe ese estímulo². Además, la sensibilidad interna conecta con las facultades superiores del hombre, la inteligencia y la voluntad. Esto último resulta menos patente todavía que las operaciones de la sensibilidad interna para desmaterializar los elementos del mundo que nos rodea, pero no por ello menos real, y su trabajo permite acercar esos datos a las facultades estrictamente espirituales.

En este tramo de las operaciones cognoscitivas del hombre subyacen aspectos importantes para el mundo de la creación artística, de él emerge en algún momento —no previsto por el artista— la futura obra de arte. La visión, sin embargo, ha tenido necesariamente una larga génesis y ha recorrido parajes profundos y menos cercanos al mundo material. En esos parajes han intervenido las facultades superiores del hombre, y se ha involucrado la persona misma con todas sus dimensiones esenciales y existenciales. En el capítulo que aquí se inicia se intenta recorrer poco a poco el tramo que va desde la cogitativa hasta las operaciones poéticas de la inteligencia.

1. LA COGITATIVA Y LOS JUICIOS DEL GUSTO

Las opiniones sobre la sensibilidad interna en los ambientes filosóficos actuales son confusas: desconocen en su gran mayoría la existencia de la cogitativa y su papel en las operaciones cognoscitivas. En los ambientes de tradición aristotélica tomista tampoco hay claridad sobre este sentido interno. Pese a ello, no faltan estudios lúcidos realizados en el siglo XX, como es el de Julien Peghaire, quien muestra la situación de la psicología tomista en los años cuarenta y hace un detenido análisis de la cogitativa, a la cual denomina “un sentido olvidado desde los tiempos de Tomás de Aquino”³ o el de Juan Fernando Sellés al inicio del siglo XXI⁴.

2 En mi Cuaderno sobre la imaginación, la memoria y el tiempo, estudio y comento esas operaciones tal como las propone la tradición clásica.

3 En un incisivo y lúcido trabajo señala cómo los modernos ven los hechos psíquicos de un modo diferente al de dos siglos atrás. Los investigan con el rigor y la minuciosidad de las ciencias

En efecto, los medievales partían para sus búsquedas filosóficas de hechos experimentales. Por algo conocían el pensamiento aristotélico, observador atento de la experiencia común. Si este presupuesto metodológico fue utilizado tanto por los griegos como por los medievales y también por los modernos, en el caso de estos últimos esa metodología se desvincula de la visión integradora de los hechos, que sí la tenían los medievales. Debido a una serie de prejuicios adoptados frente al pensamiento clásico, los modernos coleccionaron sus conocimientos en compartimentos estancos. Peghaire lo explica con claridad: “Así los problemas comunes son vistos desde dos aspectos diversos: las cuestiones largamente debatidas en otros tiempos, son ahora dejadas de lado, por no decir despreciadas, por las modernas preocupaciones sobre investigaciones en las cuales los antiguos ni siquiera habían sospechado que tuviesen interés alguno⁵”.

Es por eso que la psicología contemporánea, continuadora de la moderna, deja de lado la distinción entre sentidos externos e internos, silencia sus facultades, y “se interesa por la conciencia y la subconciencia, la atención, la asociación, la percepción del tiempo y del espacio⁶”. En su momento hablaremos de estas cuestiones en relación a la creación artística. Ahora, veremos el proceso a través del cual la cogitativa ha caído en el olvido.

Peghaire hace notar que los modernos tomaron una parte de la realidad designada por el *sensus communis* y la han adscrito a la conciencia sensible; igualmente se han detenido largamente sobre la memoria y la imaginación, pero “ignoran por el contrario totalmente a la cogitativa, tanto el nombre como la cosa misma⁷”. Tal punto de vista moderno ha penetrado, no sólo en la psicología contemporánea sino en los tratados escolásticos redactados desde comienzos del siglo XX: en la mayor parte de ellos se habla de la cogitativa, pero se contentan en resumir o copiar el artículo clásico de Tomás de Aquino. A este texto se suelen añadir algunos comentarios complementarios extraídos

positivas, los someten a experimentaciones complejas y sin preocupación metafísica alguna, inducen leyes y teorías retocadas y completadas sin cesar. Cfr. PEGHAIRE, J., *Un sens oublié, la cogitative*, Revue de L'Université d'Ottawa, Université d'Ottawa, Ottawa, 1943, pp. 65-174.

4 SELLÉS, J.-F., *Razón teórica y razón práctica según Tomás de Aquino*, Cuadernos de Anuario Filosófico, nº 101, Serie Universitaria, Departamento de Filosofía, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.

5 PEGHAIRE, J., *op. cit.* La traducción del francés es mía.

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem.*

de Juan de Santo Tomás. Muchos lo colocan como un apéndice en el capítulo que trata del instinto, concebido según el uso moderno⁸.

Estando las cosas así, siguen siendo actuales las preguntas que se hizo Peghaire en 1943: ¿Qué es exactamente la *vis cogitativa*? ¿Cuál es su verdadero rol en el conocimiento humano? ¿Es una hipótesis superada o forma parte del eterno psiquismo humano?⁹. También es actual la ruta propuesta por este autor para dar respuesta a esos interrogantes, esto es, realizar un estudio histórico de “la concepción tomista de la cogitativa que nos permita juzgar sobre el valor actual de esta teoría: saber si ella debe ser relegada a un museo de antigüedades o ser admitida con honores en el pensamiento contemporáneo”¹⁰.

El resumen de ese recorrido histórico es el siguiente: los antecedentes de la doctrina de la cogitativa están en Alberto Magno¹¹. Éste recoge hechos simples, experiencias de la vida cotidiana, medita sobre ellos y extrae consecuencias. A él pertenecen los famosos textos que se citan en los manuales tomistas: “Constatamos que la oveja huye del lobo antes de haber experimentado el peligro que ella corre, a la vez que sigue al perro que aparece más fuerte que el lobo. Que ella reconoce su cordero a la vez que no le da su leche a otro. Que ella va a una hierba como nutritiva y se aleja de otra la cual ella nunca ha gustado. El lobo no se lanza sobre su pequeño para devorarlo. La paloma se esconde del gavilán o del milán. En primavera, el gorrión recoge una paja para construir su nido, pero deja de lado una ramilla del árbol del bosque”¹².

8 Cfr. *ibidem*, p. 66. El texto al que nos referimos es el artículo 4, de la cuestión 78, de la *Suma Teológica*.

9 Cfr. PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 66.

10 *Ibidem*.

11 Peghaire estudia las obras completas de Alberto Magno que corresponden a la siguiente edición: ALBERT LE GRAND, Ed. *dès Opera Omnia*, Borgnet, Paris 1890.

12 *Ibidem*, pp.66-67. La traducción del francés es mía.

Peghaire señala los lugares precisos de los escritos de Alberto Magno en los cuales se puede encontrar estos famosos textos para el estudio de la cogitativa: el Volumen V, de las *Obras Completas*, en el *Isagoge in de Anima*, en el c. XVIII se dice así: “Est autem aestimativa, sicut Avicenna dicit, vis ordinata... apprehendens intentiones sensibilium, sicut est in ove diiudicans quod est a lupo fugiendum et cum agno habitandum”. Y más adelante: “sicut ovis timet lupus et naturaliter animalia leonem, et avis accipitrem quia aestimat nocivum”. Ed. cit., pp. 521-522. En otro lugar del Volumen V se encuentra también el *Liber de Apprehensione*, pars II, n. 10, que dice: “Virtus tertia sequens imaginativam, aestimativa vocatur. Haec a formis in imaginativa retentis elicit intentiones quae nunquam in sensu fuerunt, sed a sensibilibus conditionibus non sunt separatae, sicut esse conveniens vel inconveniens, amicum vel inimicum, esse

De estos hechos deducimos que el animal muestra una atracción hacia aquello que le conviene, hacia aquello que es un bien, sea para él individualmente, o sea para la especie. De otro lado comprobamos que la repulsión experimentada por el animal hacia aquello que es peligroso, le lleva a alejarse porque lo considera un mal, individualmente o para la especie¹³.

¿Cuál es la explicación de estos hechos? ¿Por qué la oveja huye del lobo cuya enemistad nunca ha experimentado antes?¹⁴ ¿Será acaso porque hay algún fulgor que encanta los ojos, los oídos, el olfato? ¿O será por el contrario que ese fulgor los ahuyenta por desagrado? Alberto Magno no deja de plantearse esta hipótesis puramente sensista, pero dice que el animal no sólo se mueve por lo que deleita o contrista sus sentidos. Si la oveja huye del lobo no es porque el pelaje y la silueta del lobo le desagraden, o porque su olor la disguste. La prueba —sostiene— es que el perro del pastor que arremete contra el lobo, no lo rechaza por esa acción, sino que lo sigue como a su custodio¹⁵.

Sobre este punto, el maestro de Tomás de Aquino se plantea si es acaso la imaginación la facultad que opera en el animal para comportarse de este modo. Después de razonar sobre ello concluye que si bien la imaginación representa al animal lo que le es útil y conveniente, esa representación no basta para convencerlo que tales objetos tienen efectivamente las cualidades de la utilidad y la conveniencia¹⁶.

filium vel non esse filium, esse matrem vel non esse matrem; sicut ovis scit unum esse filium et alium nescit et fugit lupus ut inimicum, canes ut custodem sequitur". *Ibid.*, p. 581.

En el Volumen XXXIV de las *Obras Completas*, en el *Compendium Theologiae veritatis*, libro II, cap 34, aparecen estos otros textos: "Aestimativa virtus est quae a forma acquisita intentiones elicit quae sensu non percipiuntur, secundum quam ovis fugit lupus et lupus miseretur suo filio: hoc autem non posset fieri nisi lupus haberet cognitionem eius individui et quod hoc individuum sit natus eius, sicut ovis apprehendit lupum sibi nocivum. Ista vero non possunt fieri per sensum". *Ibid.*, p. 65.

En el *Compendium Veritatis theologiae*, Libro II, cap. 38 dice así: "Aestimativa virtus est quae a forma acquisita intentiones elicit, quae a sensu non percipiuntur, secundum quam ovis fugit lupum et lupus miseretur suo filio".

Tomás de Aquino, por su parte, seguirá esta tradición, y da dos ejemplos similares sobre la cogitativa: el primero está en el *De Veritate*, q. 25, a 2: "Ovis fugit lupus cuius inimicitiam nunquam sensit". Y en el *De anima*, a 13: "Ovis naturaliter fugit lupum tanquam nocivum".

13 PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 68.

14 Cfr. *De Veritate*, q. 25, a. 2, a la cual ya se ha aludido.

15 Cfr. ALBERT LE GRAND, *op. cit.*, *Liber de apprehensione*, loc. cit.

16 Peghaire cita aquí pasajes del *Compendium Veritatis Theologiae* de San Buenaventura y el *De Anima* III de Alberto Magno. Cfr. p. 68 del artículo que vengo citando.

Es obvio que Tomás de Aquino conoció esta doctrina. Sin embargo, el Aquinate no se plantea la posibilidad de que la imaginación opere en los animales para comportarse de este modo. Él considera evidente el hecho de que los sentidos externos no pueden explicar estas observaciones y no sigue indagando al respecto. Azul o rojo, el objeto conocido es atrayente para la vista, armonioso para el oído, amargo o dulce para el gusto, perfumado para el olfato y suave o rugoso para el tacto. Pero ninguno de estos sentidos nos presenta a tal objeto como útil para la salud o la conservación de la especie¹⁷. “Hay por tanto, en los seres corporales, un aspecto real que no resalta a los sentidos exteriores, ni tampoco a la imaginación la cual, también en la psicología moderna, trabaja sobre los datos de los sentidos exteriores. A este aspecto real, se le puso un nombre: los antiguos lo llamaron simplemente *intentiones non sensatae*, fórmula que no se sabría traducir sin traicionarla”¹⁸.

Si los antiguos hubiesen estado imbuidos de positivismo —sigue comentando Peghaire— no habrían ido más allá de dichos hechos. Todo lo contrario, el gusto por la observación los habría llevado a mirarlos más atentamente. Los habrían analizado más sutilmente, y en el siglo XIII, posiblemente, habría nacido el capítulo de la psicología experimental sobre los instintos. Pero no eran positivistas¹⁹. “De estos hechos, simples sin duda, pero incontestables, ellos buscaban una explicación metafísica, la única digna, a sus ojos, de la inteligencia humana. Es por eso que sin experimentar en demasía, ellos razonaron sobre estos datos”²⁰.

Tomás de Aquino llegó a la conclusión de que estas *intentiones non sensatae* eran una necesidad de la naturaleza. Sin este conocimiento, en efecto, habría sido imposible conservar las especies animales. Esto lo explicita en la *Suma Teológica*, en la cuestión 78, artículo 4. Está implícito que el Aquinate “veía en estos hechos una simple aplicación del principio *Natura non deficit in necessariis*”²¹.

Quien ve el fin ve los medios y cuando el agente es muy poderoso, entonces los medios están a punto de realizarlo. En el caso de la naturaleza, la *natura naturans*, es decir Dios, transforma de un solo golpe todo el material experimental del cual se ha partido: esos datos son solamente una colección

17 Cfr. PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 70.

18 *Ibidem*.

19 Cfr. *ibidem*.

20 *Ibidem*, p. 71.

21 *Ibidem*.

de hechos más o menos ricos que poseemos, “es una verdad exigida por el principio de finalidad mismo”²².

Para los escolásticos el agente creado no obra directamente por su esencia, entre ella y la operación debe actuar como intermediaria una “fuerza activa o facultad”²³. Así ellos se inclinaron por admitir en los animales la existencia de una facultad o una capacidad de conocer lo útil, lo nutritivo o lo inofensivo. A esta facultad convenía ponerle un nombre y los antiguos la llamaron estimativa, es decir, la facultad que estima, juzga un objeto útil, nutritivo, inofensivo²⁴. Y a partir de los datos experimentales tomados de los animales arribaron a la estimativa.

El hombre mismo es un animal. Por eso, por iguales razones y por el mismo fin, él tiene su “estimativa”. Sin embargo, por el hecho de que el hombre es un animal racional la estimativa humana va a sufrir un vuelco especial²⁵: “En el hombre, en efecto, el espíritu substancialmente unido a la materia constituye con ella un principio de acción esencialmente uno. De aquí que en cada acción humana debe necesariamente hacerse sentir este doble elemento”²⁶.

Peghaire explica la acción del espíritu en el cuerpo y al revés: “Entre las facultades sensibles de las cuales él esta dotado, algunas más que otras experimentarán la repercusión del alma sobre el cuerpo. Ellas obtendrán una modalidad de acción que, sin transformarlas en facultades espirituales, las elevarán a una marcada superioridad sobre las facultades correspondientes a las bestias”²⁷.

Precisamente, como el primer rango de estas facultades privilegiadas lo ocupa la estimativa humana. Tomás de Aquino dirá que los seres inferiores tocan para conminarla o para ordenarla a sí, a la parte menos perfecta de los seres superiores. Es pues normal que nuestra naturaleza sensible se conecte con nuestra razón intelectual a través de alguna facultad que, manteniéndose en el orden material, participe de algún modo de esta razón intelectual. No

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 Cfr. *ibidem*.

25 Cfr. *ibidem*.

26 *Ibidem*. p. 72. Conviene considerar que en el acto de inteligencia, el más inmaterial, el hombre depende siempre de los objetos materiales proporcionados por su cuerpo. Así como es una consecuencia que él mismo imponga a su alrededor un conjunto de condiciones esencialmente materiales, al mismo tiempo, sus actos de conocimiento y de apetición sensible, no pueden dejar de estar impregnados de lo espiritual.

27 *Ibidem*.

puede ser otra que la estimativa humana la facultad que —provista por los sentidos externos de los datos del mundo exterior— no esté dominada por éstos, sino que conecte dichos datos con la razón natural²⁸.

La estimativa en el hombre tiene unas características *sui generis*, y por eso reclama un nombre especial. Este nombre, debe explicar, por un lado, el carácter de facultad sensible, y por el otro, su proximidad al trabajo discursivo de la razón, modo inferior del conocimiento intelectual. El nombre de cogitativa fue escogido porque explica la idea de conocimiento sucesivo²⁹. *Cogitar* es considerar a la cosa según sus partes y propiedades, por eso se dice, co-agitar, tanto para referirse al movimiento como al tiempo en el cual se introduce la acción cogitante de esta facultad, y desde luego, al ejercicio activo de ella misma.

También el nombre de cogitativa tiene que ver con la deliberación. Por eso Tomás de Aquino dirá que cogitativa significa discurrir, implica imperfección, diversa de la visión de la verdad. Esto mismo aparece en el *Comentario de las Sentencias* donde resalta que la *cogitatio* intelectual ha recibido su nombre de la cogitativa sensible, porque la marcha propia del conocimiento humano es ir de lo material a lo inmaterial³⁰. Apoyado en lo que antecede, Peghaire propone una definición de la cogitativa que transcribo a continuación: “es la facultad sensible, propia del hombre, que juega en él un rol análogo al de la estimativa en los animales”³¹.

Es interesante mencionar cómo vieron los medievales el asunto de la localización cerebral de la cogitativa. Los escolásticos —en este punto— estuvieron en dependencia estricta de los árabes y adoptaron la teoría de las localizaciones cerebrales propuestas por los médicos que fueron Avicena, Alfarabi y Averroes. Según ellos habría en el cerebro humano tres concavidades: en la primera estaría el órgano del sentido común o conciencia sensible y el órgano de la imaginación. En la segunda, llamada silogística, radicaría el órgano de la cogitativa, o más exactamente, en la parte mediana; y en la tercera, finalmente, radicaría el órgano de la memoria.

Esta es la concepción aceptada en el siglo XIII por Alejandro de Hales, Alberto Magno y Tomás de Aquino. La retomaron en el siglo XVI Silvestre

28 TOMÁS DE AQUINO, *De Veritate*, q. 14, a.I, ad 9.

29 TOMÁS DE AQUINO, *In I Sent.*, d. III, q.4, a 5.

30 TOMÁS DE AQUINO, *In III Sent.*, d. 23, q. 2, a.2.

31 PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 73. Tomás de Aquino dirá en la *Suma Teológica*: “Quae est in aliis animalibus dicitur aestimativa naturalis in homine dicitur cogitativa”, q. 78, a. 4 c.

de Silvestris, y en el siglo XVII, Juan de Santo Tomás³². Hoy día en los ambientes científicos se desconoce la cogitativa y sus funciones; no hay una localización cerebral para ella en la terminología de las neurociencias. Tampoco existe, y esto es lo más significativo, una visión clara de la inmaterialidad que se deriva del contacto de la cogitativa humana con los datos sensibles. Así, es evidente que la filosofía debe recuperar este territorio para poder aspirar a una explicación unitaria de las operaciones de la facultad intelectual. Como afirma Murillo, es una tarea que se ha de plantear de un modo apropiado para que suscite un real diálogo interdisciplinario con las neurociencias.

La cogitativa es a la vez una facultad sensible y gnoseológica, no es una facultad apetitiva. Por eso su acto es un acto de conocimiento que presenta “el objeto como conveniente o peligroso”³³. Esto implica la elaboración de un juicio: me conviene; no me conviene. Le corresponderá alejarse de la materia. El grado de inmaterialidad que alcance es, precisamente, lo que la caracteriza, como sostiene claramente Tomás de Aquino en la cuestión disputada *De Anima*³⁴. Le corresponde a la cogitativa un rol, esto es, hacernos conocer lo concreto. El Aquinate repetirá incansable que la cogitativa es capaz de conocer lo singular, el individuo. Lo captado por la cogitativa será lo que se llama las intenciones particulares, diversas de las intenciones universales³⁵.

Pero las diferencias entre la estimativa animal y la cogitativa humana no eliminan las similitudes: “Tomás de Aquino expresa esas semejanzas con el verbo *conferre* y sus derivados *collatio*, para el acto y *collativa* para el adjetivo. De otra parte, este verbo es en el mismo Doctor, un término técnico al designar la operación de la inteligencia humana, en tanto que discursiva”³⁶. Peghaire sostiene que *conferre*, en un sentido general, designa “ese proceso del espíritu humano al tomar posesión de elementos múltiples con el fin de arribar a una verdad cualquiera, por simple comparación entre dos o más ob-

32 Cfr. PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 74. Es sabido que en 1664 Thomas Willis publicó un tratado sobre la anatomía cerebral, *Cerebro Anatome*, que es considerado como el primer gran intento moderno de conocer a fondo el sistema nervioso. Cfr. el reciente artículo sobre la Neurociencia contemporánea publicado por GIMENEZ-AMAYA, J. M. y MURILLO, J. I., *Mente y Cerebro en la Neurociencia Contemporánea. Una aproximación a su estudio interdisciplinar*, en *Scripta Theologica*, 39, 2007/2, pp. 607-635.

33 *Ibidem*.

34 TOMÁS DE AQUINO, *De Anima*, a.13: “Unum enim gradus est secundum quod in anima sunt res sine propriis materiis, sed tamen secundum singularitatem et condiciones individuales quae sequuntur materiam: et iste est graduus sensus qui est susceptivus specierum individualium sine materia, sed tamen in organo corporali”.

35 PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 85.

36 *Ibidem*.

jetos. En sentido estricto, puede forzar el trabajo del espíritu —entregado a búsquedas más o menos largas y difíciles—, a servirse de elementos conocidos para elevarse a una verdad aún desconocida³⁷. Si esto es así, Tomás de Aquino concibe el trabajo de la cogitativa sobre la base y el modelo de la razón³⁸. En la *Suma Teológica* lo dice explícitamente: “los otros animales, aprehenden estas nociones según el impulso de la naturaleza; el hombre, por el contrario, las aprehende por una *collatio*”³⁹. Esta doctrina la sostuvo el Aquinate desde su juventud. Escribió en el *Comentario a las Sentencias* que en los animales no hay *collatio*: lo que hay es un impulso de la naturaleza a los objetos⁴⁰, pero no hay esa comparación que lleva a una verdad aún desconocida.

Es posible, sin embargo, ir más allá, no solamente decir que el acto propio de la cogitativa es la *collatio*. En unos célebres textos del *De Anima* encontramos que el hombre conoce inquiriendo y comparando. Inquirir es propio de la razón discursiva y comparar de la cogitativa. Hay pues una analogía entre la razón y la cogitativa. Esto implica, “admitir en la cogitativa un razonamiento. Y si uno admite esto, habrá que admitir también en la cogitativa un juicio”⁴¹.

Esta hermenéutica de las fuentes tomistas —hasta aquí reseñada— abre el camino para una explicación de los juicios del gusto, de índole estética, relacionados con la belleza. “El auténtico pensamiento de santo Tomás admite, para la cogitativa, una capacidad de juzgar y de discurrir, y a la vez se encuentra subrayado enérgicamente el carácter corporal y orgánico de esta facultad”⁴², que opera en una línea fronteriza en la cual confluyen operaciones de índole somática y espiritual, se rozan el alma y el cuerpo.

¿A qué tipo de *collatio* nos referimos cuando hablamos de juicios del gusto? ¿Qué entendemos por juicios del gusto? ¿Cuál es la participación de los sentidos externos en la elaboración del proceso cognoscitivo que concluirá en un juicio: esto me gusta, esto no me gusta?

37 *Ibidem*. La traducción del francés es mía.

38 Cfr. *Ibidem*, p. 86.

39 TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, q. 78, a. 4.

40 Cfr. TOMÁS DE AQUINO, *In III Sent.*, d. 26, q. 1. a. 2.

41 PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 87. Cita este autor el libro VI de la *Ética*, lec. 9, n. 1255 que dice: “ad rationem autem pertinet discursus a principiis in conclusiones: ita et circa singularia vis cogitativa vocatur intellectus secundum quod habet absolutum iudicium de singularibus... Dicitur autem ratio particularis secundum quod discurrit ab uno ad aliud”.

42 PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 88.

Veamos lo que comúnmente se entiende por gusto, a nivel sensorial. “Esto me gusta”, dice un niño cuando saborea un dulce y dice “no me gusta”, cuando se le presenta otro tipo de alimento, quizás más nutritivo. El paladar del adulto, por su parte, admite grados de refinamiento, educado al igual que cada una de las facultades humanas, y es parte del bagaje cultural con el cual se transita por la vida. Pero decir “esto me gusta” o “esto no me gusta”, tanto en el niño como en el adulto ¿se limita al sentido externo del gusto?, es decir, ¿se reduce a la alimentación y al tipo de sabores que ésta ofrece y a la valoración de en términos de gusto que el hombre realiza? La respuesta es no. Esto se ve con más claridad al analizar los juicios del gusto en el olfato, el tacto, el oído y la vista. En ellos se dan procesos análogos a los que acabamos de ver en el sentido externo del gusto, es decir, en la línea de emitir juicios después de experimentar las sensaciones que le llegan al hombre a través de los sentidos externos.

El sentido del olfato no está tan ligado a las necesidades vitales básicas y cotidianas, como lo está al sentido experimentado con las papilas gustativas en la concavidad bucal⁴³. A través del olfato se percibe olores, aromas, perfumes, tanto de cosas, de animales y de plantas. El olfato está situado en la nariz y tiene una función orientadora del hombre tanto en el entorno físico como en el cultural en el cual transcurre su existencia. El olfato da noticia sensible de lo que nos rodea, y puede advertir la presencia de elementos químicos, de cuerpos en descomposición, de sustancias peligrosas, de fuego, o por el contrario de aromas de flores silvestres, de frutos, de agua cercana, de vecindad al mar, de hierba fresca⁴⁴. Cabe emitir un juicio del gusto sobre los olores. Es posible decir “este olor me gusta” y “este aroma no me gusta por más que venga ofertado por publicidad reiterativa”. ¿Qué facultad humana emite semejante juicio? Evidentemente es la cogitativa. Este sentido interno ha puesto en marcha operaciones complejas que le permiten comparar y efectuar una separación; también una indagación, que concluyen con este juicio: *el olor de la rosa me gusta, el perfume del jazmín no me gusta*⁴⁵.

43 El olfato tiene funciones que están al servicio de la supervivencia del hombre y lo orientan en el entorno natural y en el mundo humano construido por el hombre. Le indican por ejemplo dónde encontrar unas frutas por sus olores, o dónde hay agua cercana, o la presencia de una lluvia reciente en el campo, etc. Por lo visto, los animales tienen mucho más desarrollado que el hombre el sentido del olfato.

44 Hay una tendencia en nuestro tiempo de volver a la naturaleza y de recuperar en ella las energías perdidas en las intensas jornadas de trabajo.

45 Hago notar que hay personas que pueden no llegar a formular este juicio del gusto ante un olor. Responden en algunos casos que no lo saben a ciencia cierta. Es decir, no han perfilado aún sus gustos estéticos.

Se aprecian variaciones notables en los juicios del gusto de unos y otros: lo que le gusta a éste al otro le disgusta. Ello indica que hay un elemento subjetivo que tiñe los juicios del gusto de cada quien. También coincidencias, sobre todo cuando se trata de olores que provienen del mundo de la naturaleza: casi todos suelen gustar del olor de un campo de flores frescas en la madrugada o el atardecer, de unos naranjos en flor o del olor de la hierba recién cortada, del agua del mar en una playa desértica.

Los juicios del gusto se aplican, asimismo, al sentido externo del tacto. Las manos son las que suelen tener gran finura para distinguir las texturas, los relieves, el frío, el calor, y se puede emitir juicios de gusto o disgusto por todo ello: esta temperatura no me gusta, esta textura de tapiz me agrada. El cuerpo humano está transido del sentido externo del tacto, con el que se protege también de la agresividad del ambiente y del clima. Así, requiere de ropa de abrigo frente al frío intenso, y dice, el “frío intenso me gusta”, o al contrario, “el frío intenso no me gusta”.

Pero los juicios del gusto, particularmente los de tipo estético, tienen que ver con los otros dos sentidos que Tomás de Aquino consideraba superiores: el oído y la vista. En efecto, el oído capta sonidos, y frecuentemente formula juicios como “esa voz chillona no me gusta” al escuchar un timbre destemplado al hablar. O la cantante que desentona medio tono, hiere el oído del director de un coro, quien experimenta desagrado por ese sonido.

El oído también percibe el silencio y muchos suelen gustar particularmente de él. En la civilización actual el ambiente silencioso de los lugares naturales es buscado para los fines de semana como una necesidad imperiosa. El ser humano necesita volver a la naturaleza para recomponer la salud psíquica perturbada en las grandes urbes por el tráfico y el ruido. Así, puede decir alguien: el silencio me gusta. En el arte musical el silencio es un elemento expresivo y también en la poesía.

No sólo el oído gusta del sonido o del silencio, también gusta del ritmo en los sonidos o las palabras. Así el gusto por el ritmo suele ser un elemento determinante para el género de música que se prefiera. En la cultura actual la globalización ha difundido un tipo de música comercial, en la cual se gusta de sonidos estridentes y de ritmos acelerados, la cual se comercializa en formatos electrónicos, incluidos los de telefonía móvil u otros⁴⁶.

Pero también, hay una combinación de sonidos y de ritmo que suele ser objeto de gusto o de disgusto: las melodías. Este elemento de la música se

46 La templanza exige moderar y ordenar este tipo de usos y costumbres en la civilización actual.

capta y se retiene por el gusto que se experimente al escucharla o al reproducirla a través de algún instrumento musical o de la propia voz. Así, se produce en la sensibilidad interna una compleja *collatio* en la cual intervienen todos los sentidos internos, y como una suerte de corolario se suele decir: esta melodía me gusta⁴⁷.

Otro sentido externo que experimenta complejas sensaciones de gusto o de disgusto es la vista. La vista capta los colores, su combinación, sus decrecientes o crecientes tonalidades, el juego de luz y sombra, las formas de las cosas, de los seres vivos o de los vegetales, los espacios y la distribución de las cosas en él, el mundo humano o el mundo natural. La complacencia del hombre ante los objetos bellos se traduce por estas frases: el atardecer me gusta; el amanecer es bellísimo, el plenilunio me encanta, el paisaje es inefable. Y muchas otras análogas. El sentido de la vista es un sentido estrechamente vinculado con las bellas artes. Por ahora dejamos aquí el tema de los juicios del gusto referido a los cinco sentidos externos. Volveremos más adelante con otro orden de juicios más complejos relacionados con los objetos bellos.

2. MEMORIA, IMAGINACIÓN Y COGITATIVA

La cogitativa realiza un papel director a la vez que sintetizador en las operaciones de la imaginación y la memoria. Peghaire hace notar que tanto el desconocimiento de la cogitativa por parte de la filosofía contemporánea como la mentalidad positivista, ambas, cierran los caminos para estudios que vayan más allá de lo meramente empírico. Son las responsables del olvido de la cogitativa, pieza clave para explicar las relaciones de la inteligencia con la sensibilidad externa e interna, y la unidad de operaciones del cuerpo-alma⁴⁸.

El ataque sistemático de los pensadores modernos durante el XIX a la noción de facultad, provino en gran parte de los prejuicios antimetafísicos de inspiración positivista. Comte consideró la noción de facultad como una entidad metafísica y escolástica que pertenecía a un estadio pretérito de la humanidad⁴⁹. Otros autores prefirieron estudiar los fenómenos psicológicos con independencia unos de otros: la percepción, la imaginación, la memoria, la

47 Por ejemplo, suele pasar en muchos casos que un pianista que ejecuta una pieza lo haga apoyado fundamentalmente en la melodía que le proponen la imaginación y la memoria conjuntamente.

48 PEGHAIRE, J., *Peut-on encore parler des facultés de l'âme?*, Revue de l'Université d'Ottawa, Section Speciale, 1941, pp. 111-144.

49 *Ibidem*. pp. 118 y ss.

inteligencia, la voluntad, las pasiones, las emociones. Todas ellas consideradas como fuerzas que se orientan a la acción. Algunos modernos sostuvieron que estas energías se enfrentan unas a otras, y luchan constantemente por la supremacía. Así el protagonismo lo lograrían una vez ésta ora la otra⁵⁰.

Hoy, después de experimentar en la práctica los errores gnoseológicos inspirados en el positivismo, ampliamente difundidos en el mundo científico, se ve necesario recuperar la noción clásica de facultad del alma. Esta noción es un asunto central cuya vigencia conviene recordar ahora. Para la tradición de la filosofía aristotélica tomista que la retoma con decisión siguen siendo válidas tanto la noción de *alma* como la de *facultad* de Tomás de Aquino. Esta tradición se ha desarrollado notablemente con los estudios recientes de antropología filosófica y de las ciencias experimentales. Cabe mencionar en esta línea los aportes de Leonardo Polo, agudo conocedor de los problemas de la psicología experimental de nuestro tiempo⁵¹. Entre otras ventajas aportadas por la antropología filosófica está la de devolver a la persona humana el protagonismo de la vida psicológica y la de seguir distinguiendo las facultades, que siendo diversas en sus operaciones, tienen un arraigo común en el alma de la persona, quien es la que gobierna, por decirlo así, la multiplicidad de facultades de las cuales está dotada.

Preguntemonos ahora sobre las operaciones de la cogitativa. ¿Qué tareas realiza conjuntamente la cogitativa con la imaginación? Una de las principales es la preparación de los fantasmas para la operación ideogénica del concepto⁵². Según Tomás de Aquino, al comentar el libro *De Anima* de Aristóteles dice que es indispensable un trabajo previo al acto de intelección por parte de una facultad, y ese trabajo le corresponde a un sentido, pero no dice a cual. En otro texto diverso dirá claramente que ese sentido es la cogitativa, es decir, un “sentido llamado intelecto de lo sensible y singular. A este sentido Aristóteles, en el libro III del tratado *Sobre el Alma* lo llama intelecto pasivo y de él dice que es corruptible”⁵³. Acepta también para la cogitativa la función de distinguir y comparar los datos particulares, al igual que distingue y compara la inteligencia los datos universales. Igualmente el rol de

50 *Ibidem*. La unidad del alma humana queda mellada en este modo de ver la vida psicológica del hombre, y se pierde la noción misma de alma. Peghaire señala al agnosticismo kantiano o al agnosticismo positivista, como responsables del rechazo metafísico del alma humana.

51 POLO, L., *Antropología trascendental I y II*, Eunsa, Pamplona, 1998.

52 Tomás de Aquino expone su pensamiento en el contexto de la controversia con Averroes sobre el intelecto agente separado. Cfr. TOMÁS DE AQUINO, *Contra Gentiles*. II, c. 60, 73, 75 y 76.

53 ARISTÓTELES, In *VI. Eth.*, lect. 9, n. 1249.

preparar los datos de los fantasmas para la intervención sucesiva del intelecto agente⁵⁴.

La relación entre la cogitativa y el intelecto posible no es más que una, esto es, la preparación de los fantasmas para disponerse a devenir, bajo el influjo del intelecto agente, inteligibles en acto. Esto quiere decir que la cogitativa los hace capaces para dejar actuar al intelecto posible. Tal preparación tiene que ver con la acción de suscitar el paso del fantasma del estado potencial al acto.

Hay otro dato que los tomistas extraen del pensamiento de Tomás de Aquino: si el fantasma es muy perfecto, este nivel de perfección influirá en el acto de intelección propiamente dicho, y en sus resultados. “como entre las manos de un artista, un instrumento muy perfeccionado permite un trabajo más fácil, más rápido y una obra mejor realizada”⁵⁵. Es posible que esta mejor disposición consistiera —en la mente de los medievales— en una cuestión de salud física general, es decir, un asunto de integridad de la substancia cerebral, de funcionamiento normal del sistema nervioso⁵⁶.

Es conveniente apuntar que la colaboración de la imaginación con la cogitativa tiene que ver también con la memoria, “es el resultado de las operaciones combinadas de cada uno de los sentidos internos, una obra común”⁵⁷, en la cual intervienen uno u otro de tales sentidos, convocados y puestos en acción por la persona para realizar cada uno —a su manera y en su rango— esa obra maestra que es una idea humana.

Hay una operación de ida de la cogitativa, que llega a los fantasmas de la imaginación y los estimula —por decirlo así— a pasar al acto y a convertirse en idea. Pero también hay un movimiento de vuelta que le corresponde a la cogitativa y se inicia cuando las ideas necesitan ser aplicadas a la realidad. Desde su nivel abstracto empieza tal movimiento de acercamiento a lo concreto, a lo individual. *Ese transformarse lo abstracto en algo concreto* indica que ha empezado a operar la cogitativa, muestra que la verdad especulativa, abstracta, cuando la persona necesita pasar de lo general a lo individual, recurre nuevamente a ella y así se inicia otro de los itinerarios, esta vez de vuelta, de la cogitativa. El paso de la idea a lo real, a lo concreto, exige revestirla con la representación imaginativa del fantasma. Cogitativa e imaginación operan juntas y de la mano en estas funciones, pero también la memoria, la

54 Este rol está desarrollado en II C.G. c.73.

55 PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 153.

56 *Ibidem*.

57 *Ibidem*.

cual ha guardado la intención insensata de la cogitativa al terminar su viaje de ida y la actualiza ahora. Así, la memoria interviene también en este paso de retorno a lo individual. El movimiento hacia lo concreto, por su parte, invita a la acción y así el conocimiento de lo individual se va tornando un conocimiento práctico.

Pero la cogitativa no solamente prepara al fantasma para la ideogénesis, y para salir de lo abstracto de la idea y arribar a lo concreto del singular, sino la prepara para constituir la ciencia práctica. Tomás de Aquino dice literalmente en su comentario al primer capítulo de la *Metafísica* de Aristóteles que en el hombre se da “una memoria y próxima a la memoria lo que llama *experimentum*”⁵⁸.

¿Qué entiende el Aquinate por *experimentum*? Es el resultado de una *collatio* de datos particulares. Atribuye a la cogitativa la capacidad de reunir todos los datos concretos. Por eso la considera la operación más alta de la cogitativa. Esta síntesis, obviamente, es anterior a la noción de utilidad o de conveniencia para la especie, tan clara en la estimativa animal. Va mucho más allá. Lo propio de la cogitativa es el *experimentum*. Y a su vez, el *experimentum* es lo propio del hombre racional, muy por encima de la estimativa animal⁵⁹.

La estimativa animal, gracias a la multiplicación de las sensaciones y a la memoria en la cual las guarda, efectúa ciertas asociaciones por las cuales los animales aprenden a buscar determinados objetos y a huir de otros. Pero con la cogitativa el hombre “tiene el privilegio del *experimentum*”⁶⁰. Aunque cada una de las sensaciones externas, concretas y singulares ha ido acompañada de ideas abstractas y universales, en la formación de cada una de esas ideas ha trabajado también la cogitativa. Igualmente en el conocimiento intelectual indirecto de cada objeto singular la cogitativa ha funcionado. Es decir, se puede obtener con el *experimentum* un conocimiento de casos concretos bajo el aspecto de su naturaleza común. A este último tipo de conocimiento lo llama Tomás de Aquino *experimentum*. Ve la existencia de una *collatio*, una reunión, una colección de datos singulares constituyentes de un todo singular obtenido por el hombre gracias al *experimentum* que distancia al hombre notoriamente del animal⁶¹.

58 *Ibidem*. p. 156.

59 Cfr. PEGHAIRE, J., *op. cit.*, p. 157.

60 *Ibidem*. Por este privilegio será capaz de la *poiesis* de una obra de arte.

61 *Ibidem*. El Aquinate considera que en este tipo de juicios no lo son en sentido formal, pero se da un tipo de conocimiento —el *experimentum*— en el cual aparece lo que llama juicios de los

Designa, asimismo, el paso de un caso singular a otro caso singular con las palabras *inquirere* o *discurrere*, esto es, —a la operación que permite al hombre llegar a tales resultados— la denomina con los mismos términos que ordinariamente son usados para las operaciones puramente espirituales de la inteligencia. Esto quiere decir, dice Peghaire, que Tomás de Aquino los utiliza en un sentido analógico y los aplica al trabajo de la cogitativa, es decir, a un sentido interno con base orgánica⁶². En esta línea, la cogitativa es la facultad que prepara la inducción por la reunión de casos más o menos numerosos a partir de los cuales la inteligencia induce una ley universal. “Precede a eso que los modernos llaman observación de los hechos de experimentación, en sentido ya sea rigurosamente científico de las palabras, o ya sea en sentido amplio”⁶³.

La palabra latina *experimentum* usada por el Aquinate se podría traducir por experiencia. La acumulación de estas experiencias constituiría lo que solemos designar en la fórmula “un hombre de experiencia”, sea un obrero en su trabajo, o un político experto en maniobras parlamentarias, o esas experiencias de la vida que se transmiten de generación en generación y que acaban conformando la sabiduría de las naciones. Sobre ello acota Peghaire: “no pretendo que en todo esto la cogitativa sea la única que trabaje. No, en el hombre la inteligencia acaba siendo la obrera dominante. Ello no resta que a los ojos de Santo Tomás, la cogitativa sea la que prepare a la inteligencia todo el material singular del cual ella obtiene sus ideas y forma sus propios juicios y sus razonamientos”⁶⁴.

Puesto que la cogitativa es la “facultad de la experiencia en el sentido que se viene exponiendo para este término, ella será la que esté en la base de lo que Aristóteles llama *tejné* y Tomás de Aquino *ars*, palabra que traducimos por arte, con la condición de entender realmente su sentido”⁶⁵. Por una acumulación de experiencias concretas es como la inteligencia obtiene una idea universal y *las reglas generales que cada técnica se forma*. Pero Santo Tomás no agota en ello el papel de la cogitativa. Experiencia y técnica están comprometidas en la acción, las dos tienen como fin la ejecución de una obra. La experiencia de la cogitativa tendrá ventajas en casos nuevos. En efecto,

sentidos, es decir, una operación que atribuye un carácter singular a un ser que es singular a su vez. Los llama *judicium inchoative sumptum*.

62 *Ibidem*. Peghaire sostiene que este análisis echa por tierra la objeción de Suárez, quien niega a la cogitativa la capacidad de juzgar o de discurrir.

63 *Ibidem*. p. 159.

64 *Ibidem*. p. 159.

65 *Ibidem*.

ante una situación desconocida, el enfermero de larga experiencia tendrá más éxito práctico que el joven doctor sin experiencia. Una vez que éste la adquiriera sabrá más que el enfermero, porque tendrá el conocimiento de lo universal y el de lo concreto. La experiencia ignora las causas, pero la técnica que conoce lo universal y lo supra sensible tiene presentes las causas de los fenómenos⁶⁶.

Ahora veamos la actuación conjunta de la cogitativa con la imaginación y la memoria, en otra dirección de la acción humana a la cual los medievales, denominaban *agere*, y que lleva de la mano al arte de vivir, que no es otra cosa, en el fondo, que la búsqueda de la felicidad, del fin último del hombre, la que dirige nuestra actividad moral propiamente dicha.

¿Cómo interviene la cogitativa en esta dirección de la acción humana? ¿Cómo actúa al nivel del apetito sensible y al nivel del apetito racional o voluntad libre? En el primero de estos niveles, el del apetito sensible, su operación depende del conocimiento de un objeto revestido de bondad sensible. En algunos casos los sentidos externos ofrecen este conocimiento y de allí proviene la atracción o la aversión hacia ese objeto, y nos estaríamos acercando al nivel locomotor.

En estos casos, si la inteligencia ejerce una influencia sobre estos apetitos y sobre las pasiones que de ellos dependen es por la intermediación obligada de la cogitativa⁶⁷. Como hemos visto, es la facultad de lo particular en tanto que particular, y es el bien particular el que mueve al apetito sensible. Por lo tanto, “tenemos en el dominio de la acción un rol de la cogitativa paralelo al que ella juega en el dominio del conocimiento: la inteligencia no conoce el singular sino por intermedio de la cogitativa; ella no obra sobre él sino por la misma intermediaria⁶⁸”.

Precisamente en este punto está la gran diferencia entre el rol de la estimativa en el animal y el de la cogitativa en el hombre: sobre el hombre, la *ratio particularis* tiene un imperio menor que la estimativa sobre la bestia. Como ya hemos visto, apenas la oveja ve al lobo huye atemorizada. En el hombre, al contrario, “la cogitativa puede juzgar peligroso o deleitable tal o cual objeto, pero sin ningún movimiento exterior que se siga fatalmente. La mayor parte de veces el apetito se convertirá en emoción, sentirá el deseo o la aversión del objeto en cuestión. La cogitativa ordenará tanto sobre la fuga irreflexiva como sobre la atracción irresistible: éstos serán los actos *primo-*

66 Cfr. *Ibidem*, p. 162.

67 *Ibidem*, p. 163.

68 *Ibidem*.

primi espontáneos sobre los cuales la fría razón no ha tenido tiempo de actuar. Pronto recuperará su dominio absoluto sobre el cuerpo, los controlará o los continuará a su gusto. Para las pasiones, por el contrario, ella se deberá contentar con calmarlas o excitarlas apelando a motivos racionales y universales, capaces de confirmar o de combatir los motivos sensibles y particulares ofertados por la cogitativa, aprobándolos o desaprobándolos⁶⁹“.

En la acción prudente la cogitativa juega un papel importante tanto en el nivel del conocimiento práctico como en el de la decisión: le presta su acción a la voluntad para que ésta pueda poseer todos los datos relativos al singular. Como ya hemos visto en el caso del conocimiento abstracto, intervienen la imaginación y la memoria en este proceso de vuelta a lo individual. Pero en el caso prudencial, ya que el hombre prudente debe arribar a una decisión práctico-práctica, necesita conocer las circunstancias de tiempo, de lugar, de personas, que la cogitativa posee. Una vez que le son dados estos datos efectúa el silogismo prudencial, que suele realizarse en instantes breves y muchas veces es apenas consciente.

Para obtener el juicio sobre lo concreto y particular la prudencia emplea a la razón, vuelve sobre ella misma. Pero para atender a lo contingente, individual y concreto, necesariamente debe recurrir a un sentido interno capaz de percibir los datos externos, de comparar los datos particulares y de juzgarlos desde el punto de vista del fin del hombre, es decir desde el bien y del mal⁷⁰. La cogitativa, —de la mano con la imaginación y la memoria— cumplirá acabadamente con su cometido de acercar lo individual a la voluntad y a la razón. Permitirán al prudente juzgar con prontitud y facilidad los casos concretos objetos de experiencia.

La acumulación de experiencia por parte de la cogitativa facilitará también el ejercicio de la prudencia, “ella se volverá apta para encarnar en lo concreto las leyes generales de las virtudes y concluirá decidiendo según la recta razón si realiza tal acción o no la realiza, si la hace de esta manera o de otra⁷¹. Así, una cogitativa más experimentada permitirá a la razón realizar actos de prudencia consumada. La persona dará consejos más sabios, juzgará con más justicia, ejecutará con más oportunidad. Por eso es justo afirmar que la cogitativa tiene un puesto de honor en el acto prudencial.

69 *Ibidem*, p. 164.

70 *Ibidem*, 166. La aplicación al dominio de la moral del análisis psicológico de la cogitativa se encuentra en el comentario del libro VI de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, efectuado por el Aquinate.

71 *Ibidem*, p. 167.

3. EL INTELLECTUS

Llegados a este punto me referiré a la cogitativa como *ratio particularis* o, *intellectus*, que implica una dignidad muy alta. Al respecto Peghaire sostiene que Tomás de Aquino quiere asemejar el importante papel de la cogitativa en la vida humana con el del *intellectus principiorum*, es decir, la inteligencia que sin razonamiento conoce los primeros principios⁷².

Como es sabido el Doctor Angélico opone a la *ratio* discursiva este tipo de conocimiento. Cito a Peghaire: “Se sabe que a los ojos del santo doctor, la inteligencia que, sin razonamiento, conoce los primeros principios, se opone a la *ratio* discursiva y se llama en el sentido más riguroso de la palabra *intellectus*, o mejor, *intellectus principiorum*”⁷³. También sostiene el Aquinate que estos principios, objetos específicos del *intellectus*, sirven explícita o implícitamente de punto de partida al proceso de la *ratio* y constituyen el punto extremo al cual se puede remontar la demostración⁷⁴. Estos primeros principios son llamados por él *extrema*, tanto en la Suma como en otros comentarios aristotélicos⁷⁵.

La cogitativa, al ser asemejada al *intellectus principiorum*, va a abrir una serie de conexiones con otras nociones análogas. Una de éstas es el del conocimiento por *connaturalidad* de la vieja tradición escolástica. Aplicada por Tomás de Aquino para el conocimiento de la virtud, o también para el conocimiento místico de Dios por parte del hombre⁷⁶.

El Aquinate señala que la virtud exige un tipo de conocimiento que lo da la misma experiencia del bien. No es un conocimiento especulativo, sino otro saber que se alcanza por *connaturalidad*, se opone al modo discursivo de proceder de la razón. El saber *connatural* conoce a través de la experiencia, es vida del hombre virtuoso, quien sabe y practica la acción buena y verdadera. Ha incorporado la virtud a su existencia pero no sabe cómo explicarla a un nivel teórico propio de filósofos⁷⁷. Tomás de Aquino lo dice del siguiente modo: un teólogo que no es virtuoso puede dar una disertación brillante sobre

72 *Ibidem*, p. 169.

73 *Ibidem*.

74 *Ibidem*.

75 TOMÁS DE AQUINO, In *IV Eth.*, lec. 9, n. 1247.

76 PERO-SANZ ELORZ, J. M., *El conocimiento por connaturalidad. La afectividad en la gnoseología tomista*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1964.

77 *Ibidem*.

la justicia, pero no la practica. En cambio un humilde lego, santo y sabio, tiene un saber que se expresa con palabras sencillas y edifica al que le oye⁷⁸.

Tomás de Aquino no aplicó el conocimiento por connaturalidad al mundo de las bellas artes, pero sí lo ha hecho Jacques Maritain, filósofo contemporáneo y discípulo suyo, sobre el cual hablaré más adelante⁷⁹.

La cogitativa es considerada por Tomás de Aquino como *intellectus principiorum*. Piensa en el acto de la inteligencia que llega sin discurso a captar los primeros principios. Éstos a su vez se constituyen en puntos de partida para otras operaciones de la razón⁸⁰. Pero si la cogitativa es a su modo *intellectus*, lo que está afirmando es que conoce el singular sin discurso, sin razonamiento⁸¹. Es una analogía legítima, puesto que la cogitativa realiza este importante papel para la inteligencia práctica, y así, el término *intellectus* que es propio de las operaciones del mundo espiritual, es aplicado al mundo sensible y corporal y llamado además *intellectus secundum*⁸². La cogitativa es *intellectus secundum* en sentido propio, y así aparecerá denominada en diversos pasajes del Aquinate.

Por eso, la cogitativa no es solamente la facultad de lo útil o de lo conveniente para la nutrición y la supervivencia del hombre. Es mucho más que eso. “A los ojos de Santo Tomás ella es la que tiene más ventaja para captar el sentido de lo individual extraído en la realidad concreta de lo individual”⁸³. Además, este bagaje individual, “ella lo acumula, lo compara y así se constituye la experiencia tanto de orden técnico como aquella de la conducta moral esclarecida por la prudencia”⁸⁴.

También la cogitativa, ayudada por la imaginación y la memoria, está en el origen del fantasma, del cual en definitiva será extraído el concepto universal.

78 *Ibidem*.

79 MARITAIN, J., *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ediciones Palabra, Madrid, 2004.

80 TOMÁS DE AQUINO, in *VI Eth.*, lec. 9, n. 1247.

81 Peghaire hace notar que *extremorum* es sinónimo de absoluto en el vocabulario técnico de Tomás de Aquino. Y absoluto es a su vez sinónimo de inmediato. El Aquinate utiliza esta expresión para referirse al conocimiento angélico en tanto que procede sin discurso ni razonamiento y se aplica al conocimiento humano para designar el acto de nuestro intellectus. Cfr. PEGHAIRE, J., *Intellectus et ratio selon S. Thomas d'Aquin*, Paris, Ottawa, 1936, p. 47.

82 TOMÁS DE AQUINO, in *VI Eth.* Lec. 9, 1255.

83 PEGHAIRE, J., *Un sens oublié...* p. 171.

84 *Ibidem*. Así la cogitativa es la maestra de las gentes prácticas, de los artesanos, de aquellos que saben hacer, es el sentido que consigue los buenos trabajos, las combinaciones felices, los éxitos de la acción.

En otras palabras, “ella es un verdadero agente de unión entre el mundo espiritual de nuestras ideas y el mundo corporal de nuestros sentidos”⁸⁵. Es pues un instrumento precioso para la inteligencia ya se trate de la especulación o de la acción.

No tuvo razón Suárez cuando veía a la cogitativa como una simple réplica de la estimativa animal. La inteligencia en el hombre crea un abismo entre ambos modos de ser. Por ello, la psicología moderna se equivoca cuando considera como instinto las funciones de la cogitativa. Es una facultad interna de conocimiento, no es una mezcla de movimientos locales y apetitos. El instinto está cerrado a toda mejora, es incapaz de progreso. “La cogitativa por su naturaleza se perfecciona continuamente, en rapidez de acción, en seguridad de visión, en riqueza de experiencia y así prepara un progreso intelectual cada vez más perfecto”⁸⁶.

El instinto “sirve sobre todo a la vida vegetativa, asegura el desarrollo y la conservación del individuo y por él de la especie. La cogitativa, sin estar lejos de estos aspectos del hombre, tiende sobre todo a poner la parte inferior, vegetativa y sensitiva, al servicio de la parte superior y racional. Ella contribuye así a la obtención del bien total, a la satisfacción completa y jerarquizada de todas las facultades de la persona humana”⁸⁷. La cogitativa está cercana al instinto en las reacciones que los escolásticos han llamado *primo-primi* y que ya hemos mencionado al hablar de los apetitos sensibles. Estas reacciones distan mucho de las acciones estrictamente instintivas, “pues la cogitativa se ha encargado de poner la espontaneidad lo más rápidamente posible bajo el dominio de la razón”⁸⁸.

Así la cogitativa es “irreductible al instinto, a la imaginación o a la memoria. Y también para el siglo XX como para el siglo XIII sigue siendo una pieza auténtica del eterno psiquismo humano”⁸⁹. Si los modernos la ignoran, ello no significa una prueba en su contra. No le quita nada de su naturaleza ni anula su existencia. Es más, desde una perspectiva puramente experimental, como es la adoptada por los estudios de psicología positiva, es normal que haya sucedido ese olvido por parte de los positivistas. “En cuanto que facultad, ella no cae bajo el dominio de la ciencia positiva. En cuanto a su operación ella se confunde fácilmente, por un lado, con la imaginación o de la

85 *Ibidem*.

86 *Ibidem*, p. 173.

87 *Ibidem*.

88 *Ibidem*.

89 *Ibidem*.

memoria de las cuales ella se hace ayudar; y por otro, con la operación de la inteligencia, detrás de la cual ella se oculta, por decirlo así⁹⁰. Por eso, los espíritus atentos sobre todo a los hechos observables, no la logran distinguir. Añádanse los prejuicios antimetafísicos de Comte, que la han calificado como una entidad metafísica; y el cuadro del olvido queda completo⁹¹.

4. LA CONNATURALIDAD

El conocimiento por connaturalidad, se apoya en la capacidad de conocimiento de lo individual por parte del hombre y está relacionado con la cogitativa. Vincula estrechamente el mundo del arte con el mundo invisible de la sensibilidad interna del hombre. Así, la esfera de lo más íntimo del hombre, considerada lo más humano de su vida, interconecta a través de la cogitativa la vivencia artística de los sentidos externos e internos en armónica continuidad.

Los puntos de encuentro cognoscitivo unifican al ser humano y lo acercan a la realidad que lo rodea. Por eso es un proceso que tiene momentos oscilantes desde dentro afuera, y de la realidad hacia dentro. Es un movimiento de interiorización de lo real, una lectura a diversos niveles, que abre la vía a la ciencia de las cosas. Pero también es un saber connatural de lo real. Retorna al núcleo de la intimidad humana y va dando conciencia de sí al propio cognoscente, al proceso humano del saber autoconsciente o la conciencia de sí mismo.

En recorridos por los tratados de estética y de teoría de la creación artística, durante los últimos años, he constatado enormes vacíos al respecto. En la mayoría de ellos, una suerte de razón pura, al modo geométrico, intenta recrear la belleza. Conexa a esta *ratio* moderna se habla de la imaginación, que sería una operación más de la razón, de inspiración kantiana, que jugaría un papel decisivo en la creación de la obra de arte. Pero la sutil síntesis de lo interno y lo externo en el conocimiento por inclinación, tan propia de la inspiración tomista, está ausente en el horizonte estético contemporáneo. En otras palabras, si se busca la facultad de la inteligencia creadora, de inspiración tomista, es preciso rastrearla en pocos autores puntuales, que logran conectar hoy con Tomás de Aquino⁹².

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 Esa doctrina ha sido elaborada por Jacques Maritain estudiando y aplicando el conocimiento por connaturalidad de Tomás de Aquino al mundo de las bellas artes y de la creación artística.

En un estudio reciente Marco D’Avenia afronta la cuestión del conocimiento por connaturalidad en los textos de Tomás de Aquino⁹³. Señala que es necesario puntualizar el significado exacto de connaturalidad, pues no es un término usado con frecuencia en el lenguaje común: “recorre 36 veces la obra de Santo Tomás, y se encuentra en el *Index Thomisticus*, mientras el adjetivo connatural está presente 262 veces”⁹⁴. El significado de ese término es tener la misma naturaleza de alguno o de alguna cosa.

Se refiere, asimismo, al estado de los debates en torno a la noción de *connaturalidad* y a las interpretaciones de la crítica contemporánea, sosteniendo que él ha formulado una hipótesis que constituye “una nueva perspectiva de investigación a la luz de la cual se puede repensar por entero cuanto Santo Tomás dice del conocimiento por connaturalidad, reproponiéndolo como *cognitio affectiva*”⁹⁵. Menciona a Maritain y dice que este filósofo es “considerado el mayor teorizador del conocimiento por connaturalidad, quien utiliza extensamente la doctrina de los comentaristas clásicos, especialmente a Juan de Santo Tomás”⁹⁶. Sostiene también Maritain “que el conocimiento místico para el Angélico es el paradigma fundamental del conocimiento por connaturalidad y a partir de éste es posible, por vía de analogía, extraer luces sobre otras formas naturales de connaturalidad”⁹⁷.

Considera que el estudio de Maritain constituye la base de una doctrina “fidel a las fuentes y especulativamente orgánica”⁹⁸, que le permitió hacer escuela “aplicando analógicamente la noción de conocimiento por connaturalidad a diversos campos del saber desde los cuales han aparecido interesantes tratados y debates sobre el conocimiento estético, sobre la ley natural, sobre el conocimiento amoroso y la mística natural”⁹⁹.

93 D’AVENIA, M., *La conoscenza per connaturalità in S.Tommaso d’Aquino*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna, 1992. En este libro se abordan los textos del Aquinate recogidos del *Index Thomisticus* de Busa. Es posterior a Maritain en el tiempo. Deja pendiente el estudio de la faceta estética de este filósofo francés porque la cuestión desborda los límites de su trabajo. Dice que la perspectiva de su ensayo es psicológico-noética: “se trata de mostrar la dinámica del juicio por inclinación a la particularidad del conocimiento al cual ello conduce y respecto a otras formas de conocimiento de las cuales habla el Aquinate”, p. 11. La traducción del italiano es mía.

94 *Ibidem*, p. 82.

95 *Ibidem*, p. 12.

96 *Ibidem*, p. 34.

97 *Ibidem*, p. 35.

98 *Ibidem*.

99 *Ibidem*.

En lo que sigue de este capítulo expondré el pensamiento por connaturalidad en Tomás de Aquino, siguiendo el hilo conductor utilizado por D´Avenia y seleccionando los textos originales del Aquinate en los cuales habla explícitamente del conocimiento por connaturalidad. El común denominador de esos textos es la experiencia mística, es decir: “dar un fundamento científico a este ámbito de la espiritualidad cristiana, muy difundido en la Iglesia y sobre el cual todavía hay diversas opiniones entre los teólogos”¹⁰⁰.

La cuestión de fondo que plantea D´Avenia es la siguiente: “la mística, ¿es una forma de conocimiento? Y, desde el momento en que tal conocimiento depende de un don divino, ¿cómo se armoniza la actividad cognoscitiva humana con la iniciativa de Dios?”¹⁰¹. Las respuestas irán apareciendo sucesivamente y cita los textos clásicos de San Juan¹⁰². El gran tema de la caridad es una constante, asimismo, en los escritos de los Padres Griegos “que se formaron en la escuela de los grandes pensadores antiguos, especialmente de Platón”¹⁰³. Clemente de Alejandría, por ejemplo, sostendrá que siendo Dios Amor, puede ser conocido sólo por quien se hace semejante a él, participando de la misma prerrogativa. Tal conocimiento se funda sobre una semejanza ontológica y moral con Dios; es un don que viene dado a quienes se ejercitan en la caridad. Por esto la virtud que hace progresar siempre más en el conocimiento divino es digna de ser llamada, en un cierto sentido la primera y la principal de todas las ciencias¹⁰⁴.

La razón de este perfeccionamiento es teológica, correspondiendo al movimiento descendente de la Trinidad hacia la criatura. “La infusión de la caridad es una misión del Espíritu Santo en el alma del justo, que conduce a la sabiduría en el acto con el cual reproduce en el hombre el dinamismo de la Trinidad”¹⁰⁵. D´Avenia comenta: “Esta es la doctrina que Santo Tomás hereda y de la cual tiene un conocimiento directo también en la tradición monástica de su orden. La novedad del aporte tomasiano es la de rehusarse a re-

100 *Ibidem*, p. 41.

101 *Ibidem*, p. 43.

102 San Juan, IV, 7-9. Estos textos ha sido citados por Benedicto XVI en su primera encíclica: *Deus Caritas est*, del año 2006.

103 D´AVENIA, M., *op. cit.*, p. 42.

104 D´AVENIA, M., *op. cit.*, p. 43. Una doctrina similar es la de Orígenes, la cual es perfeccionada por San Agustín. La sabiduría cristiana tiene su origen en la fe y se cumple con la caridad que se nutre de la fe.

105 *Ibidem*, p. 45.

formular críticamente todo cuanto la tradición del cristianismo había afirmado sobre la teología mística, conciliándolo con la filosofía de Aristóteles”¹⁰⁶.

La fundación de la sabiduría mística “va de la mano con otra gran fatiga del Aquinate, testimoniada en las mismas páginas de la *Summa*: la fundación de la teología como ciencia. Pero hoy sabemos que Santo Tomás había fundamentado el concepto de teología como ciencia asumiendo de un lado toda la especulación teológica medieval, pero de otro la hacía converger con la doctrina aristotélica de la ciencia. De este modo, los artículos de la fe, revelados por Dios, vendrían a ser los principios de una ciencia subalterna a la ciencia de los bienaventurados, la teología, como elaboración racional de los contenidos de la fe. El criterio metodológico de esta fundación es el mismo de la fundación de la mística: trabajar en los confines de la gracia y la naturaleza¹⁰⁷.

Conviene a nuestro trabajo escoger textos claves sobre el conocimiento en las obras del Aquinate, a través de los cuales se encuentren los cimientos de la doctrina del conocimiento por connaturalidad. D’Avenia lo hace en el capítulo III y cita un pasaje de la II, IIae a propósito del don de ciencia¹⁰⁸. El comentario que hace es el siguiente: “El conocimiento místico es un conocimiento participado por don divino y es participación que mantiene una semejanza con el mismo conocimiento de Dios. Esta última, afirma Santo Tomás, no procede *per compositionem*, como la ciencia humana, porque atribuir a Dios un conocimiento raciocinante sería como asignarle un límite de no-ser, y para superarlo estaría obligado a recurrir a una operación que estuviera en condición potencial: todo lo cual va contra la suma perfección suya. El conocimiento de Dios debe ser necesariamente absoluto y simple, y debe captar la realidad, de la cual es causa, con una sola mirada, toda entera¹⁰⁹.

A este texto clave, de tipo filosófico, Santo Tomás añade la perspectiva teológica. Se encuentra en la misma *Suma* en el tratado sobre la Trinidad: “el

106 *Ibidem*, p. 46.

107 *Ibidem*, p. 54. Comenta D’Avenia que así quedaba claro para Santo Tomás que tanto la mística como la teología trabajarían en el mundo de la gracia y en el mundo de la naturaleza. En la primera cuestión de la *Suma* se preocupa de establecer si a la teología le corresponde el atributo de la sabiduría. Al concederlo, sin embargo, la distingue de otra sabiduría, recibida como don, que es la sabiduría infusa, el conocimiento místico. Y con esta distinción ilumina el carácter de esta última, el cual profundizará a lo largo de toda su obra. Cfr. p. 55.

108 TOMÁS DE AQUINO, II.IIae. q. 9, a.1. ad 1.

109 D’AVENIA, M., *op. cit.*, p. 58.

conocimiento que Dios tiene es un conocimiento pleno de Amor, un conocimiento intrínsecamente amoroso, intuitivo, simple, absoluto”¹¹⁰.

¿Y cómo es el conocimiento del hombre perfeccionado con el don del Espíritu Santo? D’Avenia cita textos de la *Suma*, en los cuales no cabe duda que el conocimiento de la verdad por parte del hombre exige el ejercicio del razonamiento, el *discursum rationis*¹¹¹. Es necesario un acto sucesivo, un proceso discursivo al cual llama juicio después del momento de la aprehensión. Este proceso es seguido por el razonamiento: “así, los tres momentos del conocimiento humano: *simplex apprehensio*, *iudicium* y *ratio* son distinguidos analíticamente pero a la vez se mantienen conectados por la necesidad de la implicación”¹¹². El hombre muestra así la limitación de su conocimiento intelectual y se distingue tanto del intelecto angélico como del divino: “El hombre manifiesta su condición de criatura finita, y a su vez ésta es la razón de su conocimiento imperfecto de Dios”¹¹³.

Hace una observación importante para nuestra indagación: “En todo el discurso, como se ha podido notar, no ha aparecido la palabra amor”¹¹⁴. Es legítimo pensar que el conocimiento de la verdad no tiene ningún ligamen con el amor, pero en el caso del conocimiento místico ¿cómo será posible esto desde el punto de vista de la naturaleza?¹¹⁵. ¿Acaso el hombre necesitará para el conocimiento místico ser dotado por Dios de una naturaleza angélica que le permita un conocimiento inmediato y pleno de amor? Tomás de Aquino no es de esta opinión. “Si por razones de claridad en el análisis trata por separado de la potencia cognoscitiva y del apetito, eso no significa que en el nivel ontológico, el conocimiento y el apetito dejen de ser manifestaciones de la misma esencia, y por tanto, que exista una relación de mutua influencia entre las potencias singulares”¹¹⁶.

Ahora, —para la respuesta de Tomás de Aquino sobre el conocimiento místico— el siguiente paso es volver al *De Trinitate*. Allí encontraremos la referencia antropológica clave: “La creación en algún modo reproduce, de forma imperfecta, la perfección del Creador. Siendo Dios Uno en Tres

110 *Ibidem*, p. 59.

111 Cfr. *ibidem*. Allí cita la q. 85, a.5, in c.

112 *Ibidem*, p. 61.

113 *Ibidem*.

114 *Ibidem*, p. 62.

115 Cfr. *ibidem*, p. 63.

116 *Ibidem*.

Personas, será posible para el hombre de fe descubrir en la realidad los signos de esta Triplicidad originaria y perfecta”¹¹⁷.

Santo Tomás debe mucho a San Agustín en esta cuestión. Éste sostiene que el alma humana es el lugar privilegiado para descubrir las relaciones intratrinitarias: “El alma al conocerse produce un *verbum*, que está delante de sí como un objeto, y a su vez, suscita el amor de la voluntad. Santo Tomás recoge esta analogía en el *De Veritate*, titulando la décima cuestión *De Mente*, con el subtítulo de *prout est imago Trinitatis*. El alma humana en sus operaciones reproduce el mismo dinamismo trinitario y este dinamismo participado converge con la lectura de la realidad psicológica hecha por Aristóteles”¹¹⁸. Asimismo, en el *Contra Gentiles* es clara la referencia a San Agustín¹¹⁹.

Así pues, el alma humana, imagen de la Trinidad, reproduce en sí la relación de la Trinidad misma, aunque en forma imperfecta. De aquí que es posible la siguiente lectura: “El conocimiento místico, participación de la ciencia de Dios, se apoyará sobre ambas potencias del alma humana: acudirá al juicio, acto perfecto de la razón y al mismo tiempo será un conocimiento amoroso, enriquecido con la caridad”¹²⁰. La intervención del “amor o de la potencia apetitiva se hará en el interior del juicio, realizando la simplicidad del conocimiento místico, la cual parece le es negada a la simple intelección”¹²¹.

La distinción de dos modos de juzgar en el hombre es ratificada por el Aquinate explícitamente en varios pasajes de la *Summa*¹²². Más adelante, en la cuestión 45 vuelve sobre esto¹²³: “Santo Tomás pone explícitamente frente a frente a dos tipos de conocimiento: de un lado un juicio *secundum perfectum usum rationis*, y del otro un juicio *per connaturalitatem quandam*”¹²⁴ y concluye D’Avenia que: “La originalidad de la aportación del Aquinate se encuentra en la composición del intelecto y de la voluntad en el acto del juicio y en la distinción de sus roles específicos. Tal composición, como se ha

117 *Ibidem*, p. 64.

118 *Ibidem*.

119 TOMÁS DE AQUINO, *Contra Gentiles*, IV, 26.

120 D’AVENIA, M., *op cit.*, p. 65.

121 *Ibidem*, p. 66. A esta intervención de la facultad apetitiva en el juicio, el Aquinate la llama conocimiento por connaturalidad o, en forma más precisa, *iudicium per modum inclinationis*.

122 TOMÁS DE AQUINO, *Summa*, I, q. 1, a. 6, ad 3um.

123 *Ibidem*. II-IIae, q. 45, a. 2, in c.

124 D’AVENIA, M., *op. cit.*, p. 70. En el capítulo 5 de su libro D’Avenia comenta extensamente el asunto de la connaturalidad.

podido revelar con la confrontación de textos paralelos y con la autoridad de los comentadores, no se reduce a un simple influjo extrínseco, a modo de causalidad eficiente, sino que *comporta una modificación del conocimiento mismo, o, mejor, un nuevo punto de vista sobre el objeto*. No es que la potencia apetitiva esté en grado de conocer —sobre esto Santo Tomás no ha dejado ninguna duda—, pero ser conocido, en cuanto componente del mismo sujeto, *reverbera sobre el objeto*, revelando el carácter de apetibilidad: por eso en este acto de *redundantia*, para utilizar un término del Aquinate, el conocimiento por connaturalidad se revela como una *cognitio affectiva* del objeto¹²⁵.

5. MARITAIN Y LA ESTÉTICA

Pese a la existencia de las doctrinas gnoseológicas de Tomás de Aquino mencionadas hasta ahora, el tomismo no abordó en directo ni la cuestión estética ni el fenómeno de la creación artística por parte de hombre. Corresponde a Jacques Maritain el haber vislumbrado la analogía existente entre el conocimiento por connaturalidad en el ámbito de la ética, y la presencia de dicho conocimiento en los fenómenos estéticos en general, y en particular en los procesos propios de la creación artística.

Maritain, irá abriendo brecha al conocimiento por connaturalidad de Tomás de Aquino en la estética contemporánea, desde sus primeros escritos, mucho antes de vislumbrar el ámbito global de operaciones propio de ese tipo de conocimiento. Finalmente, logrará formularlo en la última etapa de su vida. Sin embargo, su inclinación y dotes personales para las bellas artes le impulsarán a buscar elementos filosóficos en el pensamiento del Aquinate, los cuales le permitirán ir explicando los complejos fenómenos de la creación artística, que logrará perfilarlos en sus últimos escritos al respecto.

Explica el origen del vacío de una teoría propiamente estética entre los medievales y sostiene: “Los escolásticos no han escrito tratado alguno especial titulado Filosofía del Arte. Ello es, sin duda, consecuencia de la ruda disciplina pedagógica a que estaban sometidos los filósofos de la Edad Media. Ocupados en ahondar y hurgar en todos los sentidos los problemas de la Escuela, poco o nada les inquietaba el dejar, entre esos profundísimos pozos de mina, regiones inexploradas. Sin embargo se encuentra en ellos una teoría del arte muy profunda”¹²⁶. D’Avenia coincide con Maritain sosteniendo que “es un aspecto poco explorado en la doctrina del Angélico y de notable ac-

125 *Ibidem*, p. 206. .

126 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, Ed. Club de Lectores, Buenos Aires, 1983, p. 7.

tualidad en el debate de los filósofos¹²⁷. Aunque D´Avenia no trata sobre los juicios estéticos en su libro sobre el conocimiento por connaturalidad, deja elementos para ese propósito, pues le queda claro que el conocimiento por connaturalidad se ha revelado como una *cognitio affectiva* del objeto, esto es un *reverberar el carácter de apetibilidad*, o de *redundantia* del objeto, lo que constituye la clave del conocimiento por connaturalidad, y por tanto del juicio estético. Así, *el juicio estético será un conocimiento afectivo del objeto, que incorpora al juicio el elemento apetitivo captado por vía del afecto*.

También sostiene que Jacques Maritain ha prestado una contribución esencial al estudio del conocimiento por connaturalidad en el siglo XX¹²⁸. Considerado en el primer grupo de autores (1889-1932) que se interesan por el conocimiento afectivo en Francia, —están allí Bergson y Blondel en primera línea—, Maritain será, sin embargo, el pionero en estudiar la estética a la luz de las indicaciones del Aquinate y en teorizar sobre el conocimiento por connaturalidad referido al mundo de las bellas artes¹²⁹. En los párrafos que siguen ofrezco al lector información sobre los textos de Jacques Maritain relacionados con el arte, así como notas de tipo bibliográfico que pueden facilitarle situarse en la producción maritainiana, tal como es posible trabajarla en la actualidad.

¿Cómo y cuándo se interesa Maritain por el arte y por la creación artística? El interés de ese filósofo por el pensamiento estético nació con espontaneidad, como es la vida misma. En sus *Memorias* cuenta Raissa Maritain sobre la primera visita que hizo al Louvre en París, invitada por Jacques Maritain, y siendo ambos estudiantes universitarios. Mientras recorrían las salas de los grandes pintores, iban haciendo juicios sobre las obras de arte. Discreparon sobre una de ellas, *la Boucherie* de Rembrandt que —desde el punto de vista y la sensibilidad de Raissa— era *demasiado realista*. Jacques no estuvo de acuerdo con esa opinión y discutieron. Pero ambos, deseando llegar a un entendimiento, empezaron a reflexionar sobre el arte¹³⁰.

Dos décadas después Jacques publicará en 1920 su primer libro de estética y lo dedica a Raissa como co-autora. El libro se titula *Arte y Escolástica*. En ambas décadas habían sucedido hechos que orientaron de un modo decisivo

127 D´AVENIA, M., *op. cit.*, p. 207.

128 *Ibidem*, p. 32.

129 *Ibidem*, pp. 24 y ss. Reconoce el mérito de Maritain al aplicar por primera vez el conocimiento por connaturalidad a la estética. En esta línea también se pronuncia otro autor: Cfr. VIOTTO, P., *Raissa Maritain, Dizionario delle Opere*, Città Nuova, 2005.

130 *Ibidem*, pp. 54 y 55. Este hecho ocurrió entre 1901 y 1902.

su vida intelectual: su conversión al catolicismo, al igual que la de Raissa y el haber leído por primera vez la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino. Esa lectura le dejó una huella profunda y señaló un hito en su vida intelectual. Un año antes de *Arte y Escolástica* en 1919, Jacques había publicado diversos artículos en *Les Lettres* los cuales constituyeron el material básico del libro¹³¹.

¿De qué temas estéticos trata Maritain en *Arte y Escolástica*? Sobre todo del arte, y lo sitúa en el ámbito de la *recta ratio factibilium*¹³². Cita a Tomás de Aquino, en su famoso pasaje sobre lo bello: *id quod visum placet*¹³³. También otro texto clave del Aquinate, de corte metafísico, aparece en el Capítulo V dedicado al arte y la belleza, *splendor formae*¹³⁴. Trata también de las reglas del arte en el Capítulo VI, de la pureza del arte en el VII, del *Arte Cristiano* en el VIII y del *Arte y Moralidad* en el IX. El libro concluye con tres Anexos.

El segundo libro de estética lo tituló *Fronteras de la poesía y otros ensayos* y salió a la luz 15 años después de *Arte y Escolástica*¹³⁵. En esta obra Maritain distinguió sus reflexiones de la llamada crítica de arte y dice: “los principios muy antiguos recordados por nosotros vienen a confluir con las intenciones profundas de búsquedas modernas, miradas a menudo como temerarias. Tales encuentros son instructivos. Se nos ha reprochado a veces nuestro gusto por estas búsquedas, y debo confesar que con los años no ha hecho más que afianzarse. Quisiera hoy agravar mi caso, entrando en algunas explicaciones sobre las tendencias del arte contemporáneo. Desde un punto

131 Esta obra fue traducida al español en Buenos Aires y publicada en el Club de Lectores de esa ciudad. Para los detalles bibliográficos y de contenido Cfr. VIOTTO, P., *Jacques Maritain, Dizionario delle Opere*, Città Nuova, Roma, 2003, pp. 35 y ss.

132 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, p. 7.

133 TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I, q. 5, a. 4 ad 1.

134 Cita el Opúsculo *De Pulchro et Bono*, y dice que es atribuido a Santo Tomás, o a veces a San Alberto. Cfr. nota 54 de *Arte y Escolástica*.

135 Piero Viotto recoge en su *Dizionario* información bibliográfica sobre la edición de cada una de las obras de Maritain. Así, para esta segunda obra de estética señala 1935, editada por Rouart en París. En la edición castellana que usó Maritain dice: “Los ensayos reunidos en este volumen no pertenecen al género llamado crítica, literaria o de arte. El autor tiene demasiados principios en la cabeza para que pueda pretender esto. No es más que un filósofo. Y el deber de estado de un filósofo ¿no es acaso mantenerse en el cielo metafísico, único azul que no pasa, desde donde ve del revés las nubes cambiantes y las diversidades de la atmósfera de las llanuras? En MARITAIN, J., *Las fronteras de la poesía*, Ed. Club de Lectores, Buenos Aires, 1978, p. 11.

de vista más concreto, retomaré algunas ideas expuestas bajo otra forma, en *Arte y Escolástica*, mezclándolas con otras consideraciones nuevas”¹³⁶.

En efecto, en el primer ensayo, Maritain se refiere a la poesía moderna y cita a autores como Claudel o Rimbaud, el primero creyente; el segundo, no. Reflexiona sobre diversos aspectos del arte contemporáneo, heredero del arte moderno, y opina sobre el futuro del arte. En implícita referencia a Platón dice: “Porque el arte en sí mismo no es mentira, como se lo cree vulgarmente, bajo pretexto de que su verdad no es del conocimiento. Afirma al exterior la personalidad del artista en la medida en que éste la olvida en su objeto, y en la realidad, interior o exterior, que manifiesta al transformarla”¹³⁷.

Más adelante habla de diversos momentos de la cultura y en ella del arte; y se refiere al Renacimiento y al arte contemporáneo: “El arte en el Renacimiento abrió los ojos sobre sí mismo. Se diría que hace medio siglo otro acceso de introspección se ha apoderado de él, dando lugar a una revolución no menos importante. Una obra como la de Picasso significa para la pintura un terrible progreso en la conciencia de sí misma. Su lección es tan útil al filósofo como al artista, por eso un filósofo puede decir, desde su punto de vista, algunas palabras al respecto”¹³⁸.

En clara alusión a la Antigüedad, Maritain se refiere al papel del arte: “Hubo tiempos en los que el arte trabajaba con una dichosa inocencia, persuadido de que no era más que un oficio, destinado a la utilidad o a la distracción de los hombres y se consideraba hecho para pintar uvas que engañasen a los pájaros, contar hazañas militares, florear las reuniones, solazar el tedio del corazón, instruir y moralizar al pueblo. Vivía entonces en una condición servil, lo cual no quiere decir que estuviera subyugado. No renegaba de su naturaleza, se ignoraba. A favor de un admirable malentendido, su nobleza nativa y su libertad, no proclamadas en las ideas y en las palabras, en lo que se dice, estaban respetadas por el silencio de lo que se hace protegidas por sus mismas obligaciones y por su propia humildad. La poesía venía a unírsele a escondidas; nunca fue más feliz ni más fértil. Aquellos tiempos han pasado, y bien que han pasado, y ya el arte no puede volver a ignorarse y abandonar los progresos de la conciencia. Si llegase a encontrar un nuevo

136 MARITAIN, J., *Las fronteras de la poesía...*, p. 13.

137 *Ibidem*, p. 26.

138 *Ibidem*. Más adelante añadirá estas palabras sobre el Renacimiento: “hay en él una cierta virtud intencional que tiene a la adoración del hombre y que ha llegado a ser la forma del mundo moderno”, p. 37.

equilibrio espiritual, sería, por el contrario, conociéndose más todavía, y creo estar en esto de acuerdo con Valéry”¹³⁹.

Al finalizar el ensayo Maritain sentencia: “Lo que hace trágica la condición del arte moderno, es que debe convertirse para encontrar a Dios. Y de la primera conversión a la última, del bautismo al hábito de las virtudes, hay distancia.”¹⁴⁰. Más adelante dedica un estudio a tres pintores Georges Rouault, Gino Severini y Marc Chagall¹⁴¹, y concluirá con un último ensayo titulado *La clave de los cantos*. En él reflexiona sobre la fugacidad de los “ismos”. En el arco de tiempo que va desde la publicación de *Arte y Escolástica* —1920 a 1935— el cubismo ha pasado de moda, el angelismo poético y pictórico parece terminado. Y dedicará a Picasso unas reflexiones: “Este gran pintor, rabioso por no poder crear nada y transubstanciar las cosas, se venga con la pintura, y en el momento de entrar en la libertad de la edad perfecta, no encuentra abiertos delante de sí más que los espacios irrespirables donde una gran poesía saqueada lanza sus admirables quejas. Un pueblo ingrato descubre entonces que ha hecho arte sobre el arte, y no ve la valentía ni la belleza de su heroica aventura”¹⁴².

La tercera publicación de tipo estético Maritain la titula *Situación de la poesía* y es del año 1938, Editorial, Desclée de Brouwer, París¹⁴³. Recoge escritos de Raissa y de Jacques. Se trata de dos comunicaciones al segundo Congreso de Estética realizado en París en 1937 y de dos artículos publicados en 1938¹⁴⁴. Los textos de Raissa se titulan *Sentido y no sentido en poesía y Magia, poesía y mística*. Los de Jacques son: *Del conocimiento poético y La Experiencia del poeta*¹⁴⁵. Transcribo el resumen de su contenido: “El título de este libro puede entenderse en dos sentidos: se refiere a la situación de la poesía en la estructura del espíritu, en el organismo tan complejo de las energías y de las virtudes misteriosas del ser humano; y se refiere también a su situación en el tiempo, en cuanto la poesía de hoy pinta de antemano, en tal momento fugitivo, virtualidades y deseos que tal vez tienen probabilidad

139 *Ibidem*, p. 33. Hago notar que al hablar de poesía Maritain no está refiriéndose exclusivamente al arte de hacer versos. Es un sentido más amplio el que da a este término.

140 *Ibidem*, p. 55.

141 *Ibidem*, pp. 103-130.

142 *Ibidem*, p. 161. Maritain dedica también diversos comentarios al espíritu creador de la poesía.

143 VIOTTO, P., *Jacques Maritain, Dizionario, op. cit.*, p. 200.

144 *Ibidem*.

145 *Ibidem*.

de pasar mañana a la existencia. La situación de la poesía se considera aquí en estos dos sentidos a la vez”¹⁴⁶.

La cuarta obra estética de Maritain se titula *Creative Intuition in Art and Poetry* publicada en 1953 en Pantheon Books, New York, 1953¹⁴⁷. Ha sido traducida al español hace poco por la Editorial Palabra en Madrid¹⁴⁸. El libro nace de “seis conferencias pronunciadas en la National Gallery of Art, de Washington, en la primavera de 1952”, dirá Maritain en el Prólogo a la primera edición¹⁴⁹. Este libro contiene aspectos importantes del pensamiento estético de Maritain. Inicia el Capítulo I de ese libro con el título de *La poesía, el hombre y las cosas*, y dice así: “Arte y poesía nada logran el uno sin la otra. Sin embargo, estas dos palabras distan mucho de ser sinónimas. Por arte entiendo la actividad de creación o producción del espíritu humano. Por poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino un proceso más general y más primario: el de intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (tal como se lo concebía en tiempos antiguos, el *vates* era par los latinos tanto un poeta como un adivino). En este sentido, la poesía es la vida secreta de todas y cada una de las artes; poesía es, pues, otro nombre de aquello que Platón designó como *mousiké*”¹⁵⁰.

Maritain continúa exponiendo los fundamentos de su pensamiento estético: “Uno de los propósitos fundamentales de este libro estriba precisamente en distinguir arte de poesía y establecer la indisoluble relación que existe entre estas dos extrañas compañeras”¹⁵¹. Añade a renglón seguido: “Otro objeto principal es el relativo al papel esencial que desempeña el intelecto o razón en el arte y en la poesía, y también, especialmente, al hecho de que la poesía tenga sus fuentes en la vida pre-conceptual del intelecto. Empleo estas *palabras intelecto y razón como sinónimas*, en la medida en que designa una única potencia o facultad del alma humana”¹⁵². Maritain precisa su pensamiento: “desde el principio quiero destacar el hecho de que la significación de las palabras razón o intelecto, cuando se las refiere a esa energía espiritual

146 MARITAIN, R. y MARITAIN, J., *Situación de la poesía*, Ed. Club de Lectores, Buenos Aires, 1978, p. 23.

147 Cfr. VIOTTO, P., *Jacques Maritain, Dizionario delle opere*, p. 305.

148 MARITAIN, J., *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ediciones Palabra, Madrid, 2004.

149 *Ibidem*, p. 27.

150 *Ibidem*, p. 31.

151 *Ibidem*, p. 32.

152 *Ibidem*. La cursiva es mía.

que es la poesía, ha de ser entendida en un sentido más amplio y profundo que el usual. *El intelecto*, lo mismo que la imaginación, está en la médula misma de la poesía¹⁵³. Pero la razón, o el intelecto, no es una razón meramente lógica. Abarca una vida extremadamente más profunda —y también más oscura—, que se nos revela en la medida en que nos esforzamos por penetrar las profundidades recónditas de la actividad poética. Dicho de otro modo, la poesía nos obliga a considerar el intelecto tanto en sus secretas fuentes, en el interior del alma humana, como en su modo de función no racional (nótese que no digo antirracional) o no lógica¹⁵⁴.

Hay una quinta obra de Maritain dedicada a la cuestión de arte y es *La Responsabilidad del Artista*¹⁵⁵. Como dice el autor en el prólogo, ésta se basa en seis conferencias que dictó en 1951 en la Princeton University, bajo los auspicios del Consejo de Humanidades, en la cual su tema “no corresponde sólo a la estética, corresponde también, y principalmente a la filosofía moral”¹⁵⁶. Plantea una serie de interrogantes tales como ¿cuál es la responsabilidad moral del artista respecto de los demás y respecto de sí mismo?, y también otras cuestiones que podrían llamarse la ética del arte¹⁵⁷. Esta es la última obra publicada por Maritain, y de ella es posible extraer interesantes consecuencias para el quehacer artístico en la actualidad¹⁵⁸.

153 *Ibidem*. Quiero hacer notar que Maritain no menciona aquí a la cogitativa. En mi opinión, cuando habla de imaginación, estaría refiriéndose a la actuación de la cogitativa también, pues la imaginación siempre actúa acompañada y dirigida por la cogitativa.

154 *Ibidem*. La cursiva es mía.

155 MARITAIN, J., *La Responsabilidad del Artista*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.

156 *Ibidem*, p. 11.

157 *Ibidem*, p. 12.

158 He estudiado estos textos de Maritain en el trabajo: GONZÁLEZ UMERES, L., “*El agere y el arte. Reflexiones sobre el pensamiento estético de Jacques Maritain*”, IV Congreso Internacional sobre Poética y Cristianismo, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, Roma, 2009.

CAPÍTULO II

LOS UMBRALES DE LA CREACIÓN HUMANA

En el capítulo anterior he reseñado las obras estéticas de Maritain. Allí, en sus conferencias en los Estados Unidos de América, el filósofo indica que la poesía tiene sus fuentes en la vida pre-conceptual del intelecto y añade el dato de que esta vida abarca otra extremadamente *más profunda y oscura* que se nos revela en la medida en que nos esforzamos por penetrar en lo recóndito de la actividad poética. Con estas afirmaciones Maritain inicia sus reflexiones sobre la creación artística y obliga al lector a profundizar en una noción fundamental de su pensamiento estético, la *mousiké*¹.

Antes de tratar de esa categoría estética, veo oportuno abordar la dimensión afectiva de la vida humana, conectada con aquello que Tomás de Aquino denomina *cognitio affectiva*. Esto tiene mucho que ver con la creación artística. Acudiré para ello a un estudio reciente de la afectividad, importante asunto de la existencia del hombre, realizado desde la tradición aristotélico tomista. Espero aportar luces acerca del conocimiento afectivo referido por D'Avenia², pues se trata de un preámbulo de esa vida profunda, oscura, de la cual habla Maritain. Todo eso es un paso previo a la comprensión de su doctrina de la creación poética.

1. LA VIDA AFECTIVA COMO TRASFONDO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

La cuestión de qué sea la vida es un tema que continúa siendo asombroso para el hombre, ya se trate de la vida vegetativa, sensitiva o intelectual. Aristóteles tuvo razón cuando distinguió esos tres tipos de vida a la que definió afirmando que para los vivientes vivir es ser³. Tomás de Aquino plan-

1 Esta palabra la utilizó Platón y Maritain la recoge también en griego, en clara alusión a la inspiración de las musas platónicas y en homenaje a ese autor.

2 Ricardo Yepes sostiene que la vida afectiva es el aspecto de la intimidad del hombre que se conoce poco en nuestro tiempo. Cfr. YEPES, R., *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*, Eunsa, Pamplona, 1996.

3 ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, c. II, 415 b.

teó por su parte, cuál es la naturaleza del alma⁴. Llamamos alma al principio de la vida de los vivientes, y por eso las cosas inanimadas no tienen alma; cosa que la experiencia común de los hombres reconoce de modo unánime.

En un reciente libro sobre la psicología clásica, Leonardo Polo sostiene que antes “de intentar la confrontación o verificación, del concepto filosófico de vida con la ampliación de la experiencia de los fenómenos vitales y paravitales que ha tenido lugar en la época moderna, hay que proceder al análisis interno de la noción de vida, porque aunque se trata de una noción obvia, sin embargo, encierra muchas implicaciones, antes de desarrollar la cuales no es posible pretender que la vida esté perfectamente entendida⁵.”

Polo empieza sosteniendo que “el fenómeno de la vida se da siempre en el orden del movimiento, pero este movimiento vital es un movimiento autorregulado, y esta autorregulación es intrínseca. Por lo tanto, se puede hablar de automoción. Esto distingue la vida del mero artefacto, de la máquina; o de los movimientos que se ajustan a una ley, pero sin que esa ley los determine desde dentro, como es, por ejemplo, el movimiento de un proyectil”⁶.

Comenta la definición aristotélica de la vida, —el vivir es ser para los vivientes—, y dice que la exégesis de esa famosa frase, “nos lleva en una cierta dirección, a poner de manifiesto que la vida es un fenómeno unitario: el viviente está reunido, digámoslo así, consigo mismo, no separado de sí mismo. El viviente vive en tanto que no se dispersa, en tanto que no se disgrega. Aunque la vida signifique muchas veces un comercio o una relación con el medio y, en último término, la vida corpórea, animal y vegetal, no cabe sino en un medio adecuado (...), sin embargo la relación del vivo con el medio implica cierta unidad, cierto aislamiento, una cierta diferenciación del viviente con el medio. No es sólo que los actos vitales terminen en el medio ambiente, o que se originen desde él; aunque ciertamente exista una relación, por otra parte constitutiva, con el medio ambiente, sino que siempre aunque se trate de la vida material, o materializada, hay también un hábito, o un cierto intervalo, por decirlo así, en el cual la vida se mantiene en términos de intimidad; y por eso los actos vitales no van meramente a parar afuera, a terminar fuera de la vida”⁷.

4 TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I, q. 75, a. 1. Sigue siendo actual esta definición del Aquinate.

5 POLO, L., *Lecciones de Psicología clásica*, Eunsa, Pamplona, 2009, p. 13. Este volumen recoge un curso de psicología que dictó Leonardo Polo en el mes de julio de 1966 en Pamplona, editado y presentado por Juan A. García y Juan Fernando Sellés.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

Por ello sostiene Polo que “el tema de la unidad vital, el carácter unitario de la vida, es algo que filosóficamente se puede considerar como un desarrollo de la misma noción de automoción. Si existe automoción, y eso se entiende a fondo, quiere decir, que el vivo constituye una estructura unitaria. Aquel movimiento con su forma misma constituye una estructura unitaria. Todo lo que sea salirse de esa estructura unitaria, o romperla, significaría, o bien el cese de la vida o, por lo menos, si fractariamente persistiera la vida, padecería inexorablemente cierta degradación”⁸.

La distinción aristotélica de los grados de vida es una forma muy actual de abordar la cuestión de los niveles de vida, y Polo afirma: “No se puede decir que el tipo de unidad vital sea un tipo único. De que hay diversos grados de unidad vital puede ilustrarnos el ejemplo sobre la posibilidad de cultivar células fuera del organismo al que primitivamente pertenecían. Hay tantos tipos de vida como tipos de unidad. Vida y unidad se convierten: tanto que más vivo se es cuanto más unitario se es. Y, por lo tanto, la vida es una noción gradual, esto tiene mucho que ver, como es natural, con el tema de la evolución”⁹.

Una segunda idea en relación a la definición aristotélica de la vida, es la siguiente: “la vida en último término es real siempre. Que la vida sea el ser para los vivientes quiere decir que la vida se convierte también con el ser en este sentido: que no cabe vida si es una vida meramente imaginaria. Una vida que se estableciera en condiciones de una mera idealidad, a la manera platónica, una vida de lo abstracto, o en situación abstracta, es imposible. Esta observación es aristotélica. El Estagirita dejó una sentencia que encierra gran parte de su crítica contra Platón: el caballo pensado no engendra caballos; la idea de caballo no es el caballo real, y engendrar es una operación vital del caballo real. La intuición que late en el fondo de esta afirmación es que la vida se convierte con la unidad, también que *vita viventibus est esse* significa que la vida es real, que no hay vida irreal, que la realidad es el asiento de lo viviente”¹⁰.

Los grados de vida son un aspecto importante en la consideración de la realidad que es la vida. Dice Polo al respecto: “La vida es un fenómeno unitario. Pero que sea un fenómeno unitario no quiere decir que sea un fenómeno único. Y correlativamente es una realidad unitaria, pero tampoco es una realidad única. Hay muchísimas formas de vida, en todas las cuales se realiza

8 *Ibidem*, p. 14.

9 *Ibidem*, p. 15.

10 *Ibidem*, p. 15.

el concepto de automoción pero de una manera más o menos intensa. Y estos grados de vida no son continuos, no son grados en el sentido cuantitativo, sino que son grados que determinan especies distintas, clases de vida; pero en el sentido propiamente filosófico de la palabra clase: clases de vida, niveles de vida, en todos los cuales la vida se realiza¹¹“.

El grado más ínfimo de vida es la vida vegetativa., que se caracteriza porque la automoción, el control y la posesión del movimiento “solo puede establecerse en el ejercicio del movimiento mismo. Entonces tenemos que lo característico de la vida vegetativa, que se llama así porque es la única que manifiestan las plantas, pero no porque sólo las plantas la posean, puesto que la vida vegetativa es el supuesto de toda vida orgánica. No puede haber vida orgánica de tipo superior, si no hay vida vegetativa. De manera que los animales también tienen vida vegetativa, o funciones de vida vegetativa¹²“.

El nivel siguiente lo constituye la vida sensitiva. Polo la describe así: “El segundo grado de autoposición es no solamente lo que se refiere al ejercicio del movimiento vital, no solamente el realizar el movimiento, sino también el suscitar la forma a la que obedece el movimiento. Sentir desde el punto de vista de la consideración de la vida, es esto. Naturalmente la vida sensitiva presupone la vida vegetativa. Pero añade a la vida vegetativa este elemento. El que vitalmente, no nativamente, no porque así sea la naturaleza del viviente, sino también por ejercicio de su vida, de su actividad vital, la forma de la que el ejercicio del movimiento depende, es también vivida. Y que se viva una forma es sentir, es conocer, en sus términos más generales”¹³.

Finalmente, hay un tercer tipo de vida, “un tercer grado de vida, que es aquel en el que no solamente se conoce sensiblemente, sino que también se posee vitalmente la finalidad. Las acciones que se realizan se hacen desde el punto de vista de la finalidad, y considerándolas como medios. Cuando esto ocurre ya no estamos en la sensibilidad, estamos en la inteligencia. Esa es la vida intelectual. La vida intelectual, dentro de los vivientes corpóreos, solamente la tiene el hombre; por lo menos solamente la manifiesta el hombre. Lo cual no excluye en principio que pudiera haber otros vivientes corpóreos que estuviesen colocados en este tercer grado de vida”¹⁴.

Las modalidades de la vida, —la vegetativa con sus funciones de crecimiento y reproducción, la sensitiva con la automoción, y la intelectual con el

11 *Ibidem*, p. 39.

12 *Ibidem*, p. 39.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

conocimiento—, tipifican de modo espléndido la vida que el hombre experimenta en su propia existencia. En la presente indagación sobre la creación artística, interesan especialmente los dos últimos niveles, es decir, la vida sensitiva y la intelectual. Pero conviene que nos detengamos en la modalidad de lo que se suele llamar *vida afectiva*, conectada con ambos niveles de vida, pero también con toda la persona humana.

Francisca R. Quiroga sostiene que “el ser humano necesita tener una idea de quién es, de quién ha de ser, que guíe su proceso de autorrealización. Por eso, —dice— a las personas se nos puede preguntar sobre el porqué de nuestras actuaciones, podemos dar razón de ellas y sabernos responsables. Vivir para el hombre es proponerse fines y conseguirlos”¹⁵. Toda la vida humana sin dejar de ser corpórea, trasciende el orden material: “Por eso las funciones bio-sensibles tienen en el hombre una cierta plasticidad. Están a su disposición para que pueda ir ordenándolas a los fines de su vida, libremente asumidos. Esto no quiere decir que el hombre tenga un poder absoluto sobre su vida vegetativa y sensible, pero sí que, dentro de ciertos límites, goza de un dominio sobre ella en orden a la realización de los fines que ha hecho propios. En definitiva, en el cumplimiento de su vida, de su ser”¹⁶.

La pujanza de la propia libertad a veces aparece con claridad, pero “en otros momentos se nos hace más patente que no podemos hacer todo lo que queremos; por ejemplo, en situación de enfermedad o de sufrir violencia física. Pero en cualquier caso, todo hombre —en condiciones normales de vida— tiene experiencia de que es capaz de un dominio sobre sus recursos vitales, para obtener aquello que quiere conseguir, que ha decidido hacer”¹⁷.

Se deduce de todo ello que en su dimensión afectiva “el hombre está dotado de dinamismos que se enraízan en su vida sensible, y otros que son exclusivos de quien posee una vida que trasciende lo corpóreo. Pertenecen a la afectividad superior aquellos actos que identificamos como propios, porque faltan en los animales, como el arrepentimiento o la envidia; y también aquellos que son análogos a los de éstos: temor, odio, rencor, alegría, que tienden a asumir e integrar, sin anularlos, los correspondientes al nivel sensible”¹⁸. Explica asimismo, cómo “la afectividad sensible tiende también a in-

15 QUIROGA, F. R., *La dimensión afectiva de la vida*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, n. 143, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2001, p. 10.

16 *Ibidem*, p. 11.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*, p. 17.

tegrarse en la superior o espiritual; pero no de una manera automática: es tarea de la libertad”¹⁹. Y como consecuencia “cuanto más estrecha sea la unidad entre los dos niveles de afectividad, más alta calidad de vida personal; cuanta mayor desintegración, menor realización personal. En la persona afectivamente madura, es muy difícil separar ambos aspectos; en la inmadura puede darse una notable disociación”²⁰.

En la filosofía clásica se ha llamado tendencia al impulso natural a obrar de una determinada manera. “Este impulso al propio completamiento o perfección fue denominado por los griegos *órexis physiké*, término que la filosofía medieval vertió al latín como *appetitus naturalis*”²¹. Así, “las tendencias son, entonces, el modo de realizarse el impulso natural a la propia perfección en los sujetos dotados de conocimiento”²². En sentido amplio, la autora sostiene que “tendencias y sentimientos guardan entre sí la relación potencia-acto”²³ y es posible describir los sentimientos como “actos de las tendencias o bien como el modo de sentir las tendencias”²⁴, y explica que las tendencias no las conocemos de modo directo, sino a través de los sentimientos. Estos son pues, como actos de las tendencias o un modo de sentir las tendencias”²⁵.

Por otra parte, hay que decir que, “conocemos los sentimientos porque los experimentamos internamente”²⁶, e “implican siempre una relación entre el sujeto que realiza su vida y el mundo. No son puramente subjetivos porque implican una captación de la realidad precisamente en cuanto atañe al sujeto”²⁷. Por eso “la vivencia afectiva es una relación de un sujeto con el mundo que llega al plano de la conciencia”²⁸. Esto es así porque “todas las potencias de conocimiento *están actuantes en el sentimiento, de modo particular la cogitativa* y la inteligencia en su función práctica, es decir, el conocimiento experiencial”²⁹. Dicho en otras palabras, la cogitativa tiene un rol estelar en el sentimiento y conecta —como ya hemos visto en el capítulo anterior— la

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, p. 21. La autora precisa que denomina tendencia a las potencias afectivas y sentimientos a sus actos.

22 *Ibidem*, p. 23.

23 *Ibidem*, p. 31.

24 *Ibidem*. Cita a pie de página a TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica* I-II, q. 22.a. 2 y 3.

25 *Ibidem*, p. 31.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*, p. 32.

29 *Ibidem*, p. 33. La cursiva es mía.

razón práctica con el conocimiento experiencial de lo concreto, de los singulares, —el *intellectus secundus*— como Tomás de Aquino la designa.

La afectividad se relaciona asimismo con el arte y sobre ello la autora dice lo siguiente: “El arte es un medio excelente para expresar, transmitir y suscitar sentimientos (...) Como escribía Ricardo Yepes, ‘el arte es quizá el modo más sublime de expresar los sentimientos, y entre todas las artes, la música es el vehículo privilegiado. La música tiene un enorme poder de evocar y despertar los sentimientos sin nombrarlos, de un modo acaso confuso, pero que mueve el interior. La música potencia, acompaña, expresa los sentimientos. La alegría se canta, la pena también. El aburrimiento es rítmico, la creatividad sinfónica. Cuando la música se interioriza personalmente, se transforma en canción. Cantar es, probablemente, una de las formas más bellas de exteriorizar lo que sentimos’”³⁰.

También conviene anotar que “es propio de la afectividad humana el dominio sobre la expresión de los sentimientos. El hombre no sólo tiene una interioridad afectiva, como también la tienen los animales, sino una intimidad. Es decir, goza del dominio de su mundo interior, de modo que puede manifestarlo al exterior o no, según convenga a la realización de su vida y a la de los demás”³¹.

El mundo de la creación artística se nutre de la afectividad, vida profunda del alma humana, sensible y espiritual, que opera a lo largo de los estados de vigilia y de sueño en el hombre. La afectividad, que conecta tanto con el mundo externo e interno de la persona, como con el espíritu y con la libertad misma, juega un papel singular en los procesos creativos del hombre y en las obras de arte.

Una bella descripción de este papel de la afectividad la ofrece Alexander Solzhenitzyn: “¿Qué le sucede a nuestra alma en el transcurso de la noche? Parece despegarse de este cuerpo en medio de la entumecida inercia del sueño, planear libremente a través de extensiones inmensas y puras, mientras se deshace de las insignificantes y turbias cargas del día anterior, o incluso de años enteros. Regresa con la inmaculada blancura de la nieve a abrir para nosotros la ilimitada y tranquila lucidez de nuestro estado mental matutino”³².

30 *Ibidem*, p. 59. Cita a YEPES STORK, R., *Fundamentos de Antropología*, ed. cit., p. 53.

31 *Ibidem*, p. 59.

32 SOLZHENITZYN, A., *Mañana*, Poema en prosa, traducción al español de Iñigo Azurmendi, de la versión inglesa de Michael A. Nicholson, publicada en el Apéndice *Nuevos poemas en prosa de Aleksandr Solzhenitsyn* del libro: PEARCE, J., *Solzhenitsyn, un alma en el exilio*, Ed. Ciudadela Libros, Madrid, 2007, p. 421. El Nobel ruso de Literatura ha sido capaz de escribir estos

El escritor ruso expresa con maestría literaria, la novedad de la vida psicológica de cada día. Después de recuperar con el descanso las energías gastadas, se reinicia la lucidez y la claridad. Sin embargo, lo que no dice el autor de estos poemas, es que no siempre los seres humanos tienen la madurez espiritual para respirar —tan sosegadamente— el aire puro del alma. Tampoco dice nada sobre la calidad de la vida moral de los sujetos, en la cual interviene la dimensión afectiva³³.

Aquí me limito a citar a Francisca R. Quiroga, quien se refiere a los conflictos afectivos que con frecuencia se presentan en el ser humano y señala su origen: “desde que la persona empieza a vivir de modo consciente, los sucesos del entorno inciden en su afectividad, actuando sus diversas tendencias: no todas a la vez, sino en cada caso aquéllas que hacen referencia a su concreta situación vital. En ocasiones aparece un sentimiento que prevalece sobre los demás, de modo que los otros parecen ocultos; en otras no es así, sino que surgen varios, procedentes de diversas tendencias, que espontáneamente se articulan entre sí. Pero también sucede que se experimenten sentimientos contrapuestos. Aparece entonces el conflicto”³⁴.

¿Cómo se resuelven los conflictos afectivos? En el caso del ser humano, “el conflicto afectivo no se resuelve de manera espontánea, sino que intima al sujeto a tomar una decisión. Hay que captar lo más conveniente, valorando las distintas alternativas que se presentan, y tener el valor de optar. Aquí, evidentemente, entra en juego la inteligencia, pero no en su función teórica, sino en la función directiva de la vida”³⁵. Estamos en el plano del ejercicio de la libertad del hombre. Por eso, “ante los requerimientos contrapuestos, propios del conflicto, la persona se siente llamada a juzgar cuál es el que ha de prevalecer porque corresponde a la realización de sus aspiraciones, planes y proyectos; en definitiva a su bien total como persona. Una vez que se autodetermina en la línea que considera mejor, no dará curso a las exigencias del otro sentimiento en pugna, pero será en beneficio de la autorrealización personal”³⁶. Aunque el contrariar ese sentimiento que es también suyo le produzca

poemas en prosa después de veinte años de exilio de su país: “Sólo al regresar a Rusia comprobé que podía volver a escribirlos; viviendo fuera... sencillamente era incapaz de hacerlo”, p. 422.

33 La dureza de las situaciones de vida experimentadas por este personaje, han forjado en él una riqueza de afectos extraordinaria. Recomiendo al lector otros poemas en prosa titulados: *El alerce*, *El rayo*, *La campana de Uglich*, *El campanario*.

34 QUIROGA, F. R., *op. cit.*, p. 71.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, p. 72.

un dolor inicial, antes o después ese rechazo “confirma el poder de su libertad y modifica la afectividad en la línea querida, con un incremento de serenidad y de energía interior”³⁷.

La clave para la realización personal es la correcta solución de los conflictos afectivos, también en el caso de los artistas. Porque las obras van a expresar, si los hubiera, los conflictos afectivos no resueltos³⁸. “La correcta solución de un conflicto comporta conducir la afectividad en la línea que corresponde a la plenitud personal. No significa sacrificar el sentimiento en homenaje a la razón, sino entender cuál es el sentimiento que ha de prevalecer porque es el que impulsa la vida en la línea de su mejor realización, la que corresponde más plenamente al dinamismo afectivo fundamental”³⁹.

La solución positiva de los conflictos va conduciendo a la madurez humana y ésta genera una mayor conciencia de sí mismo: “A medida que la persona va solucionando positivamente los conflictos afectivos, sus sentimientos se van haciendo *más suyos*. No son algo que le sobreviene, que le acaece, a veces incluso en contra de su querer más profundo, sino que cada vez son más aquéllos que corresponden a su proyecto vital”⁴⁰. Vamos entreviendo así una línea de cuestiones humanas en la dimensión afectiva de la vida que van a tener repercusión en el proceso de la creación artística. El artista, su sí mismo, se reflejará en la firma, pero también en toda la obra, desde su idea, incluyendo el estilo y la configuración externa. Nos advierte la autora que aún en personas afectivamente maduras “pueden aparecer sentimientos que la sorprenden e incluso la avergüenzan. Puede suceder ante situaciones nuevas e inesperadas con las que hasta ahora no había tenido que enfrentarse; o en momentos de enfermedad”⁴¹. Sin embargo, del modo en el cual estos conflictos afectivos se gestionen, puede derivarse un crecimiento aún mayor de la madurez afectiva.

37 *Ibidem*, p. 73.

38 Sobre este tipo de experiencias en la vida de los artistas, hay variadas referencias en el epistolario de Jacques y Raissa Maritain con sus amigos artistas, quienes frecuentaron el círculo de intelectuales de Meudon, a las afueras de París. Cfr. *Oeuvres*. También el libro de Maritain, *La responsabilidad del artista*, ya mencionado, es útil a este propósito. Entre los temas que los artistas suelen advertir antes o después, está el del sentido del arte y de la existencia, o también, como es lógico, el de la belleza, que son temas que conectan directamente con la dimensión metafísica de la existencia del hombre. Asimismo el tema de Dios y su relación con él.

39 QUIROGA, F. R., *op. cit.*, p. 73.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*, p. 75.

¿Qué pasa con la dimensión afectiva durante el sueño? Cito a un estudioso chileno quien sostiene: “Las imágenes que se forman en la vida nocturna no las formamos nosotros, ellas se forman en nosotros. Entiéndase bien: con ello queremos decir que no existe una actividad constructiva voluntaria y consciente en el sueño. De ahí que el sueño sea a veces tan desorganizado. Al desarrollarse sin nuestro consentimiento, no nos hacemos responsables de ellos. El soñador vaga a la deriva de ese mundo fantástico”⁴².

La imaginación sigue trabajando durante el sueño —esta vez sola, sin la compañía de la cogitativa—; y va elaborando las representaciones de las vivencias tenidas durante el período diurno de la existencia. En otras palabras, la vida afectiva recién vivida horas atrás, va tomando forma y se representa. La experimentamos con intensidad durante el sueño. Al despertar, aflora a nuestra conciencia con nitidez. Todos sabemos que los sueños son desorganizados, y tenemos conciencia, como lo ha señalado Jorge Peña, de que no somos responsables de la actividad libre de nuestra imaginación. “Durante el sueño la imaginación se encuentra desligada de las demás facultades y tiende a constituirse en sistema cerrado”⁴³.

¿Qué valor psicológico tienen pues estas imágenes producidas durante el sueño? Al respecto dice Peña: “nos inclinamos a ver en el sueño una manifestación imperfecta y primitiva de la facultad imaginativa, al encontrarse desligada de las demás facultades y al carecer de conciencia de sus propias creaciones. Los sueños nos sobrevienen mientras dormimos: se suspenden los contactos sensoriales con el medio, el aparato motor está momentáneamente paralizado y las facultades superiores ligadas. El durmiente se encuentra aislado de su mundo privado; no ve, pero tiene visiones. Ignora que él es el creador de sus sueños y el prisionero de su propia creación. El mundo del sueño se da como un mundo sin libertad”⁴⁴.

Por eso resulta oportuno preguntar ¿cómo reflexiona la inteligencia sobre este bagaje producido por el sueño? ¿Qué facultades colaboran con ella en esta tarea? En primer lugar hay que decir que la cogitativa juega un papel estelar. Ella ordena las imágenes, las compara y luego juzga: es decir, se produce el *inquirere* y la *collatio* de las cuales habla Tomás de Aquino. La cogitativa alcanza este material precioso sobre los singulares a la inteligencia, ya ordenado cuidadosamente, y la inteligencia elabora un juicio práctico conec-

42 PEÑA VIAL, J., *Imaginación, Símbolo y Realidad*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1987, p. 169.

43 *Ibidem*, p. 10.

44 *Ibidem*, p. 164.

tando nuevamente con la realidad. En otras palabras, hemos vuelto al mundo humano, al reino de la libertad, al mundo de la persona humana⁴⁵.

Asimismo, el contacto de la inteligencia con la imaginación “no orientada a un proceso ideogénico, y el entendimiento agente no dirigido a iluminar un fantasma, adquieren unas modalidades cognoscitivas diversas a las lógicas y conceptuales. El trabajo de la inteligencia en la imaginación hace posible el símbolo”⁴⁶. Es decir, la inteligencia trabajando a la imaginación, va a abrir el mundo del espíritu a la poesía, y a su vez la poesía abrirá espacio a la idea creadora de la obra de arte⁴⁷.

En esta línea de operaciones de la sensibilidad interna, se puede decir que la cogitativa presta un servicio muy importante al segmento de vida contiguo a la sensibilidad, es decir a las facultades exclusivamente espirituales del hombre. En efecto, cada sujeto humano vive diariamente el inicio o, mejor dicho, el reinicio de la configuración de sus estados afectivos, de sus sentimientos predominantes. Al empezar el estado de vigilia después del período de descanso del sueño, al cual está sujeta la vida del hombre, se nos presenta ya la necesidad de ordenar racionalmente la vida, para poder cumplir tareas pendientes, trabajos a realizar, rutinas de todo tipo que nos devuelven al ritmo de la vida ordinaria.

En la madrugada del nuevo día, en el amanecer digamos, los sentimientos y los estados de ánimo van tomando su puesto en la pantalla de la racionalidad y ese ordenamiento corre a cargo de la cogitativa. Así, empezamos a formular juicios prácticos sobre lo que nos rodea: esto se debe hacer, no importa que tengamos simpatía o no por la tarea, por ejemplo. Una vez producido este juicio básico, —este es un juicio incoado desde la cogitativa—, la razón va indicando la dirección de la acción, y suscita indirectamente sentimientos que apoyan la línea a seguir. Así va realizándose una sinergia entre las facultades, también la memoria, que saca de su tesoro recuerdos que ayudan a las otras facultades en proceso. Pero, la encargada de notificar a la memoria es la cogitativa, es el puente de oro, el *intellectus secundus*, del cual ya hemos hablado en el capítulo anterior.

45 Para una explicación más detallada sobre las imágenes que aparecen en los sueños y la afectividad, recomiendo al lector la lectura de las pp. 167 y ss. del libro de Jorge Peña que vengo citando.

46 PEÑA VIAL, J., *op. cit.*, p. 9. Al respecto cabría observar a lo dicho por Peña, que en sentido propio, el trabajo de la inteligencia en la imaginación pasa intermediado por la cogitativa.

47 *Ibidem*. Este estudioso de la imaginación ha trabajado los textos de Tomás de Aquino y también las obras estéticas de Jacques Maritain. Se interesa por el mundo de los símbolos en el arte literario.

Tratándose de tareas artísticas hay otra invitada principal, la imaginación. Esta facultad empieza a desencadenar a velocidades vertiginosas, más rápidas aún que el raciocinio, su trabajo creativo específico. Reproduce en imágenes concretas, asidas siempre de elementos materiales, las futuras y posibles obras de arte. Se activa a la vez un proceso de abstracción desde esas imágenes concretas. Estimulado por este dinamismo creativo y movido también por la libertad, encuentra, elige y compone, las concordancias entre el significado de lo que se quiere expresar y las formas e imágenes que va ofreciendo la cogitativa.

Es un trabajo de tanteo de la libertad. Es una fase propiamente dubitativa de la voluntad y por ello, la cogitativa también resulta ser una pieza fundamental del rompecabezas en este momento. Por su capacidad polifacética de actuación en el intelecto práctico, va a jugar un rol importante ayudándole en el ejercicio de sus funciones. En este momento, precisamente, la libertad, tanteando entre alternativas, requerirá activar la función comparativa para proseguir el proceso creativo. Esta función es la *collatio* de la cual ha hablado Tomás de Aquino. Es otra de las tareas estelares de la cogitativa, la cual comanda las operaciones de la memoria y la imaginación, y que dirigidas por el *intellectus secundus* realizarán la comparación y el respectivo el juicio de conveniencia.

La creatividad, resultante del juego de facultades antes descrito, añade un elemento nuevo cada día a la recomposición del horizonte de los estados de ánimo y de los sentimientos, necesaria para producir la obra de arte. Esa novedad que la actuación de la imaginación aporta, es fundamental, tanto para la tarea del artista consumado que persevera cada día en su esforzado trabajo creativo, como para el trabajo del simple aficionado, o del aprendiz.

En el caso de los artistas plásticos, por ejemplo, el juego de la imaginación y la cogitativa junto a la inteligencia y la voluntad, trátase del pintor o del escultor, va precedida de tanteos concretos en un papel. Así nacieron los famosos bocetos a lápiz o al carbón, tanto de un Leonardo Da Vinci como de un Miguel Angel, o la de cualquier pintor contemporáneo. Porque los artistas necesitan durante las fases previas de su trabajo creativo configurar visualmente sus ideas, para poder irlas manejando en todas sus dimensiones e integridad.

El trabajo integrado de las facultades sensibles e inmateriales que va incrementándose con el transcurrir de los días, es una tarea progresiva, una composición que requiere del tiempo, y por eso ha de ser disciplinada, una especie de gimnasia diaria de la sensibilidad interna. La disciplina debe im-

ponerla la voluntad, precedida de las advertencias e indicaciones de la inteligencia práctica. Así se logra comprometer a lo mejor de la personalidad y a la integridad de facultades.

No todos llegan a vislumbrar esta faceta de disciplina que exige la creación artística. Lograrla supone para el hombre ejercitar una ascesis que lo capacita para ascender escarpados caminos, análogos al descrito por Platón en el mito de la caverna. Ésta es condición *sine qua non*, indispensable, para poder ver y alcanzar la luz. Quizás por el predominio ambiental del hedonismo, algunos suelen quedarse en unas formas de bohemia dispersante que tantas veces malogra las facultades sensibles y daña a las superiores. El resultado de esto serán obras mediocres. La causa real del arte mediocre, si es posible hablar de arte en términos devaluados, es el aprendiz de artista que no logra dar con la clave de la *unidad de sus facultades*. Esta unidad es condición de posibilidad para alcanzar niveles de excelencia en la creación artística.

Resulta interesante detenernos, a mi modo de ver, no sólo en el juego de la sensibilidad interna y la afectividad en el proceso de la creación artística, contando con la alternancia cotidiana de los períodos de vigilia y de sueño en la vida del hombre, —el famoso tema entre los clásicos del hombre despierto y del hombre dormido—, sino ver, con un cierto detenimiento, otra cuestión nuclear para la filosofía, la cual está cifrada en su nacimiento mismo, y resulta válida para cualquier época. Me refiero a la cuestión de la admiración.

Hay una actitud del espíritu conocida con el nombre de asombro que los griegos llamaron *taumatzein* y con ella nació la filosofía en la historia de la humanidad⁴⁸. Sin embargo, si nos fijamos detenidamente, en sus momentos iniciales juega un papel activo en sus fases incoativas la dimensión afectiva de la vida. En efecto, Leonardo Polo sostiene que “los filósofos clásicos consideraron que la admiración despierta la filosofía. La admiración tiene que ver con la ingenuidad: el filósofo se admira sin condiciones, sin resabios”⁴⁹. En efecto, lo que nos rodea podemos verlo con rutina, mirar sin ver, mirada que no dice nada nuevo, y así estar instalados en la apariencia de las cosas que no expresan nada, porque sólo se está en el más acá, en el puro dato fáctico. Sin embargo, una disposición interior diversa, una mirada llena de curiosidad, limpia de rutinas, puede advertir ese más allá cargado de misterios y plenitudes: estimula la atención de los sentidos externos, la vista por ejemplo se percata mejor de las maravillas de la naturaleza, se fija en el contraste su-

48 Leonardo Polo tiene una hermosa reflexión sobre el asombro: Cfr. POLO, L., *Introducción a la Filosofía*, Eunsa, Pamplona, 1995, pp. 2 y ss.

49 *Ibidem*, p. 22.

gerente de la luz y la sombra ejercida con particular belleza en las primeras horas de la mañana, en fin, atiende al extraordinario espectáculo que late detrás de la complejidad y belleza del mundo de la naturaleza

Pero esta alerta interesada por el mundo que nos rodea, es el mejor antecedente para una disposición abierta de la mente y de la voluntad para la inclinación a bucear en el fondo de lo que nos rodea, tras la explicación que satisfaga otras inquietudes más profundas del alma y de la mente. En efecto, la admiración implica una anterior presencia de actos de estas tendencias que se inclinan hacia la búsqueda y encuentro con la verdad. Es lo que Polo llama ingenuidad, falta de resabio. Esto último, el resabio sería lo opuesto a la ingenuidad, y bien podríamos describirlo como el recoveco de la falta de luz y claridad en el contacto con la realidad. Eso sería una cierta disposición inadecuada para la transparencia.

Continúa Polo con el origen de la filosofía y el inicio de la admiración y dice: “Con todo, la filosofía no es tan antigua como la humanidad, sino que surge de modo abrupto: en un momento determinado *se desató la admiración en algunos hombres*. La admiración no es la posesión de la verdad, *sino su inicio*. El que no se admira, no se pone en marcha, no sale al encuentro de la verdad”⁵⁰.

En otras palabras, ¿es acaso el fuego de las emociones o pasiones, el fulgor de unos sentimientos apasionados los que abren el camino a la admiración para algunos hombres? ¿Se puede decir así que en la disposición de búsqueda racional hay unos movimientos previos de las pasiones o sentimientos hacia lo verdadero, —la sinceridad— que desata la admiración, es ya amor por lo verdadero? ¿Es la voluntad amorosa la que se abre a la verdad?

No es el momento de desarrollar estos temas, sino de dejarlos apuntados. Pero sí es la oportunidad de decir que esto acontece de un modo análogo en el alma del artista creador. Cuando bucea en el mundo humano y físico tras la belleza, también sin saber exactamente qué es lo que está buscando, está disponiéndose a su encuentro guiado por una especie de intuición, de idea vaga, de lo que está persiguiendo. Es decir, hay una suerte de asombro también en las fases incipientes de la visión de la obra de arte por parte del artista creador como veremos más adelante. Lo que quiero señalar es que existe una conexión entre el mundo de la afectividad y las facultades superiores del hombre, la inteligencia y la libertad. Éstas intervienen de un modo o de otro en el

50 *Ibidem*.

momento mismo de la admiración y del encuentro con la verdad, con la belleza y con el bien.

Es oportuno citar también otra advertencia de Polo: “en nuestra época parecemos acostumbrados a todo: no nos damos cuenta de cuán espléndido es lo nuevo. Asistimos a muchos cambios; sin embargo, sólo son cambios de moda, de modos: este sentido de lo nuevo tiene que ver con lo caleidoscópico; no son novedades reales, sino re combinaciones”⁵¹. Pero esto no tiene nada que ver con la admiración, el asombro: “no es llamar la atención utilizando procedimientos propagandísticos. No es una cuestión de *imagen*. La admiración no es la fascinación”⁵².

En efecto, el entorno mediatizado del mundo que nos rodea enturbia y dificulta el cultivo de actitudes afectivas más profundas, vinculadas con la admiración y el encuentro con la verdad. Dispersión, superficialidad, cambio constante, son algunas de las corruptelas de lo humano con las cuales nos enfrentamos día a día. Por eso, debemos estar advertidos y sortearlas enseñando a otros a evadirlas, para no vivir en una sociedad absorta en la frivolidad vacía, propia de la cultura de la imagen.

Si nos habituamos a superar los escollos de esta civilización, será posible cultivar el asombro, que conduce al encuentro con la verdad, “es el inicio del filosofar, la primera situación en que se encuentra el que será filósofo”⁵³. Tal como lo entrevieron los griegos, “la admiración lleva consigo un descubrimiento inicial: se cae en la cuenta de que no hay sólo procesos...es caer en la cuenta de que no sólo entra en juego el tiempo; al admirarse se vislumbra lo extratemporal, lo actual. Esto es lo que tiene de acicate la admiración”⁵⁴. Dicho en otras palabras: “caer en la cuenta de que no todo pasa, no todo fluye, no todo es efímero, eso es admirar”⁵⁵. Así “lo temporal no es admirable: porque nos trae azacanedos y nos gasta, es el reino del gasto. La admiración nos libra del imperio tiránico del tiempo: lo más primario no es temporal”⁵⁶.

La admiración no sólo permite el encuentro con la verdad. Es también el inicio del proceso de la creación artística. Tanto en el caso del filósofo como

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*, p. 23.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*, p. 29. Polo sostiene que la admiración “es más que un sentimiento... tiene que ver con el asombro, con la apreciación de la novedad: el origen de la filosofía es algo así como un estreno. A ese estreno se añade el ponerse a investigar aquello que la admiración presenta como todavía no sabido”. *Ibid.*, p. 22.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

en caso del hombre-artista hay que decir que ambos están en similar estado de búsqueda. Eso significa que sus disposiciones interiores y su voluntad interactúan en una simbiosis diríamos, con el mundo de las emociones, las pasiones y sus actos. Tanto la inteligencia y la libertad en una unitaria actuación.

La filosofía con justa razón, después de tantos siglos, se vuelve a dar cuenta que es la admiración la que hace posible el encuentro con la verdad. Es decir, abre la puerta al encuentro con el ser en su faceta de verdad. También de belleza, o de bien. Pero, en cualquier caso, ese encuentro hace vibrar las fibras más recónditas del ser⁵⁷. En esa vibración, hay que hacerlo notar, interviene activamente la afectividad.

El talento del artista, o lo que algunos han llamado imaginación creadora, concebirá en ese este estado de entusiasmo, las formas imaginativas que le permitirán sacar a la luz la obra de arte, con los recursos expresivos que tiene cada quien⁵⁸. De todo ello hablaré con más detenimiento en el siguiente capítulo. Ahora pienso que puede ser útil y sugerente transcribir, a título de ejemplo de la capacidad humana de asombro, tanto para la actividad poética como para la filosofía, unos poemas de Karol Wojtyła publicados en 2003, en los cuales aparece tanto el asombro del pensador como la capacidad expresiva del artista. Dicen así:

Asombro 1:

“La bahía del bosque que baja
Al ritmo de arroyos de montaña,
en este ritmo Te me revelas,
Verbo Eterno.
Qué admirable es Tu silencio
En todo desde que se manifiesta
El mundo creado...
Que junto con la bahía del bosque
Por cada cuesta va bajando...
Todo lo arrastra

57 Sobre la cuestión de la captación —por parte del hombre— de la relación de la belleza con la verdad y el bien, planteo la posibilidad de considerarlo como un trascendental personal. Cfr. GONZÁLEZ UMERES, L., *¿Es lo bello un trascendental personal?*, En Actas del Congreso: *Mimesis, verdad y ficción. Repensar el arte. Tras los pasos de la Poética de Aristóteles*, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, Roma, marzo 2007.

58 El asunto de la expresión se desarrolla en el último capítulo de este trabajo.

La cascada argentina del torrente
Que cae rítmicamente desde las alturas
Llevado por su propia corriente...⁵⁹.

Más adelante continúa el poeta:

“Estaba solo en este asombro
entre los seres que no se asombraban
les bastaba existir para ir pasando.
El hombre iba de paso junto a ellos
En la onda de los asombros.
Al asombrarse, seguía surgiendo
Desde esta onda que lo llevaba,
Como si estuviera diciendo alrededor:
¡para! En mí tienes el puerto,
en mí está el sitio del encuentro con el Verbo Eterno
¡para, este pasar tiene sentido,
tiene sentido...tiene sentido...tiene sentido!”⁶⁰.

Después de estos versos sólo dejo anotado que Joseph Pieper habla del asombro y de su relación con la contemplación. El asombro, en la tradición medieval, es un elemento conexo con el *theorein*, que se traduce al latín por *contemplatio*⁶¹.

59 WOJTYLA, K., *Tríptico Romano*, Universidad Católica San Antonio, Madrid, 2003, pp. 20-21.

60 *Ibidem*.

61 En el pensamiento clásico desarrollado en el medioevo y que está presente también en la actualidad, ese término expresa “adhesión a la realidad puramente receptiva”. *Ibid.*, p. 224. Pieper dice que *teoría* y *contemplatio* apuntan con toda su energía “a que la realidad percibida se haga evidente y clara, que se muestre y revele; tienden a la verdad y a nada más” *Ibid.* Así, la admiración será “una silenciosa percepción de la realidad”. *Ibid.* Hace notar ese filósofo que “en la contemplación aparece un *mirandum*, es decir una realidad que causa admiración, en la medida en que, aunque inmediatamente contemplada, sobrepasa nuestra comprensión. Admirarse sólo puede quien no ve aún la totalidad; Dios no se admira”. *Ibid.* Cfr. PIEPER, J., *Hay un modo contemplativo de ver el mundo*, en: DESCLAUX, F., *El silencio creador*, Rialp, Madrid, 1987, pp. 96 y ss.

2. LA *MOUSIKÉ* O PRECONSCIENTE DEL ESPÍRITU

Jacques Maritain utiliza el término *mousiké*, tomado del griego y usado por Platón, para designar un tipo de vida, o también, para llamar a la experiencia que predispone y hace apto al artista para crear la obra de arte⁶². Asimismo, llama a este tipo de vida, preconsciente del espíritu y dice: “la palabra inconsciente, tal como la estoy empleando, no designa necesariamente una actividad puramente inconsciente. Las más de las veces se refiere a una actividad que es principalmente inconsciente, *mas cuyo extremo emerge a la conciencia*”⁶³.

Es bueno detenerse a reflexionar sobre lo que Maritain dice, y explicar al lector —ya desde ahora—, que el filósofo utiliza terminología de Sigmund Freud propia del método psicoanalítico, popularizada en el mundo culto de los Estados Unidos en los años cincuenta, al cual dirigía sus conferencias. El término *preconsciente* que Maritain toma prestado de Freud lo utiliza como sinónimo de *mousiké*.

El préstamo de este término incluye vaciarlo de gran parte de su contenido. Sobre todo, de los usos propios del método terapéutico psicoanalítico y de su contexto antropológico, basado en la libido. Son claras las dos modificaciones introducidas por Maritain al uso del este término. Por ahora me limito a dar la siguiente pista: nos pone frente a frente a dos autores, Platón y Freud. Son dos visiones y concepciones diversas del hombre las que representa cada uno de ellos, radicalmente diferentes entre sí: para Platón el hombre es su alma. Para Freud es producto de la libido y ésta, además, es su clave esencial. El alma del hombre para Platón está compuesta por el alma sensible, el alma irascible y el alma racional. Para Freud el hombre es una constelación de funciones vitales, dirigidas y orientadas por un instinto fundamental, la libido o apetito sexual.

El contenido del término *preconsciente* como sinónimo de *mousiké* va a designar en Maritain, el lugar por excelencia de reposo de las musas, ya que éstas no existen en el Olimpo de los dioses griegos, tal como creía Platón. No. Para Maritain el impulso creador y el espíritu poético soplado por las musas griegas sobre los humanos es preciso redescubrirlo en los entresijos recónditos del alma, de la psicología profunda del hombre. Este sector de la conciencia no suele aflorar en la vigilia del hombre, pero sí en los sueños. Ordinariamente, lo que en ella está aconteciendo le está vedado al propio

62 MARITAIN, J., *La intuición creadora en el arte*. Ed. cit., p. 31. Dice textualmente: “poesía es, pues, otro nombre de aquello que Platón designó como *mousiké*”

63 *Ibidem*.

interesado. Pero este mundo recóndito es el mundo de la poesía, de la *mousiké*. Por eso el inconsciente espiritual, se confunde con la poesía y con la *mousiké*.

Es así, continúa Maritain, que “la intuición poética, por ejemplo, nace en el inconsciente, pero emerge de él a la conciencia. El poeta no deja de tener conciencia en esta intuición. Por el contrario, ella constituye su más preciosa luz y la regla primera de su virtud del arte, pero ese tener conciencia se realiza *sur le rebord de l'inconscient*, como habría dicho Bergson, en el borde de lo inconsciente”⁶⁴.

Han aparecido en este párrafo pinceladas claves para la creación artística, como es la noción de intuición poética. Veamos lo que significa Maritain con ella. La intuición poética es un movimiento ascendente que va desde el inconsciente a la conciencia. El artista o el poeta como lo llama indistintamente Maritain, se da cuenta tanto del movimiento ascendente, como del chispazo de luz. La claridad, el ver en la conciencia, se hace en el estado de vigilia, no en el sueño. Es un moverse en el espacio transparente de la propia conciencia. A esto último lo llamará *intuición*. Intuición poética, que es un chispazo precioso de luz. El artista la tomará como punto directriz de su labor de creación artística.

Sobre la intuición poética, tal como la presenta Maritain, hay bibliografía crítica interesante. Citaré observaciones de dos comentaristas: Juan Manuel Burgos y Jean Marie Gahizy. Ambos aportan referencias que enriquecen la comprensión de esta compleja noción. Así, refiriéndose al inconsciente espiritual, por ejemplo, Burgos sostiene que esta noción tiene “una larga historia en el pensamiento maritainiano, pero su desarrollo depende fundamentalmente de dos elementos: la teoría de Freud sobre el inconsciente y su propia reflexión estética”⁶⁵.

Ya hemos aludido a la relación del inconsciente espiritual con la terminología freudiana utilizada por Maritain, pero debemos decir algo más sobre

64 MARITAIN, J., *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, ed. cit., p. 151. La cursiva es mía. Por intuición va a entender la obtención de una visión exenta de discurso lógico.

65 BURGOS, J. M., *La inteligencia ética. La propuesta de Jacques Maritain*, Peter Lang, Berna, 1995, p. 90. Alcanzo al lector unos comentarios de Leonardo Polo sobre el psicoanálisis y sobre Sigmund Freud en su libro *Nietzsche como pensador de dualidades*, Pamplona, Eunsa 2005, capítulo IV, subtítulo las *hermenéuticas* ateas y referidos por Juan Fernando Sellés: “Este movimiento no es más que la absolutización de un punto de vista. Es pertinente subrayar el “un” porque la hermenéutica freudiana se considera a sí misma como la única válida. De esta manera, cualquier otra teoría, sea o no científica, debe ser reducida, interpretada por el psicoanálisis”. Cfr. SELLÉS, J. F., *Es el hombre un eventual viajero o un ser eternizable? Polo en discusión con Nietzsche*, Universidad de Navarra, *Studia Poliana*, nº 8, 2006, p. 270.

otro autor, cuyo nombre evoca al hablar de la intuición poética. Se trata de Henri Bergson, a quien pertenece la expresión *sur le rebord de l'inconscient*. Como es sabido este filósofo sostuvo en la primera mitad del siglo XX la teoría de la intuición creadora, esto es, la intuición como método gnoseológico, y como camino para conocer a través de la conciencia humana, es decir, a través de “los datos inmediatos de la conciencia”⁶⁶.

Bergson fue maestro en el Colegio de Francia, vecino a la Sorbona positivista, y ejerció una fuerte influencia en la evolución del pensamiento de Maritain —oyente de sus Cursos sobre Plotino—⁶⁷, inmerso en el ateísmo y positivismo, quien logró entrever el ámbito de la metafísica en su contacto con Bergson entonces. Esa influencia la ejerció también Bergson sobre una generación de jóvenes intelectuales franceses. Sin embargo, luego de su conversión al catolicismo, Maritain descubre la *Suma Teológica*, y queda impactado por su rigor intelectual y profundidad. Se da cuenta del genio de Tomás de Aquino y lo toma por maestro. Su pasión por la verdad y los deseos de llenar los grandes vacíos de su formación filosófica y teológica le absorben, y toma distancia frente al pensamiento bergsoniano. Se ve en la necesidad, asimismo, de escribir sendas páginas criticando la gnoseología de Bergson, centrada en la intuición creadora⁶⁸.

Gahizi, precisamente, se refiere a la noción de intuición creadora en Maritain. Opina que Maritain se alejó de su antiguo maestro de París porque no estaba de acuerdo con aplicar a la realidad un tipo de conocimiento centrado en la intuición. Sin embargo, después de largos años, Maritain, se dio cuenta de la validez de la teoría de la intuición creadora para el ámbito de las bellas artes. Por eso, al elaborarla durante la última etapa de su vida, se inspiró en la intuición bergsoniana y la denominó intuición poética. Sobre esta cuestión Gahizi ha desarrollado una tesis doctoral en la Pontificia Universidad de la Santa Cruz en Roma y dice: “Jacques Maritain emplea las ideas de Bergson acerca de la intuición como la facultad del conocimiento, para crear una nueva teoría y aplicar el mismo método esta vez en el dominio artístico”⁶⁹.

66 GONZÁLEZ UMERES, L., *La evidencia en la intuición bergsoniana*, Tesis de grado de Bachiller en Humanidades, Lima, 1972. Cfr. también mi trabajo: *Durée y Libertad en el Essai sur le donées immédiates de la conscience de Henri Bergson*, Tesis de Grado de Doctor, Lima, 1973.

67 MARITAIN, R., *Les grandes amitiés*, Desclée De Brouwer, Bruges, 1949, pp. 90 y ss.

68 MARITAIN, J., *La philosophie bergsonienne: études critiques*, Marcel Rivière, Paris, 1913.

69 VIANNEY GAHIZI, J.-M., *Engendrer dans le beauté. L'intuition poétique et le Soi créateur dans l'esthétique maritainienne*, Université Pontificale de la Sainte Croix, Roma, 2000, (pro manuscrito), p. 137.

Si bien Maritain se distancia de Bergson después de conocer a Tomás de Aquino, a quien convierte en su nuevo maestro, a la vuelta de los años, al intentar explicar los intrincados problemas que implica el fenómeno de la creación artística, retornará al pensamiento de Bergson, en opinión de Gahizi. Por eso, inspirándose en la intuición bergsoniana, hablará de una intuición poética. Así, el significado de la intuición poética estaría impregnado de una cierta visión bergsoniana del conocimiento poético.

Debo decir al respecto que lo más probable es que Maritain, siguiendo su propio camino, —esto es— desarrollando el conocimiento por connaturalidad y aplicándolo al ámbito de la creación artística, requirió de terminología y herramientas conceptuales modernas que le permitieran explicar con pulcritud la complejidad de facetas que presenta este peculiar fenómeno gnoseológico y antropológico. A mi modo de ver, no dudó en seguir este camino. Por eso, recurrió no sólo a Bergson, en sus conferencias de Washington, sino también a Freud y su visión de la vida inconsciente, o al mismo Platón. Tampoco se limitó a utilizar la expresión *intuición creadora* para referirse al movimiento poético que está en el origen de la creación artística, de cuño bergsoniano, sino también a Freud, perfeccionando su concepción del inconsciente, vaciándolo de su significado psicoanalítico y sustituyendo la dinámica instintiva por la espiritual.

Dicho en otras palabras, Maritain utiliza el bagaje que le ofrece la cultura de su tiempo y el trabajo conceptual de diversos autores que bordean el fenómeno de la creación artística, del cual tiene una visión muy completa. Así, va incorporando elementos que juzga adecuados para elaborar esa teoría estética en unos y otros, pero no duda en vaciarlos de los contenidos que no convengan con su propia línea de pensamiento. Mas aún, si colisionan con los grandes postulados teóricos y metafísicos del pensamiento del Aquinate, sobre los cuales él ha buscado y encontrado el fundamento de su pensamiento filosófico, no dudará en cortar lo que entraba en conflicto con esos referentes fundamentales. Por ello, Maritain elimina todo aquello que supone incoherencia en la cultura que lo rodea, apoyado en las grandes verdades que aporta el tomismo, y se aventura a proseguir el pensamiento de su maestro en temas no desarrollados explícitamente por el Aquinate⁷⁰.

70 Este tipo de criba alrededor suyo, que realizaba Maritain en todos los desarrollos de su propio pensamiento filosófico, le produjo perplejidad a Gilson, otro discípulo de Tomás de Aquino, como recientemente ha hecho notar Piero Viotto. Cfr. VIOTTO, P., *Grande Amicizie. I Maritain e i loro contemporanei*, Ed.Città Nova, Roma, 2008, p. 44.

Juan Manuel Burgos, por su parte, comentando esta noción de la intuición poética dice que la idea de fondo de Maritain es conectar la creación artística con la inteligencia, para dignificar de esta manera la actividad creativa, porque le parece que de algún modo es un proceso racional⁷¹. Asimismo, transforma el inconsciente freudiano en inconsciente espiritual, porque un tal tipo de inconsciente no opera en la creación artística con un nivel biológico, sino con un nivel espiritual⁷². Esto último podemos confirmarlo en los propios textos de Maritain cuando explica lo que sea el inconsciente espiritual y dice: “hay dos clases de vida inconsciente, dos grandes dominios de actividad psíquica que escapan a la aprehensión de la conciencia: la actividad pre-consciente del espíritu en sus fuentes vivas y la actividad inconsciente de la carne y de la sangre, de los instintos, de las tendencias, de los complejos, de las imágenes y deseos reprimidos, de los recuerdos traumáticos, que constituyen un conjunto dinámico concluso o autónomo. Quisiera designar la primera clase de esta actividad inconsciente con el nombre de *espiritual* o, teniendo presente a Platón, *musical* o *vida pre-consciente*; y denominar a la segunda clase actividad inconsciente automática o *sordo inconsciente*, sorda al intelecto, y estructurada en un universo propio, independiente del intelecto; también podríamos denominar esto, en su sentido muy general, dejando de lado toda teoría particular, inconsciente freudiano”⁷³.

Líneas más adelante habla de estas dos clases de vida y dice que “se hallan en íntima relación y en permanente comunicación la una con la otra; en la existencia concreta, ordinariamente se traban o se entremezclan en mayor o menor medida; por mi parte pienso que nunca —salvo en raros momentos de suprema purificación espiritual— la vida inconsciente espiritual obra sin que esté presente la otra, aunque sea en muy pequeña medida. Mas ambas son esencialmente distintas y de una naturaleza enteramente diferente”⁷⁴.

Maritain explica, asimismo, lo relativo a la imaginación en este ámbito del inconsciente espiritual, es decir cómo ve a este sentido interno y su relación con la conciencia. Dice así: “*todas las facultades sensibles del alma (que no son espirituales en su naturaleza), y especialmente la imaginación, forman parte del inconsciente espiritual* en la medida en que participan de la vida preconsciente del intelecto o de la voluntad. El inconsciente espiritual corres-

71 Cfr. BURGOS, J. M., *op. cit.*, p. 90.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*, p. 152.

74 *Ibidem*, p. 153. Maritain quiere conectar la creación artística y la inteligencia para dignificar la actividad creativa. No le sirve la inteligencia lógica porque ésta no tiene sensibilidad estética.

ponde primariamente a las facultades espirituales del alma, pero también se extiende a las otras⁷⁵. En otros términos, los sentidos internos del hombre, el sensorio común, la imaginación, la memoria y la cogitativa, formarían parte del inconsciente espiritual⁷⁶.

En otro texto describe el ejercicio de la razón en el ámbito de lo que llama inconsciente espiritual. Dice así: “la razón no solo consiste en sus instrumentos conscientemente lógicos y en las manifestaciones de estos, ni tampoco en sus determinaciones deliberadamente conscientes. Muy hondo, debajo de la superficie en que se apiñan los conceptos y juicios explícitos, las palabras y las resoluciones expresadas o los movimientos de la voluntad, se hallan las fuentes del conocimiento y de la facultad creadora del amor y de los deseos suprasensibles, ocultos en la noche traslúcida y primordial de la vitalidad íntima del alma. Así, pues es menester que reconozcamos la existencia de una actividad inconsciente o preconsciente que pertenece a las facultades espirituales del alma humana y al abismo interior de la libertad personal, y de ese anhelo, de esa sed de conocer y comprender, de aprehender y de expresar: un inconsciente espiritual, o musical, específicamente distinto del inconsciente automático, sordo⁷⁷”.

Burgos, por su parte, observa que la respuesta de Maritain “está articulada en dos pasos. Primero procura mostrar la existencia de una vida preconsciente del intelecto. Después hace ver que es precisamente ahí donde se produce la unión entre el arte y la inteligencia. De este modo busca salvar el carácter

75 *Ibidem*, p. 152. El texto corresponde a la nota n. 29. Quiero hacer ver al lector que Maritain se refiere a la imaginación como la protagonista de los sentidos internos. Sin embargo, tal como hemos visto en el capítulo I, a la cogitativa le corresponde funciones de refuerzo y utilización de las posibilidades de los otros sentidos internos, y de la imaginación en particular. Por eso el Aquinate la denomina el *intellectus secundus*.

76 La cursiva es mía. Hago notar mi discrepancia con Maritain al silenciar el papel de la cogitativa en operaciones realizadas por la sensibilidad interna. Ello indicaría, posiblemente, que la tradición tomista que recibió habría olvidado el papel real de la cogitativa en los procesos cognoscitivos, tal como lo ha estudiado Peghaire.

77 *Ibidem*, p. 155. La estética abre a Maritain unas vetas de intercomunicación entre las facultades superiores del alma humana que están expresadas de algún modo en el párrafo que cito. Desde mi punto de vista, Maritain se está acercando a un planteamiento antropológico trascendental. Señalo asimismo que por su propio camino otro filósofo contemporáneo, Leonardo Polo, ha formulado esta cuestión de un modo original y propio. Cfr. POLO, L., *Antropología trascendental I*, Eunsa, Pamplona, 2000. En este planteamiento Polo amplía los trascendentales metafísicos con los trascendentales personales y uno de ellos es precisamente la libertad y otro el *intellectus ut actus*.

intelectual de las Bellas Artes y, simultáneamente, lograr un amplio margen para la inspiración, la imaginación y el ensueño del poeta”⁷⁸.

Así, en el inconsciente espiritual “germina la obra de arte en una música sin palabras y sin sonidos, la cual está bajo todas las formas de manifestación artística”⁷⁹. Maritain reconocía su primordial importancia, y consideraba este inconsciente *musical* menos ligado al mundo de las ideas humanas que aquel que crea con los vocablos del lenguaje, menos ligado a las formas y a las imágenes de las cosas del pintor o del escultor, y menos ligado a las condiciones de uso de las cosas a crear por el arquitecto, como ámbito fundamental para la creación de toda obra de arte⁸⁰.

En los apartados que siguen continuaré desentrañando el contenido de esta *mousiké* maritainiana, aunque bajo diversas denominaciones, —intuición, emoción creadora— pues tiene diversas facetas que conviene ir tratando por separado.

3. LAS FACULTADES CREADORAS

En los textos de la intuición creadora en el arte y en la poesía arriba citados aparece explícitamente que Maritain considera a la imaginación como parte del inconsciente espiritual, y también, aunque dicho con menos claridad, la sensibilidad interna en general. Sin embargo, después de lo ya visto en el Capítulo I, comentando el estudio de Peghaire sobre la cogitativa, el silencio de Maritain sobre el *intellectus secundus*, y el protagonismo que concede a la imaginación colocándola en la cumbre de la sensibilidad interna en el proceso creativo⁸¹, plantean la necesidad de revisar lo dicho por este filósofo acerca de la sensibilidad interna y sus diversas funciones. Es con esta finalidad, que voy a citar a continuación pasajes de un versado estudio de Juan Fernando Sellés, el cual incorpora los avances de la investigación tomista contemporánea sobre la cogitativa.

En la tradición tomista los datos de la realidad externa, como es bien sabido, pasan a través de los sentidos externos a los internos, por intermedio del

78 BURGOS, J. M., *op. cit.*, p. 90.

79 VIOTTO, P., *op. cit.*, p. 9.

80 Cfr. *ibidem*, p. 10. Viotto cita en su estudio sobre la belleza y la creación artística en Maritain un fragmento poético de Raissa que expresa este impulso que se transforma en arte.

81 Maritain dice lo siguiente: “La vida y la actividad de la imaginación no se reducen solo al círculo de las manifestaciones exteriores y organizadas de la imaginación, sino que constituyen un inmenso dinamismo que obra hacia arriba y hacia abajo en las profundidades del alma y termina en este círculo de manifestaciones exteriores”. Cfr. *La intuición creadora*, ed. cit., p. 176.

sensorio común. Este sentido incoa la actividad de la sensibilidad interna, y el sujeto cognoscente se da cuenta de los estímulos externos. Sin embargo, otra facultad distinta, la imaginación, complementa con la imagen la representación del estímulo externo registrado por el sensorio común. La memoria a su vez, guarda tanto la primera representación del estímulo externo como las sucesivas, que ella archiva en su *thesaurus*. Sin embargo, la tarea de desmaterializar proviene de la cogitativa, que según Tomás de Aquino, es el *intellectus secundus*⁸².

Recordemos al respecto sus funciones de *collatio*, y de *experimentum* por un lado, y por otro las funciones de tipo práctico. Dice Sellés: “la aprehensión particular es la propia de uno de los sentidos internos: la cogitativa. De entre todas las potencias sensibles cognoscitivas o apetitivas sólo una, la más alta entre ellas, a saber, la cogitativa, quedará recogida en las páginas que siguen por una razón que se intentará mostrar: sin ella queda incompleta la división entre razón teórica razón práctica y también la relación de éstas con la voluntad”⁸³.

Explica Sellés que la cogitativa está en el hombre en lugar de la estimativa, pues está dotada “de cierta apertura, entendida como cierta *collatio*, esto es, cierta comparación que uno establece en lo percibido”⁸⁴. Y continúa: “Esa apertura implica un conato de universalidad, supone cierta abstracción. De tal modo es ello así, que Tomás de Aquino llega a afirmar que si se diese el caso de que el sentido aprehendiese sólo aquello que es particular, y de ningún manera fuera capaz de aprehender la naturaleza universal en lo particular, no sería posible que de la aprehensión del sentido se causase en nosotros un conocimiento universal”⁸⁵. Y comenta: “Con ello damos con lo específico de la cogitativa. No se queda sólo siendo intención de lo particular, como otras potencias sensibles, sino que es comparativa (*collativa*) de las intenciones particulares; es decir, que por un lado las conoce y, por otro las compara y en cierto modo juzga de ellas, porque compone y divide las intenciones individuales, esto es, las distingue y las compara entre sí. Por eso se puede decir que posee un *juicio absoluto* acerca de lo particular”⁸⁶.

82 Remito al lector al capítulo I de este estudio. Asimismo, a las fuentes del Aquinate allí citadas, así como al estudio de Julien Peghaire ya trabajado.

83 SELLÉS, J. F., *Razón Teórica y Razón Práctica según Tomás de Aquino*, pp. 35-36.

84 *Ibidem*.

85 *Ibidem*, p. 38. Se pueden confrontar los textos respectivos del Aquinate: *In Libros Posteriorum Analyticorum*, I, II, lc. 20, n. 14.

86 *Ibidem*. Sellés cita numerosas obras de Tomás de Aquino, en las cuales se sostiene esta doctrina.

El papel central de la cogitativa en relación a la memoria y la imaginación también son reseñados por Sellés: “Para realizar esa operación debe juzgar sobre los objetos de la memoria, que son intencionales respecto del pasado, *sobre los de la imaginación, que son sin intención de temporalidad*, y tener además una valoración también sobre el futuro. Es capaz de referirse a la memoria porque es capaz de consolidar una experiencia pues el experimento proviene de una comparación de muchas cosas singulares recibidas en la memoria. De este modo, la comparación es propia del hombre y *pertenece a la potencia cogitativa*. Puede referirse a lo imaginado porque por la cogitativa se disponen los fantasmas para que se hagan inteligibles en acto y muevan al intelecto posible. Cabe por último, un juicio particular sobre el futuro porque conocer las cosas futuras desde las presentes y pasadas se hace por cierta comparación (*collatio*)”⁸⁷.

La superioridad de la cogitativa en relación con la imaginación y la memoria es una consecuencia patente al Aquinate. Lo reseña así Sellés: “Ahora bien, si es capaz de juzgar acerca de la memoria y de la imaginación, es porque es superior a ambas, pues nos proporciona un conocimiento de ellas del que ellas mismas no nos dicen nada: la potencia cogitativa es aquello que es lo más alto de la parte sensitiva, de ahí que toque en cierto modo a la parte intelectiva, de modo que participe de aquello que es lo ínfimo de la parte intelectiva, a saber, el discurso de la razón”⁸⁸.

Más adelante Sellés busca el papel de la cogitativa en relación con el conocimiento del singular por parte de la razón práctica y de la voluntad, y dice así: “Para algún autor, en la *conversio ad phantasmata*, el paso por la cogitativa es obligado. Necesariamente debe ser así, pues sólo mediante esta potencia sabemos si el fantasma del que el intelecto abstrae responde o no al real singular, porque ésta es la única potencia capaz de juzgar de las intenciones singulares”⁸⁹. Resumido en otras palabras: “no cumple su fin la razón práctica si no media la cogitativa. Lo universal no da explicación de lo individual operable si no media esta potencia. *No es de extrañar que el llamado problema de los universales surja con el olvido de esta potencia, pero también es de suponer que el auge del voluntarismo corre paralelo al descuido de ella*, porque si se prescindiera de ella, su función pasa a asignársela a la voluntad, que queda como intención de lo singular al margen de la referencia racional a lo concreto. Pero es evidente que no hace falta apelar a la voluntad en un asunto

87 *Ibidem*. La cursiva es mía.

88 *Ibidem*, p. 39. La cita textual del Aquinate es de *Q. D. De Veritate*, q. 14, a. 1, ad. 9.

89 *Ibidem*, p. 41.

que es cognoscitivo, asunto propio de la razón práctica, aunque ese conocer racional acerca de lo singular entra en correlación con esta potencia sensible: la sentencia universal que la mente tiene acerca de las cosas operables no es posible aplicarla al acto particular a no ser por alguna potencia media que aprehende lo singular, ésta es la cogitativa”⁹⁰.

Sellés se pregunta por los apetitos sensibles y su relación con la cogitativa, y dice que es la misma que la razón respecto de la voluntad, esto es, mover al apetito sensitivo. “Pero a su vez, esta potencia media entre la razón y los apetitos sensitivos. Si merced a esta potencia junto con otras la sensibilidad interna nos diferenciamos esencialmente de los animales, y como los apetitos están en neta dependencia de la cogitativa, podemos decir, por la misma razón, que en nosotros los apetitos tienen una diferencia esencial y mayor excelencia que los de los animales, porque por naturaleza tienden a obedecer a la razón”⁹¹.

Otra pregunta incisiva completa el cuadro de funciones de la cogitativa: ¿qué relación guarda esta potencia con la voluntad? “La respuesta dice así: el uso de la potencia cogitativa subyace a la voluntad. Al igual que la razón, la voluntad puede mover a esta potencia a su acto. Por una parte, la cogitativa se une a la razón para proporcionarle un conocimiento real de las cosas, pero, por otra parte ¿qué le proporciona a la voluntad? Si la cogitativa entra en relación con los apetitos sensibles y juzga de ellos, necesariamente debe existir en ella *cierto juicio de valor*, es decir, debe conocer el bien de alguna manera, y esto es en lo que ayuda a la voluntad, a valorar el bien en concreto”⁹².

De lo visto resulta, concluye Sellés, “que el juicio de la cogitativa es doble, pues por una parte conoce los datos de las potencias cognoscitivas sensibles y juzga de ellos y por otra valora las potencias apetitivas sensibles y sus objetos. Al entrar en contacto con las potencias apetitivas sensibles aparece la intención de futuro, que no está presente ni en la memoria ni en la imaginación. Al juzgar de los objetos de la memoria aparece la intención de pasado. Por su parte, cuando juzga de lo imaginado, no hay, como se ha indicado, intención temporal, pues los contenidos de la imaginación se forman al margen de connotaciones de tiempo”⁹³.

En síntesis, el papel de la cogitativa, tal como lo presenta Sellés amplía lo dicho por Peghaire al que hemos visto en el capítulo I, y en el texto conclu-

90 *Ibidem*, p. 42. La cursiva es mía.

91 *Ibidem*, p. 43.

92 *Ibidem*. La cursiva es mía.

93 *Ibidem*, p. 44.

sivo afirma: “la cogitativa, por tanto, se refiere a todo lo real concreto en su temporalidad. Tal vez ahora se comprenda mejor por qué la simple aprehensión es doble y por qué es doble, asimismo, el juicio. Si para el ejercicio de tales operaciones racionales se tiene en cuenta a la cogitativa, pues los niveles cognoscitivos con insustituibles, de modo que los superiores no prescinden de los inferiores, entonces es claro que la razón toma de las potencias aprehensivas inferiores por necesidad. Por otra parte, si se afirma que la cogitativa se refiere no sólo a este ente, sino también a este posible ente, derivado de la atención de la razón a esta potencia, se comprenderá con mayor claridad el planteamiento de la diferencia entre razón teórica y razón práctica”⁹⁴. Así, me parece que un planteamiento de la actividad de la imaginación que deje de lado las funciones de la cogitativa y la acción conjunta de los sentidos internos, —que es lo que se ve en el pensamiento estético de Maritain— se aleja un tanto de la tradición tomista⁹⁵.

Para Maritain las facultades creadoras por excelencia van a ser la inteligencia y la imaginación porque: “las facultades más perfectas son el principio o razón de ser de las otras, como fin y como principio activo de ellas, es decir, la fuente real de la existencia de las otras facultades. La inteligencia existe para los sentidos, mas los sentidos como lo establece Santo Tomás, que constituyen una participación defectuosa de la inteligencia, están para la inteligencia, de suerte que, en este orden del origen natural los sentidos existen como si procedieran del intelecto o, dicho con otras palabras, existen como procedentes de la esencia del alma a través del intelecto”⁹⁶. Así, y “en consecuencia, hemos de afirmar que *la imaginación procede de la esencia del alma a través del intelecto*, y que los sentidos exteriores proceden de la esencia del alma *a través de la imaginación y, a través de la imaginación, a la inteligencia*”⁹⁷.

Maritain sostiene la prioridad de la imaginación en el proceso creativo y dice: “existe una raíz común en todas las facultades del alma, raíz oculta en el inconsciente espiritual, y que en ese inconsciente espiritual se da una actividad fundamental en la cual el *intelecto y la imaginación*, así como las facultades del deseo, del amor y de la emoción, se desarrollan en común”⁹⁸.

94 *Ibidem*.

95 Como un dato adicional hago notar al lector que en el índice de materias del reciente *Dizionario delle Opere de Jacques Maritain*, de Piero Viotto, la voz cogitativa no aparece, la voz imaginación aparece 5 veces, la memoria 2 y el sentido común 12 veces.

96 SELLÉS, J. F., *Razón teórica y razón práctica*, ed. cit., p. 172.

97 *Ibidem*. La cogitativa es la facultad superior de los sentidos internos. Maritain la desconoce.

98 *Ibidem*. La cursiva es mía.

Añade: “el universo de la percepción sensitiva está en el universo de la imaginación, la cual está a su vez en el universo de la inteligencia”⁹⁹.

Va a asignar a la inteligencia —trabajando con la imaginación— una cualidad fundamental: la libertad cognoscitiva y productiva. Sostiene que hay en el inconsciente espiritual “otra clase de vida que hace uso de otros recursos y de otras reservas de vitalidad, vida que es libre en si misma; con ello quiero significar que está libre del proceso de engendrar conceptos e ideas abstractos, libre de las operaciones del conocimiento racional y de las disciplinas del pensamiento lógico, libre de los actos humanos destinados a regular y a guiar la vida del hombre, libre de las leyes, de la realidad objetiva tal como esta es conocida y reconocida por la ciencia y la razón discursiva”¹⁰⁰. Continúa: “esta libre vida del intelecto es también cognoscitiva y productiva, obedece a una ley interior de expansión y de generosidad que la lleva a manifestar la condición creadora del espíritu”¹⁰¹. Mas adelante a este tipo de función de la inteligencia, que opera directamente con la imaginación, Maritain la denomina *intuición creadora*.

¿Qué comentarios cabe hacer a estas afirmaciones de Maritain? Ya he anotado a pie de página, que la jerarquización de facultades sostenida por él presenta algunos puntos cuestionables. Así, cuando afirma que la imaginación proviene de un modo directo de la inteligencia, o cuando dice que la vida sensitiva está sintetizada por la imaginación, la cual *sube*, por así decirlo, a la inteligencia¹⁰², Maritain presenta facetas que deben ser observadas. Así, diremos que la conexión entre la inteligencia y la imaginación es original suya, y no corresponde a la tradición tomista. Lo mismo hay que decir para el vaivén de arriba abajo y viceversa del trabajo de la inteligencia y la imaginación. Lo es también su silencio total sobre el trabajo de la cogitativa y la inteligencia —que involucra a la imaginación como facultad inferior a la cogitativa, el *intellectus secundus*—, tal como aparece en las respectivas fuentes tomistas¹⁰³.

Por otra parte, como ha hecho ver Sellés desarrollando el principio de la jerarquización de las facultades, en la sensibilidad interna hay una clara supe-

99 *Ibidem*. La cogitativa tampoco aparece mencionada.

100 *Ibidem*, p. 178.

101 *Ibidem*. Esta creatividad se va a expandir a la imaginación.

102 Este modo de exponer las cuestiones creativas de las facultades humanas recuerda, sin duda, los planteamientos de Bergson acerca del *élan vital*. Cfr. BERGSON, H., *L'Evolution Créatrice Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

103 TOMÁS DE AQUINO, *Comentarios IV Eth.* Lec. 9, n. 1297.

rrioridad de la cogitativa sobre la imaginación, la memoria y el sensorio común. Es más, la imaginación sola, no es capaz de ordenar su propio funcionamiento. Por ejemplo, en términos de temporalidad, la imaginación requiere del auxilio de la cogitativa. Por más *libertad* que tenga la imaginación, al decir de Maritain, —en comparación con la producción de fantasmas para los procesos lógicos—, es imposible que esta facultad forme por sí sola imágenes que la inteligencia poética pueda manejar en su tarea de creación. Serían en todo caso unas representaciones *caóticas*. La inteligencia necesitaría ordenarlas. Pero no hará falta. Porque es la cogitativa la que puede y de hecho hace este trabajo, subsidiando así a las potencialidades de la imaginación creadora. En realidad, la creadora es la inteligencia, aunque en el uso corriente se haya extendido la expresión imaginación creadora¹⁰⁴.

Otra observación a Maritain tiene que ver con su esquema de lo que llama *preconsciente del espíritu*: en él aparece en el ápice de unos conos el alma, y más abajo, las facultades espirituales: *intelecto, imaginación, sentidos externos*¹⁰⁵. Esta manera de presentar la sensibilidad interna no se corresponde con la tradición tomista. Hay que decir que es original suya, probablemente inspirada en una tradición que habría olvidado la doctrina tomista de los sentidos internos, como es el caso de Suárez por ejemplo, frecuente en la escolástica del siglo XX, tal como lo sostiene Peghaire en el estudio que hemos citado ampliamente en este trabajo.

Se puede decir asimismo, que el juego de la sensibilidad interna, en toda su variedad de funciones, sobre todo tal como la está recuperando la filosofía de inspiración tomista en la actualidad, merece ser afinada un poco más, en los textos maritainianos, para explicar las operaciones de la llamada intuición poética propuesta por Maritain en los años cincuenta. Entonces no se disponía de la extraordinaria herramienta que es la *Opera Omnia* de Busa, por ejemplo. Es evidente que el avance de la hermenéutica de las fuentes tomistas en los últimos cincuenta años esté proporcionado un rico material con

104 La anécdota que refiere el filósofo chileno Jorge Peña sucedida en Pamplona, es significativa al respecto. Dice así: “quisiera partir de la observación que me hizo Leonardo Polo, conocido filósofo español, quien fuera miembro del tribunal de mi tesis doctoral. Me decía: “debes tener en cuenta que la facultad verdaderamente imaginativa no es la imaginación, es la inteligencia”. Suscribo plenamente esta afirmación”. Cfr. PEÑA VIAL, J., *Modalidades de lo imaginario*. Conferencia pronunciada en el Simposio Chileno-Alemán de Filosofía: *Las teorías del juicio. Análisis histórico y lógico sistemático*, el 7 de enero de 2000 en la Universidad Andrés Bello, (pro manuscrito).

105 MARITAIN, J., *La intuición creadora, op.cit.*, p. 175. No menciona ninguno de los otros sentidos internos. Solamente la imaginación, y ocupando el segundo lugar de las facultades “espirituales”.

nuevos matices y exija ajustes a esta doctrina de los sentidos internos tal como la elaboró inicialmente Tomás de Aquino. Este trabajo de ajuste minucioso queda abierto para los estudiosos que deseen hacerlo.

Aquí señalamos simplemente que Maritain ha incorporado a la explicación del fenómeno de la creación artística a la sensibilidad interna, especialmente a la imaginación, pero ha obviado la referencia a la cogitativa, que es la que realmente comanda el funcionamiento de la sensibilidad interna, también el de la imaginación. Otro ejemplo es el caso de la memoria. De todo ello habría que hacerse cargo para reformular la explicación de la doctrina de la creación poética hecha por Maritain, actualizada con todo ese valioso material que permite un ajuste del pensamiento tomista en sí mismo en pleno concierto y fidelidad al planteamiento inicial de Tomás de Aquino.

4. EL INTELECTO ILUMINANTE

Hay otra pieza en el mosaico de facultades creadoras que recoge Maritain del realismo aristotélico: el intelecto agente. Dice: “Bajo la presión de la necesidad, Aristóteles se vio obligado a postular la existencia de una energía intelectual meramente activa y permanentemente activa, el *nous poietikós*¹⁰⁶, el intelecto agente, que denominaremos intelecto iluminante porque penetra las imágenes con su pura, y puramente activa luz espiritual e impulsa o mueve la inteligibilidad potencial que dichas imágenes contienen”¹⁰⁷.

Los árabes, como es sabido, “pensaron que se trataba de una potencia separada y, por consiguiente, una y la misma para todos los hombres. También los escolásticos anteriores a santo Tomás la tuvieron por potencia separada y la identificaron con el intelecto de Dios. Fue la obra de santo Tomás de Aquino la que mostró, insistiendo en ello, que, como quiera que la persona humana es un agente ontológicamente perfecto y plenamente dotado, esto es, dueño de sus acciones, el intelecto iluminante no puede ser algo separado, sino que tiene que constituir una parte inherente a cada alma individual y a cada estructura intelectual, *id est*, una luz interior espiritual que participa de la divina luz increada, y que en cada hombre, en virtud de su pura espiritualidad que se realiza sin término, es la primigenia fuente vivificante de toda su actividad intelectual¹⁰⁸”.

106 MARITAIN, J., *La Intuición creadora*, ed. cit., p. 157.

107 *Ibidem*, p. 158.

108 *Ibidem*.

Por ello, “es el propio intelecto quien habiéndose impregnado del germen inteligible, produce —siempre bajo la impulsión del intelecto iluminante— un fruto interior, una forma espiritual final y más perfectamente determinada, esto es, el concepto, en el cual el contenido extraído de las imágenes es llevado al mismo estado de espiritualidad real en que se encuentra el intelecto, y en el que dicho contenido, ahora perfectamente espiritualizado, es realmente un objeto de la visión intelectual”¹⁰⁹.

¿Qué quiere decir con esto Maritain? ¿Por qué el intelecto iluminante va a tener una actuación peculiar en el proceso de la creación artística? Líneas adelante sostiene que los conceptos conocen objetos, pero que al interior del inconsciente espiritual “pueden haber actos inconscientes del pensamiento e ideas inconscientes”¹¹⁰. Y añade: “Por otro lado, y es este un punto que reviste para mí fundamental importancia, poseemos en nuestro interior el intelecto iluminante, un sol espiritual que irradia permanentemente luz, que anima toda cosa de la inteligencia, y cuya luz hace que nazcan las ideas de nuestro interior, y cuya energía penetra todas las operaciones de nuestra mente. Mas esta fuente primara de luz no puede ser vista por nosotros: permanece oculta en el inconsciente del espíritu”¹¹¹.

Concluye su exposición sobre el intelecto agente diciendo que “de esta suerte, en las partes más elevadas del alma, en la primaria y traslúcida noche donde la inteligencia somete las imágenes a la luz del intelecto iluminante, hay un lugar preparado para la musa de Platón descendida al alma del hombre, que, morando en el interior de éste, se convierte en una parte de nuestro organismo espiritual”¹¹².

Con estas expresiones, usadas como metáforas para explicarse, Maritain está aludiendo al misterio de la persona que es el hombre mismo, cuyas facultades y partes más elevadas del alma son atisbadas como ráfagas de luz por la persona misma. La persona que somos cada uno de nosotros, se admira también de estas zonas de misterio. Se admira en el encuentro. Al advertir las funciones espirituales tan elevadas que “tocan” un poco el origen de la creación artística humana, le faltan palabras para expresar su sorprendente hallazgo. Por ello utiliza fórmulas poéticas. Maritain alude a la “musa de Platón” descendida al alma del hombre, para dar cuenta con admiración de este hallazgo.

109 *Ibidem*, p. 159.

110 *Ibidem*, p. 160.

111 *Ibidem*.

112 *Ibidem*, p. 161.

En esta línea de cuestiones vinculadas a la persona y al intelecto iluminante, hay diversos autores posteriores a Maritain, que las han abordado. Así, por ejemplo, en el pensamiento filosófico de inspiración aristotélica tomista, el trabajo realizado por Leonardo Polo es un importante referente. Polo considera que el entendimiento agente es también *intellectus ut actus*, es decir, es un trascendental personal¹¹³. Asimismo, en un lúcido estudio, Juan Fernando Sellés aborda el entendimiento agente según Leonardo Polo, y abre interesantes perspectivas para el tema que aquí estamos viendo¹¹⁴.

Conviene, sin embargo, a los fines de nuestra investigación, continuar con el hilo conductor de las facultades espirituales que intervienen en la creación artística, fenómeno que ha sido estudiado durante años por Maritain. Volvamos así a sus conferencias de 1952. Después del intelecto iluminante Maritain aborda otro asunto, la llamada intuición poética, conectada estrechamente con el intelecto iluminante. Citaré algunos textos suyos al respecto: “cuando de poesía se trata, hemos de admitir que en la vida del inconsciente espiritual del intelecto, en la raíz única de las potencias del alma hay, aparte del proceso que tiende a lograr el conocimiento por medio de los conceptos y de las ideas abstractas, algo preconceptual o no conceptual que está, ello no obstante, en un estado de definida impulsión intelectual. No se trata, por ende, de un mero camino para llegar al concepto, como lo era la *species impressa* o germen inteligible del que hablé en el capítulo anterior, sino de otra clase de germen que no tiende a formar un concepto, que ya es una forma intelectiva o un acto plenamente determinado, si bien está envuelto en la noche del inconsciente espiritual. Dicho en otras palabras trátase de un conocimiento real, si bien de un conocimiento no conceptual”¹¹⁵.

113 POLO, L., *Antropología trascendental*, ed. cit., p. 212.

114 POLO, L., *Antropología trascendental*, op. cit. y SELLÉS, J. F., *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, n. 163, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003. En el estudio de Sellés se dice: “el que un pensador aborde o no el entendimiento agente en su investigación, el modo en que lo trate, manifestará si su pensamiento es filosóficamente relevante y en qué medida lo es, porque, como se ha indicado, se trata de estudiar la cumbre del conocimiento humano con la cúspide de él”. *Ibid.*, p. 9.

Más adelante reseña las fases que distingue Polo en la historia de la filosofía occidental para el tratamiento del entendimiento agente: “a) el hallazgo aristotélico del entendimiento agente, que es fuente de inspiración para él; b) las hipótesis neoplatónicas, árabes y judías que son para Leonardo Polo tema de revisión crítica; c) la interpretación medieval, especialmente la tomista, que constituye para Polo materia de examen, de reconocimiento respecto de algunos de sus grandes logros, y de prolongación temática; d) la pérdida moderna de esta noción, que es motivo para Leonardo Polo de denuncia y de intento de rectificación”. *Ibid.*, p. 15.

115 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 179.

Maritain subraya que el conocimiento en la actividad poética no está relacionado en modo alguno con el conocimiento que presupone el arte y la poesía en todos los terrenos de la experiencia y de la cultura. En efecto, ese conocimiento sólo “procura al arte y a la poesía materiales *exteriores* que han de integrar la obra y que son transformados y fundidos por el fuego de las virtudes creadoras. El conocimiento que estamos considerando es *esa clase de conocimiento inherente a la poesía*, inmanente en ella y consubstancial con ella, y que constituye una misma cosa con la esencia de la poesía”¹¹⁶. Este conocimiento es la *intuición poética* en Maritain, emparentada, a su vez, con la noción bergsoniana de intuición creadora o *élan vital*¹¹⁷.

Esta cuestión de la intuición creadora va a ser la clave del pensamiento estético de Maritain. Hoy sigue siendo materia de polémica y el propio Gilson se ha admirado de que su autor presente este desarrollo como un desarrollo tomista¹¹⁸. Como ha dicho J. M. Burgos, a Maritain le sirve, sin embargo, para conectar la creación artística y la inteligencia, pues opina que así dignifica la actividad creativa y porque le parece que de hecho actúa el proceso racional, en algún modo, en la creación artística¹¹⁹. Así, ha buscado una salida a esta intrincada cuestión, la cual conocía también por su contacto directo con un grupo de artistas creadores de las diferentes ramas de las Bellas Artes.

Para el paso gnoseológico de la luz iluminante, descendente digamos, desde el intelecto agente hacia la sensibilidad interna, jugará un papel importante la imaginación, a la cual denomina Maritain en diversos pasajes como intuición creadora¹²⁰. Esta logrará representar, encontrará salidas en forma de imágenes, a los contenidos que ha presentado al artista el intelecto ilumi-

116 MARITAIN, J., *ibid.* La cursiva es mía.

117 VIANNEY GAHIZI, J.-M., *op. cit.*, p. 136. El trabajo de este autor es agudo y en su interpretación novedoso para la bibliografía francófona sobre Bergson y sus discípulos. Sostiene Gahizí que pese a sus divergencias con Bergson sobre la naturaleza de la intuición. Maritain utiliza esta noción bergsoniana para la estética: “Emplea las ideas de Bergson a propósito de la intuición como facultad del conocimiento, para crear una nueva teoría y aplicar el mismo método, esta vez en el dominio artístico. En esta nueva teoría lo que tiene peso específico es la noción de intuición que en Jacques Maritain deviene una facultad creadora en el dominio del arte y de la poesía. En cambio, la llamada inteligencia por Bergson, tendrá el dominio de la acción práctica, la cual fabrica el mundo de lo técnico y lo pone al servicio de las necesidades del hombre”. *Ibid.*, p. 137.

118 Cfr. VIOTTO, P., *Grandi Amicizie*, p. 44.

119 BURGOS, J. M., *op. cit.*, pp. 89 y ss.

120 Hago notar mi discrepancia con Maritain en este punto, pues la imaginación sola no es capaz de realizar este tipo de funciones que él está señalando, en todo caso sí lo puede hacer guiada por la cogitativa o *intellectus secundus*.

nante. Pero conviene detenerse un poco más en este paso de la luz iluminante hacia las demás facultades creativas del hombre.

5. LA INSPIRACIÓN: BELLEZA, VERDAD Y BIEN

Para ello resulta útil hacer la pregunta, ¿cómo logra el artista ver con nitidez, la obra de arte aún no hecha? En otras palabras, después de los pasos iniciales inciertos y temerosos, titubeantes del poeta, del pintor, del escultor, del músico, ¿cómo se hace la luz en el alma de estos artistas y al fin logran ver lo nunca antes visto? ¿Cómo se convierte esto, posteriormente, en un referente constante para la fabricación de la obra de arte? Me parece necesario explicar, para responder a estas preguntas, que el proceso de búsqueda de luz que ha llevado al artista hasta las facultades más altas del alma, tratado en el apartado anterior, conlleva el encuentro con el resplandor luminoso de la belleza y de los trascendentales que ella involucra¹²¹.

Los textos platónicos al respecto, universalmente famosos, citados por Maritain, aluden a la *inspiración* de los artistas y a un elemento de delirio en la poesía: “El concepto de musa para Platón está ligado al de pasión, al de manía, locura y delirio, es decir, a la vida del inconsciente. Platón no cesa de ensalzar la manía o delirio, ese entusiasmo que anula la reflexión y el pensamiento lógico, considerándolo como don supremo de los dioses a los mortales”¹²². Continúa nuestro filósofo: “Así, pues, Platón expresa una firme convicción suya, fundada en su propia dialéctica, cuando manifiesta que los poetas están poseídos y se hallan fuera de sí, llevados por la pasión y la locura; que el sentido común es el mayor obstáculo de la poesía y que ni los conceptos ni los conocimientos lógicos o racionales desempeñan papel alguno en ella. Mas no sólo los poetas, sino también aquellos que escuchan sus poesías, y no solo el poema, sino también el deleite y el contacto con la belleza que aquel nos procura, penden de una inspiración superior a la razón; de suerte que para Platón toda operación de crítica racional es, en cuanto meramente racional, impropia, pues necesariamente presupone, en la parte inconsciente del alma, la intuición de la facultad magnética de que el poema es expresión”¹²³.

121 Cfr. GONZÁLEZ UMERES, L., *¿Es lo bello un trascendental personal?*, en Actas del Congreso *Mimesis, verdad y ficción. Repensar el arte. Tras los pasos de la Poética de Aristóteles*, Roma, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, 29-30 de marzo de 2007.

122 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 142. Maritain se refiere a los textos de la *Apología* de Platón, n. 22.

123 *Ibidem*.

Platón en el *Ion*, también citado por Maritain dice: “la musa inspira a los artistas y, a través de la inspiración de éstos, son cautivadas otras personas... Un poeta pende de una musa, otro de otra; y se dice que el poeta está entonces poseído. De estas anillas primarias que son los poetas penden, a su vez, otras personas, unas ligadas a Orfeo, otras a Museo, de quienes ellas sacan la inspiración”¹²⁴. Y sentencia Maritain: “la poesía, para Platón, depende de *un fin supremo, que es la belleza*; la poesía, por decirlo así, desciende a un cuerpo y le confiere belleza; pero la belleza mora en un mundo infinitamente superior al humano, en el mundo de las ideas”¹²⁵. Nuestro autor añade: “*en el mundo de lo divino, donde lo bello, el bien, el saber y la verdad conviven unidos en armonía*. La belleza, de la que el arte humano nos depara una participación sensible o una sombra, *es algo absoluto, un atributo divino*; y es a causa de esta su misma trascendencia que la locura o delirio es requisito que debe darse en el poeta, quien, en su actividad no se refiere a la verdad, como el filósofo, o al bien y lo justo, como el legislador, sino solo a lo bello (tal como puede reflejarse en nuestro mundo de sombras)”¹²⁶.

Sobre este elemento de delirio en la poesía platónica, también denominada *mousiké*, opina lo siguiente: “diría yo que Platón formuló conceptualmente más lo que sintió acerca de tal delirio en las perspectivas demasiado absolutas de su sistema, que aquello que sintió acerca de esa locura como fruto de la experiencia y de la conciencia de un verdadero amante de la poesía”¹²⁷.

Maritain vuelve a plantearnos la cuestión de la intuición poética y dice: “¿Hay, pues, alguna solución verdaderamente filosófica de este problema de la razón y la poesía? ¿Es posible demostrar que, a pesar de todo, la poesía y el intelecto son de la misma raza y de la misma sangre, y que una y otra se complementan? Y ¿es posible demostrar que la poesía no solo pide la razón artística o técnica en lo que se refiere a los modos particulares de producir, sino que, de un modo mucho más profundo, depende de la razón intuitiva en lo que respecta a la esencia propia de la poesía y al toque mismo de locura que ella entraña?”¹²⁸.

124 PLATÓN, *Ion*, pp. 534-536.

125 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 143. La cursiva es mía.

126 *Ibidem*, p. 144. La cursiva es mía.

127 *Ibidem*, p. 149.

128 *Ibidem*, p. 151. Sobre la *locura* del poeta Maritain sostiene que este elemento en sí mismo “en modo alguno entraña algo patológico, si bien, por supuesto, puede acontecer que lo acompañen estados realmente enfermizos”. Cfr. p. 149.

Añade: "el poeta obedece a un instinto impetuoso, independiente de la razón conceptual y lógica y extraño a ella"¹²⁹. Y citando textos de la *Ética* a Eudemo dirá: "el punto de arranque del razonamiento no es razonamiento, sino algo más grande. ¿Qué habrá, pues, más grande que el conocimiento y el intelecto sino Dios?... Por esta razón son llamados afortunados aquellos que sin ser buenos en razonar, tienen éxito en cualquier cosa que emprenden... poseen dentro de sí mismos un principio que es mejor que el intelecto y la deliberación. Tienen *inspiración*, más no pueden deliberar"¹³⁰.

Pienso que Maritain al constatar a su alrededor en la experiencia de los artistas con los cuales se vinculó, y al seguir su derrotero en el mundo de las ideas estéticas contemporáneas, encontró en Platón un referente valiosísimo para explicar el fenómeno de la creación artística. Deja constancia, a mi modo de ver, que el artista creador llega a tocar lo más alto de las facultades humanas, tomando contacto con un mundo que trasciende al propio artista y a los hombres mismos, es decir, conecta con el ámbito de lo divino.

Por otra parte, me parece entrever que efectivamente Maritain encontró en Bergson un referente, en su intuición creadora, para la interconexión digamos del mundo de la vida vegetativa y sensitiva, no racional, con la racionalidad que tanto deseaba devolver a la actividad de creación artística. Es por eso que Maritain, tanto con la herencia platónica como con la aristotélica en mano subrayará la centralidad de la *inspiración* en la actividad creadora de los artistas.

Las musas, van a morar en un lugar distinto al Olimpo griego. Las musas van a bajar hasta el alma de cada hombre, se van a convertir en una facultad de la inteligencia humana próxima a la luz de la iluminación divina. Recogiendo la rica tradición clásica de la cual se ha dicho que sigue inspirando el desarrollo de todas las posturas del pensamiento estético contemporáneo¹³¹, Maritain sostendrá que el fenómeno de la inspiración poética es un movimiento de arranque del espíritu que encuentra asidero más allá del razonamiento y del discurso lógico, el cual le es dado al poeta desde lo alto. Se ilumina su espíritu con algo más que deliberación y razonamiento, con otro tipo de actividad complementaria al razonar. Lo dirá con las siguientes palabras: "Parece que lo que corresponde aquí es hacer bajar a la musa platónica

129 *Ibidem*, p. 149. Sin este elemento impetuoso, dirá Maritain, "el espíritu tampoco es capaz de nada grande, o de hablar por encima de otros hombres, si no es impulsado por un movimiento superior". Cfr. *ibidem*. En esta sentencia coincide con Aristóteles.

130 *Ibidem*, p. 150. La cursiva es mía.

131 Labrada sostiene esta tesis. Cfr. LABRADA, M. A., *Estética*, Eunsa, Pamplona, 1998.

desde el cielo al alma del hombre, donde ya no es una musa sino la *intuición creadora misma*; y la inspiración de Platón, habiendo descendido al intelecto, se une con la imaginación, de donde la inspiración procedente de arriba se convierte en una inspiración que está por encima de la razón conceptual, esto es, en experiencia poética”¹³².

La inspiración para Maritain, estará vinculada a la existencia de la vida inconsciente¹³³ en el hombre, principalmente inconsciente¹³⁴, aunque no totalmente inconsciente, porque su “extremo emerge a la conciencia”¹³⁵. “La intuición poética, por ejemplo, nace en el inconsciente, pero emerge de él a la conciencia”¹³⁶, “el poeta no deja de tener conciencia de esta intuición, sino que, por el contrario, ella constituye *su más preciosa luz y la regla de su virtud del arte*”¹³⁷.

Para explicar adecuadamente el fenómeno de la creación artística, y en este caso, el de la inspiración, es un requisito previo tener una visión antropológica correcta, “todo depende del reconocimiento de la existencia de una actividad inconsciente espiritual, dice Maritain, o más bien preconsciente, que Platón y los antiguos sabios conocieron muy bien, y que no atender a ella, afirmando solo la existencia del inconsciente freudiano, constituye un signo de la depresión de nuestros tiempos”¹³⁸. El recorte de la visión del hombre en Freud es un asunto que el pensamiento antropológico contemporáneo ha ido señalando con decisión, con posterioridad a Maritain, lo cual es conveniente divulgar en los ambientes artísticos contemporáneos y en el pensamiento estético en general. Hoy es muy claro esto en los más serios desarrollos de la antropología filosófica. Precisamente, uno de los autores más reconocidos en

132 *Ibidem*, p. 151. La cursiva es mía.

133 *Ibidem*.

134 *Ibidem*.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

137 *Ibidem*. La cursiva es mía. Este asunto tiene que ver, por una parte, con la labor de fabricación de la obra de arte, pero por otra con la luz en el alma, que permite ver la futura obra.

138 *Ibidem*. Al referirse a los surrealistas Maritain hace notar como está presente en ellos la visión freudiana de la vida inconsciente como elemento totalizante y cerrado a la posibilidad de existencia de una vida espiritual preconsciente. Dice así: “cuando el hombre en su afán de encontrar su universo interior, echa a andar por el mal camino, penetra en ese mundo soterrado del sordo inconsciente creyendo entrar en el mundo interno del espíritu; y de esta suerte se encuentra andando dentro de una falsa clase de interioridad donde el automatismo y lo instintivo imitan a la libertad. Tal fue la aventura de los surrealistas”. *Ibidem*, p. 156.

este campo, Leonardo Polo, ha dicho recientemente que la verdad sobre el hombre en la perspectiva del psicoanálisis “es una mera ilusión”¹³⁹.

Este autor sostiene que la clave del psicoanálisis radica “en la desaparición del recuerdo, es decir, en eliminar la presencia del pasado. Tal presencia es racional. Para Polo, la abstracción, primer acto de la inteligencia, es la articulación presencial del tiempo. Como se ve, el intento de eliminar la presencia del pasado equivale a instalarse en una fase pre-racional, la del tránsito de la pulsión. La pulsión al margen de la razón es, según Freud, inocente, no responsable, pero lo es a costa de exigir la desaparición del yo, porque el yo, es el obstáculo, ya que censura a la pulsión. Con él aparece la represión, con ella el conflicto, y con él la frustración de la pulsión, es decir, su dilación. ¿La cura que aconseja el psicoanalista? La descarga de la pulsión a costa de la despersonalización. De manera que aquí va como anillo al dedo que el remedio es peor que la enfermedad”¹⁴⁰.

Sellés, reseñando este aspecto del pensamiento de Polo comenta: “para Polo el psicoanálisis es una crasa despersonalización, es decir, la entrega a un mecanismo. Ese movimiento hace girar al sujeto humano alrededor de los afectos sensibles. Desconoce los afectos del espíritu, tan aludidos por la filosofía contemporánea como desconocida su índole y emplazamiento en la persona humana. Desconoce asimismo el origen de la persona humana, su filiación personal, e ignora que el abuso sentimental aboca al estragamiento”¹⁴¹. También Polo compara la dialéctica freudiana con la hegeliana y la pone en parangón con la filosofía de Nietzsche. Según él muchos contenidos de Freud están ya anticipados en Nietzsche. Sin embargo, la intención de Nietzsche es menos rastrea. En cuanto al método hermenéutico, el uso de él por parte de Nietzsche admite la pluralidad de interpretaciones, mientras que el del Freud es dogmático.

Precisamente Leonardo Polo, aunque propiamente no ha desarrollado la cuestión de la creación artística por escrito, sin embargo, en una conferencia dictada en Madrid en los años ochenta, dedicó largas reflexiones a la cuestión de la verdad y la inspiración. Para Polo la inspiración del artista es un encuentro con la verdad¹⁴². Sostiene Polo que “el planteamiento clásico no con-

139 Cfr. SELLÉS, J. F., *¿Es el hombre un eventual viajero o un ser eternizable? Polo en discusión con Nietzsche*, Studia Poliana, 2006, nº 8, p. 276.

140 *Ibidem*.

141 *Ibidem*.

142 POLO, L., *La persona humana y su crecimiento*, Eunsa, Pamplona, 1996, pp. 197-206.

templa el juego de la libertad cuando la verdad se encuentra”¹⁴³, pues “la verdad encontrada no es un simple asunto de la razón práctica. A mi modo de ver, en el caso del hombre, el encuentro con la verdad comienza según una búsqueda que no se sabe a ciencia cierta cómo dirigir”.¹⁴⁴ Así, cuando el hombre no sólo se entera sino que se encuentra, este “encuentro con la verdad se transforma en un punto de partida. La verdad encontrada dispara un proceso interior, porque es una fuente de inspiración que antes la persona no tenía”¹⁴⁵. Para Polo el “encuentro con la verdad encierra novedad. Esa novedad toma cuerpo en tanto que es suficiente para que la conducta del sujeto no sólo esté integrada por el encuentro sino que arranque enteramente de él. A la sustitución de la motivación por la verdad encontrada puede llamarse enamoramiento. Enamorarse lleva consigo la aparición de actos de homenaje a la verdad, y sólo a ella, que antes no se podían ejercer o expresar de ninguna manera. Platón habla del amor como deseo de engendrar en la belleza; pero es algo más; la verdad es el contexto del enamoramiento”¹⁴⁶.

Es en este orden de ideas Polo alude a la experiencia artística y dice: “esto tiene que ver quizá con la experiencia artística, pero no con la deliberación, la cual está dominada por la razón práctica. El artista construye una obra bella no por deliberación *sino por inspiración*, cuyo soporte personal no obedece a lo que se llama motivación, sino a un nítido antecedente que es el encuentro con la verdad”¹⁴⁷.

A mi modo de ver, lo que Polo está subrayando en el encuentro personal, es la cuestión de la libertad. La verdad está compareciendo no como algo demandante de una operación puramente racional o abstracta, sino como algo que interpela a la libertad de la persona, es decir, al carácter trascendental de ésta¹⁴⁸. Así, Polo sentencia: “Al inspirarse en el encuentro con la verdad, la libertad personal dispone, opera, el *canto a la verdad*. La propia conducta es

143 *Ibidem*.

144 *Ibidem*, p. 197. Polo distingue el significado de enterarse, entender y encontrarse con la verdad. El enterarse se refiere a recibir una información que el entendimiento no llega a hacer suya. Entender es un asimilar que implica movilización de la inteligencia. “Pero lo entendido —dice— puede ser alumbrado, o no, como encuentro con la verdad”, y ello corre a cargo de la persona. Cfr. p. 198, nota n. 1.

145 *Ibidem*. Polo, a mi modo de ver, está entendiendo aquí la verdad como belleza, como un sinónimo de ésta. Estamos, me parece, en un orden trascendental del ser. Desde allí se encuentra la belleza, y desde ella comparece al hombre.

146 *Ibidem*.

147 *Ibidem*. La cursiva es mía.

148 La libertad para Leonardo Polo es un trascendental personal del hombre. Cfr. POLO, L., *Antropología Trascendental*, ed. cit., p. 199.

elevada a esa obra, consiste en ella”¹⁴⁹. Es por eso que la libertad inspirada por la verdad, “se ha puesto en marcha en tanto que se añade a la verdad. A ese añadirse inspirado llamo carácter de además. Ser además equivale a ser persona. La libertad personal es además y se distingue de la libertad como propiedad de la voluntad práctica. La libertad personal es inseparable de la inspiración”¹⁵⁰. Resulta claro, a mi modo de ver, que en Polo no hay ni una alusión indirecta al inconsciente espiritual¹⁵¹, aunque sí hable del conocimiento habitual que tiene que ver con el conocer del cual no nos damos cuenta. Pero ahondar en ello requeriría un tratamiento aparte, que excede los límites de este ensayo. Volvamos por ello a Maritain y veamos el papel del intelecto agente en la inspiración del poeta.

Remontándose a los esbozos de la llamada intuición poética, se refiere Maritain al *nous poietikós*. Esta luz puramente espiritual y activa tiene un papel importante en la decantación del material proporcionado por la sensibilidad externa e interna al poeta. Se refiere fundamentalmente a los llamados fantasmas por la tradición medieval, esto es, al material preparado por la imaginación —y la cogitativa subrayamos en el presente trabajo—. La intuición poética se va a nutrir del trabajo interno operado por esta luz transparente, que transforma los fantasmas, —es decir, los datos alcanzados por la sensibilidad interna— y prepara la inspiración poética que también va a ser fundamentalmente espiritual¹⁵².

Explica Maritain cómo el intelecto agente ilumina la actividad de la razón lógica, transformando los conceptos en elementos puramente intelectuales, es decir, los vuelve abstractos, quitándoles por así decir, los elementos materiales y sensibles: “El intelecto extrae de estos gérmenes y produce dentro de sí mismo, en virtud de un proceso fundamentalmente vital, sus propios frutos vivos, sus conceptos e ideas; mas nada sabe de estos gérmenes que admite dentro de sí ni del proceso mismo en virtud del cual el intelecto produce sus conceptos. Este solo conoce los conceptos”¹⁵³. El hombre sólo es capaz de saber algo de los procesos por vía de reflexión sobre los mismos y Maritain añade: “solo son conocidos a través de una reflexión del intelecto sobre sus

149 *Ibidem*.

150 *Ibidem*.

151 Hay un tipo de conocimientos de los cuales nos damos cuenta a través de lo que Polo denomina hábitos.

152 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 159.

153 *Ibidem*, p. 159.

propias operaciones”¹⁵⁴, porque “puede haber actos inconscientes del pensamiento e ideas inconscientes”¹⁵⁵.

Vuelve a señalar la imagen del sol, tan grata al pensamiento medieval, como la metáfora más apropiada para referirse al intelecto agente, punto que para el filósofo reviste particular importancia: “poseemos en nuestro interior el intelecto iluminante, un sol espiritual, que irradia permanentemente luz, que anima toda cosa de la inteligencia, y cuya luz hace que nazcan las ideas en nuestro interior y cuya energía penetra todas las operaciones de nuestra mente”¹⁵⁶. Pero, precisa,: “esta fuente primaria de luz no puede ser vista por nosotros; permanece oculta en el inconsciente del espíritu”¹⁵⁷. Y concluye: “De manera que lo que conocemos es lo que pensamos, mas no podemos saber cómo pensamos ni que, antes de que se haya formado y expresado en conceptos y juicios, el conocimiento intelectual es, en su primera fase, un principio de conocimiento interior, todavía no formulado, una suerte de nube que nace del choque de la luz del intelecto iluminante con el mundo de las imágenes y que, siendo una temblorosa y humilde incoación, empero, invaluable, tiende a aprehender un contenido inteligible”¹⁵⁸.

Maritain argumenta ahora a favor del nacimiento de la poesía: “con tanto mayor motivo podemos postular que tal actividad no conceptual del intelecto, tal actividad no racional de la razón, desempeña en el inconsciente espiritual una función esencial en la génesis de la poesía y de la inspiración poética”¹⁵⁹. Añade: “de esta suerte, en las partes más elevadas del alma, en la primaria y traslúcida noche donde la inteligencia somete las imágenes a la luz del intelecto iluminante, hay un lugar preparado para *la musa de Platón descendida al hombre*, que, morando en el interior de este, se convierte en una parte de nuestro organismo espiritual”¹⁶⁰.

Finalmente, conviene que nos detengamos en el instante en el cual el intelecto agente después de iluminar los fantasmas preparados por la inteligencia del artista, le ofrece la oportunidad de *ver*, con claridad y contornos definidos, la futura obra de arte. ¿Cuánto dura este proceso? ¿Cuáles son las actitudes

154 *Ibidem*.

155 *Ibidem*.

156 *Ibidem*, 160. Estaba reservada esta imagen para designar al intelecto increado.

157 *Ibidem*.

158 *Ibidem*, p. 161. Maritain también llama inconsciente musical a este mundo en el cual nace la intuición poética, “porque siendo una misma cosa con la actividad radical de la razón, contiene un germen de melodía”. *Ibidem*.

159 *Ibidem*.

160 *Ibidem*. La cursiva es mía.

del artista en este instante arrobador? ¿Qué dinamismos genera? Quizás lo primero que conviene hacer notar es la nitidez con la cual la obra aparece a los ojos del artista. Sigamos a Maritain que sostiene al respecto: “Desde su origen mismo, la intuición poética se refiere a una operación. Tan pronto como nace, en el instante mismo en que la sustancia del poeta adquiere conciencia de sí misma de los secretos ecos de la realidad, la intuición poética, en las profundidades de la vida no conceptual del intelecto, constituye una instigación a crear”¹⁶¹. La visión resplandece, con integridad y resplandor a los ojos del artista, quien queda deslumbrado por ella. Sin embargo, “esta instigación puede permanecer en un estado virtual. El poeta, a causa de que la intuición poética representa la normal estructuración de su espíritu, está permanente abierto a esas recónditas instigaciones, pero no todas ellas pasan sin más a cobrar realidad”¹⁶².

¿Cuál es la imagen que realmente ilumina al artista, la que lo inspira y le lleva a ejecutar una obra de arte? Maritain dice: “En efecto, una intuición poética puede permanecer en el alma en estado latente por largo tiempo hasta que un día, saliendo de su sueño, impulsa al poeta a la creación. Pero en ese momento no es menester ningún elemento adicional; solo se trata allí de que el artista se aplique al ejercicio de su arte”¹⁶³. En efecto, la virtualidad de toda la obra está presente, según Maritain, en esta intuición creadora: “Toda la vitalidad, todo el conocimiento interior, toda la fuerza de la condición creadora del espíritu, que deja ahora de ser virtual, estaba ya presente, todo ello contenido y dado en la intuición poética cual si fuera un dardo dotado del poder de dirección intelectual, de manera que, en cierto sentido ya estaba presente en la intuición poética la totalidad de la obra que ha de engendrarse y esa totalidad está asimismo virtualmente dada en el primer verso de un poeta, cual don procedente de la vida preconscious del alma, o virtualmente concentrada en el germen espiritual de una novela o un drama”¹⁶⁴.

También téngase en cuenta su opinión al respecto “Creo que, tocante a la obra misma, bien podría afirmarse que ese elemento engendrado en la belleza que es la integridad se refiere a la intuición poética en cuanto esta se objetiva a sí misma en la acción o en el tema, en tanto que el elemento que se ha dado

161 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 210.

162 *Ibidem*.

163 *Ibidem*, p. 210.

164 *Ibidem*.

en denominar resplandor de la obra, se refiere, en principio, a la intuición poética en su estado primigenio y original”¹⁶⁵.

Para Maritain, asimismo, el conocimiento de la futura obra de arte que se opera sucesivamente en el interior de la vida preconsciente del intelecto, contiene necesariamente un *elemento subjetivo*, es decir, entraña cierto auto-conocimiento del propio artista. Dirá nuestro autor: “la necesidad esencial del poeta es crear, mas esto no puede alcanzarlo el poeta sin haber pasado a través de las puertas del conocimiento por oscuro que este pueda ser, de su propia subjetividad. Porque, en efecto, la poesía supone, ante todo, un acto intelectual, creador por su esencia, que informe algo en lugar de ser informado por las cosas”¹⁶⁶.

Explica, asimismo, qué sería la subjetividad de la cual está hablando: “Por subjetividad del poeta a buen seguro no entiendo ese inagotable fluir de sentimientos superficiales en los que el lector sentimental reconoce sus propias aspiraciones de pacotilla y con los que, junto con los cantos a la amada y a la infiel, nos han alimentado desesperadamente generaciones de poetas. Me refiero a la subjetividad en su más hondo sentido ontológico, esto es, a la sustancial totalidad de la persona humana, a un universo concluso en sí mismo que la espiritualidad del alma hace capaz de contenerse a sí mismo en virtud de sus propios actos inmanentes en él y que, siendo el centro de todos los sujetos que conoce como objetos, solo a sí mismo se aprehende como sujeto”¹⁶⁷.

Maritain desarrolla también otro aspecto de la creatividad. Dice: “La poesía se relaciona con la libre condición creadora del espíritu, de modo que ella supone un acto intelectual que no es informado por las cosas, sino que, por su esencia es formativo e informante. Claro está que el poeta no es más que un mísero Dios. El poeta no se conoce a sí mismo, y su visión creadora interior depende miserablemente del mundo externo y de la infinita multitud de formas y de objetos bellos ya producidos por el hombre, depende del infinito número de cosas que generaciones y generaciones han aprendido y del código de signos que usaron otros poetas. Y el poeta está condenado por todo esto a subordinar a sus propios propósitos todos esos elementos extraños a ellos y a manifestar su propia sustancia en su creación”¹⁶⁸. Por eso la libertad del poeta *sólo se parece* a la libertad del niño, a la libertad de los juegos infantiles o a la

165 *Ibidem*.

166 *Ibidem*, p. 181.

167 *Ibidem*.

168 *Ibidem*, p. 180.

libertad de los sueños, como ya hizo notar Platón, sino que “la libertad de la poesía no es, en verdad, ninguna de estas libertades, sino la libertad del espíritu creador”¹⁶⁹.

Líneas adelante explica una consecuencia de esta libertad creadora del artista: “como la poesía tiene su origen en esa vida fundamental donde las facultades del alma obran en común, la poesía implica esencialmente una exigencia de totalidad o integridad. La poesía no es el fruto ni del intelecto solo ni de la imaginación sola. Es más aún, procede de la totalidad del hombre, del conjunto de sentidos, imaginación, intelecto, amor, deseo, instinto, sangre y espíritu”¹⁷⁰.

169 *Ibidem*, p. 178.

170 *Ibidem*, p. 179.

CAPÍTULO III

EL SILENCIO CREADOR

Después de haber considerado en el capítulo I la cuestión de los juicios del gusto, de las operaciones en la sensibilidad interna, del papel central de la cogitativa en los juicios cognoscitivos, del conocimiento por connaturalidad y los juicios *via affectus*, asuntos todos que constituyen importantes herramientas conceptuales de la tradición tomista para el pensamiento estético¹, presenté al lector las obras de Jacques Maritain relacionadas con el arte y la belleza en el último apartado del mismo capítulo.

En el capítulo II, expuse la noción aristotélico-tomista de vida con la finalidad de ampliarla con el posterior desarrollo de la dimensión afectiva de la vida humana, de tal modo que permitiera dar una explicación filosófica del fenómeno de la creación artística, asunto central en el presente ensayo. En efecto, a lo largo de la investigación, se ha visto que la dimensión afectiva es un referente necesario para explicar el fenómeno de la creación artística. Es más, después de darle vueltas y de meditarlo con cuidado, considero que el ámbito de la afectividad juega un papel central en la existencia y en la actividad creadora de los artistas. Por eso, la ausencia de una referencia a la dimensión afectiva de la vida en la tradición tomista, resultó notoria al abordar los fenómenos creadores. Dicho en otras palabras, se echa en falta la conexión de dos facultades esencialmente humanas, la inteligencia y la voluntad del artista, actoras ambas y con papeles estelares en el alma del creador artístico.

1 La tradición tomista, tal como la conocemos actualmente, separa los elementos correspondientes a las operaciones de las facultades de la inteligencia y voluntad, los distingue cuidadosamente. Así, lo que más ha desarrollado es lo relativo al conocimiento, y lo que ha quedado a la sombra es lo referente a la afectividad. Por eso, el estudio que he citado en el capítulo anterior, sobre la dimensión afectiva de la vida, mira a este aspecto central de la existencia humana, para el cual se encuentran pocos elementos desarrollados por la tradición. Así, en el presente trabajo hemos debido salir al frente de esta dificultad, ya que el fenómeno de la creación artística implica la participación de los sentimientos en las fases centrales de la inspiración.

Llama la atención, igualmente, que esos aspectos no hayan sido expresamente mencionados por la tradición tomista tal como la conocemos hoy día². Por eso me ha parecido lúcida y oportuna una observación de Joseph Ratzinger, quien considera conveniente devolver a la noción de voluntad en Tomás de Aquino su sentido original. Es decir, este pensador sostiene que al referirnos a la voluntad debemos leerla como sinónima de la noción bíblica de corazón³. Opino que una tal lectura daría la vuelta a la interpretación del pensamiento del Aquinate en estos temas, y abriría una nueva vía para el estudio de la voluntad. También centraría en su justo punto el papel de la afectividad en el proceso de la creación artística.

Desarrollo igualmente, en el capítulo II, la propuesta de Maritain relativa a la intuición creadora en el arte y en la poesía, la cual permite vislumbrar la complejidad de elementos que entran en juego en el proceso de la creación artística⁴. Asimismo, las cuestiones del intelecto iluminante y de la intuición creadora, tal como las presenta Maritain en los pasajes de sus conferencias en Washington, los últimos años de su vida.

En el presente capítulo me dedico a recorrer el tramo que va desde la visión de la obra de arte hasta su ejecución en los últimos detalles. Sólo así, en este punto final del proceso la obra genera otro fenómeno estético adicional. Éste afecta al artista en el centro mismo de su yo: la obra puede ser *reconocida*. En este estadio conclusivo del proceso, pues, el artista toma conciencia de que la obra además de la existencia —en sí—, tiene una relación con él. La obra le pertenece también a él, es decir, él es su autor y creador.

Se subraya igualmente en este capítulo el ambiente que posibilita dar los pasos de alumbramiento de la obra de arte. Ese ambiente necesariamente es-

2 Maritain ha desarrollado por su cuenta, para explicar el paso de lo afectivo a las zonas intelectuales en el fenómeno de la creación artística, la noción de *mousiké o inconsciente espiritual*, a la cual nos hemos referido en el capítulo anterior.

3 En la actualidad, el pensador que está redescubriendo una antigua vía para la conexión de la inteligencia y la voluntad en el Aquinate es Joseph Ratzinger. En efecto, hace notar una cuestión básica y previa: la noción de voluntad en Santo Tomás es mucho más rica de lo que hoy entendemos por ello. Dice así: “el concepto de voluntad en el lenguaje de santo Tomás abarca mucho más de lo que nosotros entendemos hoy bajo ese término. Lo que santo Tomás llama voluntad se corresponde a lo que el lenguaje de la Biblia llama *corazón*. Todo conocimiento supone una cierta simpatía con lo conocido. Sin una cierta cercanía interna, sin una forma de amor no se puede conocer lo otro ni a los otros. En este sentido la voluntad precede siempre de algún modo al conocimiento, es su condición, tanto más cuanto mayor y más extensa sea la realidad a conocer”. Cfr. RATZINGER, J., *Convocados en el camino de la fe*, Editorial Cristiandad, Madrid, 2004, p. 22.

4 Maritain va a hablar de la existencia de una emoción poética que hace las veces de agente instrumental de la inteligencia.

tará envuelto en una atmósfera de silencio⁵. Hago notar que dicho ambiente está hecho de sosiego y ausencia de ruidos externos, pero también supone la concentración de las facultades creadoras del artista en la tarea creativa. Así, el entorno de este proceso productivo práctico está impregnado de silencio interior y exterior, necesarios —como lo es a su modo el trabajo intelectual mismo— para el artista. Puede éste concentrar sus fuerzas productivas. Las habilidades están necesitadas de ese silencio que les permita traducir en hechos fácticos sus obras inspiradas, utilizando con destreza los elementos materiales —colores, sonidos, formas, palabras— con los cuales logrará incardinar la imagen inmaterial fraguada en el largo proceso de la creación poética.

En una civilización que ama el ruido, se requiere la defensa del quehacer silencioso, como sostiene Delclaux: “ante tantos que explican, que hablan, que hacen propaganda, se querría decir que guarden silencio y que intenten descubrir la diferencia que hay entre lo que es sólo apariencia y aquello que está vivificado por la savia interior que proviene de innumerables raíces escondidas”⁶. Esas raíces las ponen los verdaderos creadores. “En todas las obras permanentes se descubre algo que les es común: custodian en lo más profundo, los sentimientos de quienes las hicieron. Porque allí, en sus obras, los autores guardaron su intimidad, y no gustaron airearla a los extraños”⁷. Describe por su parte cómo es el encuentro con el autor de las obras de arte: “a pesar de su silencio, en todas sus obras hay una señal que nos da luz sobre su autor; es como un portillo por donde es posible introducirse en el interior de aquel que las hizo”⁸.

1. EL ARTISTA QUE LOGRA VER

Los relatos que testimonian las vivencias de los artistas durante los tramos de gestación de la obra de arte coinciden en varios aspectos, algunos de los cuales son clásicos en la filosofía⁹. En la *República*, Platón dice que los ar-

5 Ricardo Yepes hace notar la diferencia entre el silencio y el ruido, y presenta al primero como un elemento de la naturaleza y el segundo como un producto de la técnica, esto es, algo artificial. Cfr. YEPES STORK, R., *Fundamentos de Antropología*, ed. cit., p. 117.

6 DELCLAUX, F., *El silencio creador*, Ed. Rialp, Madrid, 1987, p. 15.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*, p. 16.

9 En el epistolario de Jacques y Raissa Maritain figuran relatos testimoniales que tienen que ver con los fenómenos creativos en las bellas artes, de artistas que formaron parte del círculo de amigos de estos dos pensadores contemporáneos, tal como ha reseñado Piero Viotto en el reciente *Dizionario delle Opere de Raissa Maritain*. Cfr. VIOTTO, P., *Raissa Maritain, Dizionario delle opere*, Ed. Città Nuova, Roma, 2005, pp. 117 y ss.

tistas son como seres posesos¹⁰. Miguel Angel Buonarotti, por su parte, es representado como un apasionado sujeto que sólo vive para plasmar las ideas que va concibiendo sobre ésta o la otra estatua, sobre tal o cual motivo ornamental o sobre ésa u otra pintura¹¹. En esta línea, el testimonio escrito de un artista contemporáneo, relatando el paciente trabajo que supuso para él acertar con la posible imagen de un famoso escritor del siglo XVI, del cual sólo se tenían descripciones escritas, confirma lo que vengo diciendo¹².

Se trasluce, asimismo, un estado de ánimo de búsqueda apasionada, iluminado con luces fragmentarias y paciente trabajo de composición por parte del artista¹³. En mi opinión, lo que se realiza es un tipo de trabajo intelectual paciente, que exige dedicación y disciplina interior, pero a su vez tiene sus propias leyes, y sobre todo sus lapsos de tiempo. Así no es posible prever ni calcular cuánto demorará el boceto de tal o cual obra, trátase de una pintura, de

10 Es por este motivo que Platón prefiere dejarles fuera de la República, pues perturbarían la vida de los ciudadanos corrientes.

11 Es el caso de la película *Agonía y Extasis*, en la cual resaltan el estado de ánimo del artista antes de lograr ver cómo sería la representación de la creación del hombre que debía hacer en la Capilla Sixtina siguiendo el relato del Génesis; y lo que aconteció después de que logró ver esa composición imaginaria.

12 Me refiero a la imagen del Inca Garcilaso de la Vega, cuyo creador es el pintor peruano Francisco González Gamarra. Éste ha proporcionado el rostro al autor de *Los Comentarios Reales* —célebre crónica publicada en Portugal hace 400 años—, y otras obras del genial mestizo cuzqueño. El relato de las experiencias creativas del pintor figura en su archivo documental. La imagen del Inca Garcilaso está también en Europa en un lienzo al óleo de González Gamarra, en la casa museo de la ciudad de Córdoba dedicada al Inca Garcilaso. Asimismo, se acaba de lanzar como portada de la voz Inca Garcilaso de la Vega en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

13 Los Maritain frecuentaron el trato con artistas tales como Jean Cocteau y Pierre Reverdy, poetas; Georges Bernanos y Julián Green, literatos; Arthur Louriè e Igor Stravinskij, músicos; Georges Rouault y Marc Chagall, pintores; Pietro Belluschi y Hans van der Laan, arquitectos; y se puede decir que gracias a la amistad que los vinculó, ellos han experimentado la influencia de las ideas estéticas de Maritain, como afirma Piero Viotto, elaboradas durante cuarenta años, pero también se podría decir en sentido inverso, que Maritain debió conocer en vivo y en directo los fenómenos creativos vividos por estos amigos, cultivadores del arte en diferentes géneros, y debe haber hecho suyas por reflexión las diversas experiencias estéticas de éstos. Cfr. VIOTTO, P., *Les Maritain et la littérature contemporaine*, en *Notes et Documents*, n. 64, 2000. Igualmente Viotto subraya la colaboración de Raissa Maritain en la elaboración de las ideas estéticas de Maritain: las obras de estética de éste son “el fruto de esta colaboración”. Cfr. VIOTTO, P., *Fruizione e creazione della bellezza in Maritain*, en AA.VV., *Filosofía e Arte*, Urbaniana University Press, Roma, 2006, p. 23.

una partitura, de una melodía, etc.¹⁴. Por otra parte siempre podría estar mejor acabada la obra. Al menos así les parece a los artistas.

Sucede a veces que el artista no logra hacer fructificar en un boceto su intento; durante un período largo o menos largo, no logra concretar una forma precisa para la obra. En este sentido, un ejemplo muy preciso lo ofrece Solzhenitzyn cuando confía que viviendo largos años en el exilio, fuera de Rusia, le resultó imposible escribir poemas en prosa. Ese intento se tornó fácil y fructuoso al retornar a la patria, después de la caída del régimen soviético¹⁵. Lo que se puede advertir, aún en circunstancias biográficas normales, es que la gestación de la idea de la obra de arte es lenta. Según sea la personalidad del propio artista creador, tomará más o menos tiempo. En la mayoría de los casos ese tiempo conocerá las arideces del espíritu. Los inviernos creativos acechan a todos los artistas. Estos aprenden que hay que dejarlos pasar para que florezca el alma y fructifique en un tiempo humano oportuno.

El ver la obra futura, en todo caso, es un momento que aparece definido a la mirada interior del artista. Él sabe cuándo ha logrado culminar sus esfuerzos de búsqueda y en tales circunstancias su ánimo se llena de honda satisfacción. A partir de entonces empezará una nueva etapa para sus esfuerzos artísticos. Ahora los invertirá en *plasmear la obra en una materia* precisa, —trátase de un lienzo, unos sonidos, unos poemas, unos papeles, etc.—. Para el artista queda definido el inicio de un nuevo período de trabajo sobre esa obra aún invisible a los sentidos, pero presente ya en su alma. Digamos que después de haber visto la obra, empezará un trabajo constructivo fabricante, propiamente artístico en el sentido técnico del vocablo.

La novedad se instala en el alma del artista después de contemplar lo que nunca antes había visto. El creador se alimentará siempre en un volver constante a esa visión. Como ha dicho Pieper, “contemplación es un conocer no pensante sino mirante. No corresponde a la *ratio*, a la felicidad del pensar silogístico y demostrativo, sino al *intellectus*, a la potencia de la simple mirada. Mirar es la forma perfecta del conocer sin más ni más. Pues mirar es el conocimiento de aquello que está presente y actual, exactamente igual que el ver

14 Delclaux afirma que “aquel que se dedica al arte ha de hacer suyo el lento movimiento constante de lo natural, la espera del campesino y del pastor, afanados cada día”: Cfr. *El silencio creador*, p. 17.

15 Este testimonio lo refiere Joseph Pierce, un reciente biógrafo del Premio Nobel ruso. Anota que el género más usado por Solzhenitsyn en los últimos años sufrió este proceso y solamente después de 20 años pudo éste seguir cultivando las *krokhotki*. Cfr. PIERCE, J., *Solzhenitsyn. Un alma en el exilio*, Ed. Ciudadela, Madrid, 2007, p. 421.

sensible”¹⁶. Esta novedad trasunta verdad, bien y belleza. Ha brotado de la admiración que estremece, a la que ha seguido el impacto de la luz del intelecto iluminante.

Esta experiencia hace brotar la inspiración de lo nunca antes visto, una y otra vez. Y acompaña al artista creador, ella contiene potencialmente en germen todos los aspectos de la obra de arte. Observemos al paso, que en un cierto sentido la biografía del artista ha sido influenciada tanto por el tipo de trabajo que viene haciendo como por las circunstancias que lo afectan a él y a su trabajo creativo. Este resquicio de luz nos hace ver que la biografía del artista y la obra de arte se entrelazan mutuamente. Es decir, la vida y sus circunstancias influyen en el artista, y esto a su vez se refleja en el tipo de obra que produce. Cabría así hacer una lectura de facetas de la biografía del artista en su obra y a la inversa: la obra reflejaría lo vivido por el artista, de un modo implícito o explícito.

Una observación de esta índole abre líneas de reflexión interesantes. Asimismo se abren caminos atractivos para explorar este espacio y lograr una mejor comprensión del rico y complejo funcionamiento de las facultades creadoras en el hombre¹⁷. Delclaux lo ha apuntado al sostener que todas las obras de arte tienen una señal que nos da luz sobre su autor, “por ejemplo, aquella metopa que se guarda en el museo de Louvre, —la más cercana al ventanal— nos da la clave para descubrir la sencillez y serenidad del alma de Fidias. Cada vez que se relee la Divina Comedia queda Dante más cercano. La lectura del Quijote nos muestra el vivir interior de Cervantes”¹⁸, y todas ellas expresan el amor a la vida que tenían sus autores.

Pienso que es factible articular en tres fases o trozos de tiempo humano las experiencias creativas del artista¹⁹: la *remota*, la *próxima* y el momento *presente*. Ello permite agrupar de un modo didáctico, digamos, la serie de fenómenos que van gestando en el interior del artista la futura obra de arte.

La etapa *remota* está constituida por el lapso biográfico del artista que se inicia con su nacimiento y dura hasta el momento presente de la creación artística. Comprende años de vicisitudes y circunstancias vitales de todo tipo:

16 PIEPER, J., *Hay un modo contemplativo de ver el mundo*, citado por DELCLAUX, F., en *El silencio creador*, p. 97.

17 Es un trabajo que en mi opinión monta una serie de asuntos antropológicos con los estudios de tipo literario y hermenéutico, útiles para la comprensión de la obra de arte, esto es, para su contextualización.

18 DESCLAUX, F., *El silencio creador*, p. 16.

19 Sobre la noción de tiempo humano cfr. GONZÁLEZ UMERES, L., *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*, p. 85.

intelectuales, afectivas, cognoscitivas, habituales. En ellas la persona que es cada quien se va troquelando y adquiere experiencias variadas de la vida. Todo eso se acumula y conforma un patrimonio —diríamos— del cual el artista va a nutrir su creación artística a lo largo del periplo de su existencia.

Como es obvio, el artista ejercita durante esta etapa biográfica todas las facultades espirituales, tanto de índole cognoscitiva como de índole afectiva. Éstas van madurando al hilo del crecimiento de la persona. Sin saberlo aún, de esta especie de tesoro escondido, el artista irá sacando continua inspiración para los temas de sus futuras obras de arte. La educación juega, en este sentido, un papel decisivo en la creatividad humana. En efecto, de la calidad de los recursos invertidos en desarrollar la imaginación y del tipo de experiencias tenidas, del modo en el cual haya sido dotado de información y conocimientos, también de habilidades técnicas y recursos expresivos; de la oportunidad del desarrollo de los hábitos según las predisposiciones de la naturaleza y del temperamento; de todo eso dependerá en gran medida el nivel de la creatividad del artista, y por tanto, la calidad de sus futuras obras de arte.

Ha de pasar el tiempo cronológico —que conlleva la posibilidad de ser tiempo humano de maduración— para que el artista pueda formular un atisbo de las futuras creaciones artísticas. Eso es lo que ocurre en la segunda etapa de la creatividad, a la que hemos llamado creatividad *próxima*, esto es, la que permite al artista ir definiendo líneas, planes, metas, tipos de obras a las cuales va a encaminar sus esfuerzos creativos.

Suele acompañar a esta etapa la construcción de proyectos: un boceto si se trata de formulaciones imaginarias de sucesos, personas, objetos, o símbolos. Es un trabajo paciente de tipo compositivo, de comparaciones, de representaciones; en otras palabras, de trabajo de dos sentidos internos a los que ya hemos aludido: la imaginación y la cogitativa. A la cogitativa, le confiere Tomás de Aquino las tareas de *conferre* y *collatio*, es decir, discernir y componer, y qué duda cabe que estamos frente a esas tareas en los afanes de la creación de la futura obra de arte. La imaginación, de la mano de la memoria, irá representando esos intentos en imágenes siempre nuevas y cambiantes. Es lo propio del imaginar. Ese acto viene a su vez dirigido por la voluntad creadora del artista, que tiene ciertos barruntos de preanuncios de obras, pero aún tiene claridad sobre la meta o fin al cual va a tender finalmente.

Los proyectos siempre entrañan un esfuerzo de asir el futuro, y eso es posible, aún a este nivel incipiente de primera composición, por el trabajo de la cogitativa, que coge de la mano a la imaginación y emprende la marcha

compositiva de la obra futura. Qué duda cabe que es la voluntad la que impulsa este trabajo, pero con ella entra en juego la libertad de la persona.

La creatividad próxima también compone con circunstancias cercanas al *presente*: este proyecto de obra de arte tiene que ver con la cultura que rodea al artista. En efecto, en esta etapa de la creatividad se hacen presentes aspectos más concretos de forma, estilo, finalidad, entre otros. Va siendo el momento de definiciones precisas, y por eso lo que precede en la línea de antecedente, será considerado como un criterio a asimilar o a rechazar.

Muchas veces en esta etapa de la creatividad próxima se busca por parte de algunos artistas la originalidad como criterio de calidad estética. Esto tiene que ver sobre todo con criterios de tipo estético de inspiración moderna, sin embargo, no deja de ser un aspecto que puede tener diversas valoraciones en el conjunto general de las obras de arte.

De todos modos, y dependiendo de la influencia cultural del artista que experimenta esta fase del proceso, la originalidad es un hecho observable en la mayoría de los casos de las obras de arte. Ya sean inspiradas en un patrón contemporáneo, o en elementos de culturas pretéritas, el creador sufrirá el impacto de otras obras, o por qué no decirlo, de las obras de la naturaleza, del cosmos. La naturaleza ofrece al artista el marco ideal para incorporar a sus futuras obras los colores, las formas, el ritmo, que encuentra en el ámbito de la vida.

Dicho en otras palabras, el artista creador, en la fase próxima de su creación puede apoyarse y de hecho lo ha sido ya en la fase remota, en los elementos de la belleza de la naturaleza para la composición de su futura obra de arte. Es un gran escenario de belleza el que encuentra en la naturaleza, y aprende de él a configurar la materia de sus futuras creaciones a su imagen y semejanza.

En muchos casos el artista sufre la influencia de los maestros que le antecedieron. Es frecuente la influencia de lo producido por quien tenemos cerca, pero en el caso de los maestros, ellos son referentes de aprendizaje también para el diseño de aspectos de la personalidad propia. Son por eso, muchos los casos de artistas que se asimilan para la configuración de sus obras a las grandes líneas clásicas señaladas por los genios del arte. El artista también aprende de ellos imitando, en un nivel de aprendizaje pedagógico. Este aprendizaje, deja su huella y junto a aspectos originales del estilo propio, se reconocen los rasgos de la influencia de los propios maestros.

El artista al proyectar la obra de arte, en un tercer momento, empieza a aclarar su mirada, y se va familiarizando con el futuro, el cual le deparará la

visión de la obra de arte. Esta fase que he llamado próxima, es un acercamiento en el tiempo con la obra, la cual avanza tanto en el alma como en su forma física en la imaginación del artista. Sin embargo, deberá todavía esperar un tramo más, para poder ver claramente su perfil el cual busca apasionadamente el artista creador.

La espera incluye la vigilia del día y el descanso del sueño. La afectividad que tiene el protagonismo de la imaginación y la memoria durante el espacio de tiempo del hombre dormido, sin embargo, irá impregnando poco a poco con unos matices de tipo muy personal el boceto elaborado en la fase de la composición. Es verdad que muchos artistas han visto en el sueño algunas de sus obras deformadas por la afectividad²⁰ y las han plasmado así en sus lienzos —diríamos que las han copiado de su imaginación funcionando sin intervención de las facultades espirituales, esto es la inteligencia y la voluntad—. Pero eso no significa que ese recurso pictórico sea más o menos verdadero o valedero que el trabajo creativo de un artista que busca la verdad como motivo de su inspiración²¹.

Es una suerte de purificación de la memoria y la imaginación la que efectúan estas facultades. Éstas no llegan a trabajar en toda su potencialidad si no operan de la mano con la parte superior del alma, cuestión tratada por los medievales y sobre la cual ya hemos hablado en el primer capítulo de este ensayo. Los sentidos internos desprovistos del contacto con la inteligencia y la libertad tiran del hombre hacia lo sensible. Sin embargo, el hombre tiene la posibilidad de elevarse por encima de la materia, también con los datos que le alcanzan sus propias facultades, en este caso la imaginación y la memoria.

En otras palabras la búsqueda de la verdad que nos lleva hasta la belleza, también nos conduce hasta el bien, que en la inseparable tríada platónica, vuelven a aparecer resplandeciendo juntos²². La belleza sin verdad está trunca o desfigurada. Merece que resplandezca en plenitud. Lo mismo puede decirse del bien: la belleza sin bien es una belleza confundida, y por tanto también es confusa la imagen que la refleja en este estado deprimido. Está mereciendo ser discernida por la inteligencia y a ello le conduce la libertad. El impulso correcto del artista será seguir esta inicial disposición de búsqueda del bien.

20 Es el caso tan conocido del surrealismo francés.

21 Interpreto en este sentido lo dicho por Leonardo Polo en su conferencia de Madrid sobre *La verdad como inspiración*. Con esta cuestión estaríamos rozando lo que Maritain se plantea: la responsabilidad moral del artista.

22 Me refiero al *kaloskagatía*, término con el cual Platón expresaba la famosa tríada de la conversión de la verdad en bien y en belleza, tríada sobre la cual Tomás de Aquino desarrollará la doctrina de los trascendentales metafísicos durante la Edad Media.

Sin embargo, como toda opción humana deberá ser adoptada en libertad para culminar en el resplandor que la belleza y el bien ofrecen juntos²³.

Así, con el paso del tiempo, se arriba poco a poco al momento o instante *presente* que constituye el espacio temporal en el cual, finalmente, y después de largo recorrido, llega el artista a *ver* la obra futura. Es un instante en el cual el artista se llena de claridad, ve en sus líneas generales, o también en sus detalles en muchos casos, toda la obra, y ello lo llena de profundo gozo.

El trabajo del espíritu da sus frutos con la transformación de los trazos inciertos de un boceto en una imagen plena, con contenido y sentido. Por eso se puede decir que estamos ante la representación perfecta de la obra. Esta visión tiene lugar en una hora inesperada para el artista creador, pero acontece realmente. La luz del intelecto agente opera con eficacia en la razón del artista y así puede llenarse de claridad. Le atrae poderosamente el resplandor que emerge de la imagen la cual atesora en su espíritu: no sólo en el *thesaurus* de su memoria, sino en la reiterada formulación de nuevas imágenes de la fantasía o imaginación.

Los testimonios ofrecidos por los artistas que relatan los fenómenos de la creación artística en sus propias vidas, refieren cuestiones tales como la pérdida de la conciencia del tiempo mientras se encuentran fascinados por la visión de la obra de arte. No se dan cuenta que pasan los minutos, o las horas, pues se recrean y se admiran con la novedad de la obra nunca antes vista. El simple proyecto ha adquirido ya visos de realidad y como tal se ofrece a la visión interior del artista.

Este vaivén ha sido descrito también en la filosofía como un éxtasis del artista, un salir de sí hacia fuera, hacia la obra artística que está buscando ser ejecutada, esto es, que pide ser manifestada en toda su integridad al mundo exterior.

En otras palabras, de ese contemplar la obra vista por el artista, brota la energía espiritual que está pidiendo ser encarnada en elementos materiales, lo que conducirá al artista a una nueva fase de operaciones creativas, pero esta vez en la línea factiva²⁴, en la línea poiética. Antes de pasar a ella detengámonos un poco en la alegría que llena al artista en este tramo de su camino artístico. El gozo que experimenta tiene que ver con lo que Polo denomina

23 Suele denominarse a la belleza como el trascendental oculto. Cfr. LABRADA, M. A., *Estética*, p. 62.

24 Se entra a una nueva fase en la génesis de la obra de arte, la fase propiamente poiética dirigida por la inteligencia práctica.

cantar al ser, esto es, manifestar de un modo apropiado el homenaje a la verdad y al ser experimentado en esas circunstancias²⁵.

El canto al ser explica el alborozo interior del artista, que reconociendo el calibre de la experiencia que le acontece, quiere compartirlo con los otros, quiere dejar constancia de su suerte privilegiada, quiere dejar una huella de la misma, y por eso canta. Para Polo la música explicaría bien todo ello. La música es un lenguaje que tiene que ver con los sentimientos más profundos del alma humana. Por eso el creador recurre a ella en este tipo de experiencias que algunos han calificado como sublimes.

En cualquier caso, los testimonios también dejan constancia, cómo estas experiencias marcan y dejan huella profunda en la vida y en el alma del artista, a la vez que dejan paso a otras nuevas experiencias relacionadas con facetas plurales de la vida misma. También presentan otra cuestión, es decir, la presencia de la inspiración que precedió a la visión de la obra. Lo que llamamos inspiración sería algo así como un preámbulo que se presenta al espíritu y que está constituido por una suerte de iluminación que permite la visión. No existe un modo de verificar todo ello, pero sí de relatar las experiencias y comparar sus semejanzas. En cualquier caso, los medievales fueron claros al dejar constancia que esta suerte de iluminación procede del intelecto agente, esto es, de una participación de la inteligencia humana creada en la inteligencia increada a la cual llamamos Dios²⁶.

2. LA FASE EXPRESIVA-MANIFESTATIVA

El artista creador, después de haber visto la obra de arte, experimenta la necesidad imperiosa de realizarla²⁷. Es una suerte de pasión la que le lleva a manifestar la obra y así empieza la etapa de tanteos y de construcción factiva de la misma. Asimismo, esa necesidad de manifestación nace de un deseo natural de comunicar a otros la novedad vista y contemplada por el artista²⁸.

25 Cfr. POLO, L., *La verdad como inspiración*, pp. 197 y ss.

26 Hay una larga tradición en la Filosofía Medieval al respecto, y el caso de los árabes que introdujo la cuestión del intelecto separado ha generado polémicas seculares y fue motivo de cuidadosa atención por parte de Tomás de Aquino.

27 Maritain habla de este dinamismo conexo con la operación que denomina intuición creadora.

28 Cfr. YEPES, R., *Fundamentos de Antropología*, *op. cit.*, p. 328. Este autor considera que la cultura es precisamente el espíritu humano plasmándose todavía, pleno de su carácter creador. “para entender cabalmente la cultura es preciso no separarla de su autor, pues ésta la crea inspirándose en las verdades, valores y fines que contempla desde su mundo interior. La cultura, antes de ser obra, es tarea creadora”, p. 329.

La explicación de esta fase de la creación artística nos conduce a la consideración del lenguaje como vehículo privilegiado de comunicación, el cual ha recibido el ser humano como un don. En efecto, Leonardo Polo hace notar que el hombre es el único viviente que habla²⁹. La necesidad imperiosa de diálogo con sus semejantes le lleva a encontrar sonidos que articulen fonemas, y luego se da cuenta que puede encontrar consensos en relación a los signos fonéticos y sus contenidos, así puede manifestar a otros sus afectos, sus sentimientos, sus pasiones, sus pensamientos e ilusiones.

También comprende que puede replicar al otro, esto es, responder a su manifestación verbal con otra similar, expresando sus propias reacciones ante lo que le ha sido manifestado. Una cadena de ida y vuelta empieza a tejerse en el intermedio: preguntas, respuestas, afirmaciones, dudas, aserciones; en otras palabras, se instaura el diálogo, forma exclusiva del hombre de hacer transparente a otros su mundo interior³⁰.

El lenguaje hablado evoluciona en las culturas y se da otra forma de comunicación manifestativa que tiene que ver con la conciencia histórica: la manifestación escrita de lo que se conoce y se ha recibido de otras generaciones. En esta línea el ingenio humano aguza representaciones gráficas para los fonemas y palabras, poniéndolas en circulación, y así nacen ideogramas como es el caso del alfabeto japonés o chino, o se recurre a otras grafías como las del alfabeto arábigo, que es el que usamos en la cultura occidental. A través de esas herramientas se ha transmitido gran parte de los conocimientos, los usos y costumbres de las culturas antiguas, destacando en nuestro caso, las culturas griega y romana³¹.

No dejamos de sorprendernos ante este tipo de creaciones humanas, que implican el ejercicio fino de las facultades intelectuales y la sensibilidad in-

29 Cfr. POLO, L., *Quién es el hombre*, p. 159. Polo dedica también un capítulo a la configuración biológica que permite hablar al hombre.

30 Al respecto dice Yepes: “El hombre no es una piedra, ni una planta: manifiesta su interioridad, la expresa mediante signos: me pasa esto, quiero esto otro”, en YEPES, R., *Fundamentos de antropología*, ed. cit., p. 51.

31 Cito a Yepes: “el lenguaje es vehículo y expresión del pensamiento, es decir, lo manifiesta y comunica porque lo incorpora dentro de sí. Las diversas ciencias que estudian la relación entre pensamiento y lenguaje llegan a la conclusión de que el mejor modo de definir esa relación, siempre difícil de tratar, es decir que el pensamiento es la forma del lenguaje, y que ambos son inseparables. Así queda enfocada la pretensión de saber si el pensamiento existe sin el lenguaje y viceversa”. *Ibidem*, p. 51.

terna, especialmente ante la imaginación, la memoria y la cogitativa³². Pero también apreciamos la enorme importancia que tienen para la cultura, al aportar el material que utilizan ciencias humanas tales como la historia y la literatura. Sin lenguaje escrito no hay propiamente historia, y por tanto, el pasado se diluye en la penumbra del tiempo. Todo lo contrario, con la letra impresa el hombre ha sabido legar a las generaciones futuras lo mejor de su talento, de sus descubrimientos y realizaciones.

La lingüística de fines del siglo XIX instauró una visión del lenguaje de corte positivista que hoy tiende a ser integrada en una hermenéutica más amplia. A su vez involucra a la antropología filosófica, y con ello se abre a una visión interdisciplinaria de corte humanístico. Una de las cuestiones tratadas por la lingüística es la relación de la palabra con el pensamiento, cuál antecede a cuál. Según afirma Yepes es una cuestión difícil de manejar, y lo mejor es considerar siempre unidos al pensamiento y a la palabra.

Por su parte los estudios sobre la cultura y su significación humana, han abierto la consideración a otros tipos de lenguajes que el hombre ha creado desde tiempos inmemoriales, entre los cuales se encuentra el arte. Son considerados atentamente hoy día, especialmente por la sociedad tecnológica en esta vertiente comunicativa³³. Yepes hace notar que tales acciones al transformar la materia dan lugar a la cultura, pues la materia “queda así enriquecida o transformada por el hombre, y es una obra exterior que queda ahí, como hablando por sí misma, y constituye la tercera dimensión de la cultura: son las obras humanas, procedentes de las acciones productivas, es decir, aquellas de las que resulta un objeto o resultado distinto de ellas mismas”³⁴.

En esta línea de acciones creadoras, a través de las cuales el hombre manifiesta su interioridad, obviamente, están las bellas artes, y por eso esta faceta de la cultura y de la manifestación importa para explicar la creación artística, cuestión que aquí estamos tratando. Crear por parte del hombre es hacer cosas nuevas, crear objetos nuevos, “convirtiendo a todos ellos en objetos culturales. Estos pueden entonces cumplir una función expresiva de la interioridad humana. Esta función de expresar es función de comunicar, es decir,

32 Leonardo Polo hace notar que la capacidad de hablar en el hombre se asienta en la riqueza de su configuración biológica, citando a Aristóteles, sostiene que es posible encontrar una visión sistémica del lenguaje. Cfr. POLO, L., *Quién es el hombre*, p. 159.

33 *Ibidem*, p. 326.

34 *Ibidem*, p. 327.

se expresa algo para comunicarlo a otros, puesto que comunicarse es una necesidad humana y un elemento básico de la vida social”³⁵.

Yepes señala también otra faceta de la manifestación que deviene de su vertiente operativa, es decir, del conjunto de obras que manifiestan la subjetividad del creador, lo que se denomina cultura en sentido objetivo³⁶. “Al conjunto de los objetos culturales lo denominaremos obras humanas, la cultura en sentido objetivo. No son algo separado de la naturaleza, sino una continuación de ella. Nacen como modificaciones de seres naturales y se guardan junto a ella. Por tanto la cultura en sentido objetivo es una continuación de la naturaleza entendiendo ésta como el mundo físico y biológico”³⁷.

Hay otros lenguajes no verbales —los gestos, las costumbres— que tienen relación con la creación artística. El lenguaje de los gestos se enraíza en la necesidad de expresividad a la que ya hemos aludido. En el caso del artista creador esta necesidad tiende a manifestarse en el contenido de su mensaje comunicativo. Por gestos se entiende toda manifestación a través del cuerpo humano, tanto de sentimientos o de la voluntad interior³⁸. Los gestos del cuerpo tienen un valor representativo de los sentimientos o de la voluntad interior, y también en este sentido se dice que tienen un carácter simbólico, pues representan aquello que se quiere manifestar.

3. EL *FACERE*

Los artistas comienzan y recomienzan su trabajo de configuración de la obra de arte muchas veces, esto es, suelen estar inconformes con los esfuerzos expresivos que van realizando. Ya sea con unos colores y unas pinturas o con unos trazos coloridos de los pinceles, o con los materiales que en cada caso son apropiados. La obra que han visto ha de salir, aunque no sea al primer intento. El desplegarse de la obra en la materia es lento y requiere dosis de energía y perseverante empeño. El apasionamiento que inspira a los artistas se muestra así como un elemento imprescindible para poder afrontar con éxito la tarea creativa.

35 *Ibidem*. Un objeto de esta naturaleza puede ser una silla, por ejemplo, que se guarda dentro de la casa o debajo de un árbol.

36 *Ibidem*.

37 *Ibidem*.

38 Cfr. YEPES STORK, R., *Fundamentos de Antropología*, ed. cit., p. 330. Alude el autor, por ejemplo, al silencio que es más expresivo que una palabra. El lenguaje de los gestos ha sido utilizado por Karol Wojtyła con acierto y sabiduría en su pedagogía de la fe entre nuestros contemporáneos. Cfr. DZIWIŚ, S., *Una vita con Karol*, Rizzoli, Milán, 2007.

La construcción de la obra tiene sus itinerarios difícilmente previsibles en el tiempo y *a priori*. Suelen exigir tanteos a veces lentos, siempre indispensables, pero al final son productivos. Por eso el arte exige disciplina por parte del artista, también para no caer en lo fácil y alcanzar la calidad estética que está buscando.

En otras palabras, la reiteración de la *poiesis* es una etapa ardua del itinerario de la creación artística y exige el ejercicio de la virtud de la fortaleza y otras derivadas de ella. Los genios del arte han dejado abundante material en sus apuntes, bocetos y ensayos sobre este ejercicio paciente, el cual habla de la exigencia y del reto que significa para el artista, comunicar a sus contemporáneos y a las generaciones futuras sus experiencias estéticas, a través de la obra de arte aún no realizada.

Por eso pondremos atención sobre un aspecto operativo que involucra tanto al artista como a la obra de arte, esto es *la virtud del arte*. Recordemos la distinción tomista del *facere* y el *agere*. El *facere* o *poiesis* tiene que ver con las operaciones de fabricación de un objeto. Es decir, con la inteligencia práctica, la inteligencia ordenada a la acción del hombre, y por otra parte con la inteligencia o *ratio* ordenada a la operación puramente especulativa.

Maritain recoge esta doctrina y dice: “la inteligencia es una facultad perfectamente una en su ser, pero que trabaja de maneras totalmente diferentes según que conozca por el solo conocer o que conozca para obrar”³⁹. En efecto, el *intellectus* sólo alcanza su gozo perfecto cuando contempla o ve la esencia divina, es decir, en la bienaventuranza. Pero en el estado mortal, en la gran mayoría de los casos “la razón trabaja en el orden práctico y para los diversos fines de las acciones humanas”⁴⁰. En el mismo orden práctico, a su vez, se divide en “dos dominios enteramente distintos, que los antiguos denominaban el dominio del obrar y el del hacer”⁴¹.

El obrar o el operar, en el sentido de los escolásticos, “consiste en el uso libre, en tanto que libre, de nuestras facultades o en el ejercicio de nuestro libre albedrío considerado no ya con relación a las cosas mismas o a las obras que producimos, sino puramente con relación al uso que hacemos de nuestra libertad”⁴². Es un obrar que se ha llamado también inmanente, que se queda en las facultades y en el sujeto mismo que las realiza, pero ese quedarse es un

39 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, ed. cit., p. 11.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*, p.12.

revertir que aumenta la calidad de la operación de la facultad. Es un perfeccionamiento, que mejora al sujeto y a sus disposiciones habituales.

Pero la inteligencia práctica también opera en la línea que los escolásticos llamaban el *facere, poiesis* o “acción productora, considerada no ya con relación al uso que al realizarla hacemos de nuestra libertad, sino en relación a la cosa producida o a la obra considerada en sí misma”⁴³. El dominio del hacer es el dominio del arte en el sentido más universal de este término: “tiene un fin, reglas y valores que no son los del hombre sino los de la obra a producir”⁴⁴. El arte coloca al artista “en un mundo aparte, cerrado limitado, absoluto, donde pone su fuerza de hombre y su inteligencia de hombre al servicio de una cosa que él hace. Esto es verdadero para todo arte. El hastío de vivir y de querer se detienen en el umbral de todo taller de artista”⁴⁵.

El dominio del arte es un reto para el artista, pero también para el creador avezado o para el aprendiz. La novedad que siempre ingresa a los predios del alma del creador, incluye el desafío de adquirir nuevas destrezas, un mayor dominio para las tareas propuestas a su capacidad factiva. Cada obra lanza sus propios retos, impone sus cuestas y sus pendientes, sus cimas y sus valles, en fin, todo un paisaje interior, que el artista como caminante infatigable que es, asume con pasión, y logra alcanzar a lo largo del tiempo y del dominio de sus facultades operativas.

Piero Viotto, uno de los expertos contemporáneos en Maritain, sostiene que éste ha aprendido de los poetas que toda obra de arte es poesía, y de los artistas “que esta poesía para expresarse tiene necesidad de materializarse en algún signo fonético, grafico gestual, icónico, musical, mediante la virtud del arte, que es una virtud del intelecto práctico, que exige empeño, esfuerzo, trabajo”⁴⁶. La calidad del arte, de la obra que realmente expresa belleza, exige de un modo radical esta dosis de sacrificado esfuerzo, de un amor por la obra digamos, que logra superar cualquier tipo de dificultad.

Para Maritain la perfección del arte presupone la habilidad del artista pero “sobre todo de la inteligencia operativa, que sabe plasmar la materia sensible y darle una forma, que va más allá de los signos materiales que usa”⁴⁷. Viotto subraya que: “la obra de arte ha sido pensada antes de ser hecha; ha sido

43 *Ibidem*, p.13.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 VIOTTO, P., *I Maritain e la musica contemporanea*, en: *I Maritain e le arti figurative*, Quaderni dei Cairolì, n. 16, 2002, pp. 18-36. La traducción del italiano es mía.

47 *Ibidem*.

plasmada y preparada, formada, incubada, madurada en una razón antes de pasar a la materia”⁴⁸. También hace notar “que en la creación artística se da una relación intrínseca entre materia y forma, entre la objetividad de la obra de arte y la subjetividad del artista”⁴⁹. Eso significa que las cosas se hacen presentes al alma con los ritmos, los sonidos, las líneas, los colores, las figuras, los volúmenes, las palabras, las medidas, pero son sólo la materia próxima del arte. “Lo que en verdad opera es un elemento inmaterial, la belleza”⁵⁰. Por eso se puede decir que el artista dispone la materia de tal manera que hace brillar el fulgor de una forma, la luz del ser. Y reseña: “La belleza es el esplendor de la forma inmersa en la materia del arte”⁵¹.

En su primera incursión en el pensamiento estético del Aquinate, Maritain ya dijo todo esto: “La obra a ejecutar no es más que la materia del arte, su forma es la recta razón. *Recta ratio factibilium*. Digamos, para tratar de expresar esa definición aristotélica y escolástica, que el arte es la *recta determinación de las obras a ejecutar*”⁵². Esta es la fórmula que Maritain encuentra apropiada para expresar en el siglo XX lo que sea el arte. El carácter humano del arte deriva de esta formulación.

En efecto, sostiene que “el trabajo artístico es así el trabajo propiamente humano, por oposición al trabajo de la bestia o al trabajo de la máquina”⁵³. La producción humana propiamente dicha es la que exige el concurso de la razón práctica y la inteligencia, la razón humana y las manos, por decirlo abreviadamente: “la producción humana es en su estado normal una producción de artesano, y exige en consecuencia la apropiación individual, pues el artista como tal no puede compartir su arte: en la línea de las aspiraciones morales el uso de los bienes ha de ser común, pero en la línea de producción es menester que esos mismos bienes sean poseídos en propiedad”⁵⁴.

Los cambios en la organización de la producción de bienes materiales en la civilización occidental, luego extendidos al mundo entero, han generado la necesidad de subrayar el carácter humano del trabajo productivo, al cual Juan Pablo II ha denominado valor subjetivo del trabajo⁵⁵. También generan la

48 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, p. 14.

49 VIOTTO, P., *I Maritain e la Musica contemporanea*, p. 18.

50 Cfr. *ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, p. 14.

53 *Ibidem*. p. 155.

54 *Ibidem*. p. 156.

55 JUAN PABLO II, *Laborem excersens*, 1981, n. 6. Sostiene que el trabajo ha de servir para la realización de la humanidad de la persona que trabaja.

necesidad de insistir en el reconocimiento del derecho de propiedad del productor de los bienes materiales a los cuales agrega el valor de su trabajo⁵⁶. En este sentido se pueden leer también los textos de Maritain que continúa diciendo: “cuando el trabajo se vuelve inhumano o infrahumano, porque se borra de él el carácter artístico y la materia se pone por encima del hombre, es entonces natural que la civilización tienda al comunismo y a un productivismo que olvida los verdaderos fines del ser humano”⁵⁷.

La belleza tiene un elemento humanístico que es interesante señalar, pues resulta válido para los diversos ámbitos, no exclusivamente artísticos de la cultura. Hablar de ellos nos alejaría del interés fundamental que venimos tratando aquí, la creación artística. Por eso conviene que volvamos a este punto central: el artista al crear la obra congrega elementos materiales necesarios y los dispone adecuadamente, pues sabe que se prepara a hacer resplandecer el ser a través de tales elementos. Estamos cerca a lo que Maritain ha denominado el resplandecer la forma en la materia.

La habilidad del artista hace posible la aparición del resplandor del ser. Viotto, comentando a Maritain, dice: “Para llevar a cabo esta tarea el artista tiene necesidad de dotes naturales y de habilidad adquirida”⁵⁸. Las dotes naturales se reconocen pronto, desde la niñez destacan en muchos artistas. Así, quienes las poseen suelen manifestar su inclinación e interés notorio por ésta o la otra manifestación artística: el piano, el violín, los pinceles, el dibujo u otros. También una soltura para manifestarse con ellos. Pero si bien el talento se reconoce, sin embargo, resulta patente la habilidad sólo cuándo ese talento consigue realmente el efecto del cual estamos hablando. Esto no suele suceder en las primeras etapas de su manifestación, sino más adelante, al menos en la madurez de la juventud.

Lo que no puede estar ausente en la creación artística es la habilidad adquirida por el artista. Maritain lo dice con claridad: “El don natural no es sino una condición pre-requerida por el arte, o todavía es sólo un esbozo del habito artístico”⁵⁹. La obra de arte se manifiesta realmente con la condición remota, digamos, de poseer el necesario talento. Pero sólo adquiere la real condición inmediata cuando el artista ha desarrollado esa habilidad. Maritain considera que es indispensable el talento innato, éste es insustituible para la creación artística, pero “sin una cultura y una disciplina que los antiguos que-

56 *Ibidem*.

57 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, p. 156.

58 VIOTTO, P., *I Maritain e la musica*, p. 18.

59 MARITAIN, J., citado por VIOTTO, P., *op cit.*, p. 18. La traducción del italiano es mía.

rían que fuera larga, paciente y honesta, no pasará nunca a ser arte propiamente dicho”⁶⁰. Viotto comentando esta sentencia de Maritain dice: “No es necesario confundir la habilidad con la técnica, que es operativa, necesaria pero no suficiente, y el arte que es una virtud intelectual”⁶¹.

El arte procede de un instinto como el amor y debe ser cultivado como la amistad⁶². Este modo casi instintivo de proceder es lo característico de la connaturalidad, cuestión que Maritain aplica al mundo del arte. En la creación artística el artista empeña todo su ser en la creación de la obra, y esta creación “no copia la de Dios, sino que la continúa”⁶³. Esta idea formulada en *Arte y Escolástica* va a ser desarrollada cuarenta años después. Así, el artista siguiendo a la naturaleza no la tuerce sino que le añade la creatividad propia, enriqueciéndola con su visión de lo real, desde el mundo interior del creador humano.

Maritain expresa la gran dignidad del arte creado por el hombre: “observemos que si verdaderamente el arte es una virtud creadora del intelecto — que tiende a engendrar en la belleza— y que en el mundo creado se aferra a las secretas obras de la naturaleza a fin de producir su propia obra —una nueva criatura— se sigue que el arte continúa a su propio modo la obra de la creación divina. Por eso bien podemos afirmar con Dante, que el arte humano es cual nieto de Dios”⁶⁴.

Viotto tiene razón cuando sostiene que el tomismo de Maritain “no es un tomismo escolástico, el tomismo de los manuales, sino un tomismo vivo y abierto a la problemática de la filosofía contemporánea, muy existencial, que dejaba perplejo a E. Gilson”⁶⁵. Así, su pensamiento estético no nace de una deducción lógica ni de un teorema abstracto, “sino de una elaboración racional de la experiencia creativa de la obra de arte a la luz de Santo Tomás, estudiada con amor por toda la vida y profundizada en todos los desarrollos posibles”⁶⁶.

60 *Ibidem*.

61 VIOTTO, P., *op. cit.*, p. 18.

62 *Ibidem*.

63 MARITAIN, J., *Arte y Escolástica*, p. 79. Véase también MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 116.

64 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 116.

65 VIOTTO, P., *Fruizione e creazione della bellezza in Maritain*, p. 23. La traducción del italiano es mía.

66 *Ibidem*.

Juan Manuel Burgos, por su parte dice que Maritain “recurrirá a sus propias reflexiones sobre el conocimiento por connaturalidad⁶⁷ “al enfrentarse con algunos fenómenos como el conocimiento estético, “que escapan al conocimiento conceptual, el más desarrollado por la tradición tomista⁶⁸“. La teoría clásica del conocimiento por connaturalidad “se basa en que, cuando existe una comunidad de naturaleza, una similitud entre lo conocido y lo cognoscente, el conocimiento es rápido, fácil y espontáneo”⁶⁹. Maritain reflexionará “sobre esta idea clásica hasta llegar a convencerse de que el conocimiento por connaturalidad no puede considerarse un fenómeno extraño que acontece en casos muy particulares sino que es un tipo de conocimiento presente en multitud de ocasiones y momentos”⁷⁰. Este aspecto de novedad del pensamiento estético de Maritain es una suerte de tomismo vivo que quiere ser leal al maestro y a la vez se ve obligado a abrir nuevas brechas.

En ambientes tomistas, en la actualidad, se observa en algunos autores una dubitación en torno al desarrollo maritainiano del pensamiento estético, a la explicación del fenómeno de la creación artística desde la intuición creadora, precisamente por la soltura con la cual se mueve en el terreno de la creación artística, y por la facilidad con la cual explica el tránsito de la operación de la inteligencia sobre la voluntad a través de lo que llama *mousiké* o intuición poética. Posiblemente la clave de la connaturalidad, es la que facilitó a nuestro filósofo el acceso a los sentimientos artísticos profundos del alma de los artistas, comprobado en el trato diario con ellos y sus obras. Esta suerte de espontaneidad es fundamental en la labor de creación artística de los poetas, cualquiera que sea la disciplina artística que cultiven.

Así es conveniente detenernos en la cuestión del conocimiento por connaturalidad y la creación artística. En esta línea desarrollaré algunas reflexiones sobre esta importante cuestión planteada por Tomás de Aquino para las grandes cuestiones teológicas, pero tiene una aplicación directa y muy interesante en el mundo del conocimiento artístico.

4. LA EMOCIÓN CREADORA

Maritain apuesta por el conocimiento por connaturalidad y lo aplica al mundo del arte. Formulado en su día por Tomás de Aquino para la teología

67 BURGOS, J. M., *La inteligencia ética*, p. 88.

68 *Ibidem*.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*. En este cuadro general está enmarcado el discurso sobre el conocimiento por inclinación estudiado por Burgos en su trabajo sobre la ética en Maritain.

trinitaria, es utilizado para desentrañar las complejas operaciones realizadas por la inteligencia humana en el ámbito de la creación artística. Con la convicción de poder explicar de un modo más adecuado este fenómeno humano, Maritain le dedica años de estudio y reflexión. Medita en todas las fases y formas del largo proceso de creación y ve que la connaturalidad es una suerte de conocimiento por inclinación que se adecúa bien a la complejidad del proceso de la creación estética. La connaturalidad va de la mano, en la teoría maritainiana, con la tesis del inconsciente espiritual, es decir del conocimiento realizado en las profundidades del hombre, sin que el sujeto sea consciente de esa operación⁷¹. Nuestro filósofo vacía con esta finalidad el contenido psicoanalítico de la noción de inconsciente, y cambia lo instintivo por lo espiritual del sujeto. Dice al respecto: “El conocimiento estético es un conocimiento no conceptual y no racional, nace de la vida preconsciente del intelecto y es esencialmente una oscura revelación a la vez de la subjetividad del poeta y de algún destello de la realidad que surgen juntos del sueño en un único y mismo despertar”⁷².

Sobre este texto quiero comentar tres puntos. En primer lugar el filósofo descarta en el conocimiento estético todo tipo de conocimiento conceptual, es decir, excluye el discurso, no hay un sucederse de premisas que arriben a conclusiones lógicas, al esquema de la demostración. El procedimiento de abstracción de los universales no opera para este tipo de conocimiento y queda claro que aquí se hablará de un proceso diferente. Habría que decir que interviene otro tipo de facultad en la inteligencia, proporcionando un conocimiento *sui generis*, diverso del conceptual⁷³.

Un segundo aspecto es que el conocimiento por connaturalidad nace en la vida preconsciente del intelecto. Es decir, —dicho con categorías maritainianas—, brota desde lo profundo de la vida consciente, vida que no resulta lúcida para el propio sujeto y que trabaja tanto de día, como también —y prefe-

71 En el reciente libro de Viotto, aparece un dato interesante: frecuentaba el círculo de Meudon un joven profesor de filosofía, Roland Dalbiez, estudioso de Freud, cuya correspondencia con Maritain ha sido estudiada por Viotto. A mi modo de ver, podría explicar la cercanía de Maritain con la metodología psicoanalítica. Cfr. VIOTTO, P., *Grandi amicizie, I Maritain e i loro contemporanei*, Citta Nuova, Roma, 2008.

72 MARITAIN, J., *De la connaissance par connaturalité*, Oeuvres, p. 999, citado por BURGOS, J. M., *La inteligencia ética*, p. 100.

73 Hago notar al lector la posibilidad de indagar si este tipo de conocimiento del cual habla Maritain se acerca a lo que Leonardo Polo denomina cuarta dimensión de abandono del límite mental, o conocimiento personal. Es un asunto que dejo pendiente para sucesivas indagaciones. Cfr. SELLÉS, J. F., *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo*, pp. 17 y ss..

rentemente— durante el sueño. Es decir, cuando la inteligencia y la voluntad están dormidas y las facultades que quedan libres operan en el soñar, la memoria y la imaginación. Entonces emerge este conocimiento. En un ambiente preferentemente imaginativo, desde la oscuridad de una vida envuelta en lo vegetativo, emerge una luz que ilumina la posibilidad de una obra futura.

El tercer comentario es que Maritain habla de una revelación, de una aparición repentina que sube hasta la conciencia. Irrumpe y asciende. Sería una combinación de elementos de naturaleza diversa. Así la revelación tiene un algo de la subjetividad del poeta, y por otro lado, de la realidad misma. Hay una simbiosis de dos mundos, del mundo espiritual y la realidad captada por el artista. Esta simbiosis aflora a la conciencia de un modo imprevisible, llega desde el sueño, desde la no-vigilia, y juntos comparecen a la conciencia, con un destello de luz que se aclara cada vez más a la visión interior del poeta.

Líneas más adelante sostendrá Maritain, en otro texto conexo, que: “Este conocimiento inconceptualizable se produce, pienso, a través de la instrumentalidad de la emoción que, recibida en la vida preconsciente del intelecto, deviene intencional e intuitiva, y permite al intelecto captar obscuramente una realidad existencial como constituyendo una unidad con el yo despertado por ella, y al mismo tiempo con todo lo que esta realidad, captada emocionalmente, evoca a modo de signo: de manera que el yo es conocido en la experiencia del mundo y el mundo en la experiencia del yo, por una intuición que tiende esencialmente a la expresión y a la creación”⁷⁴.

Estamos, pues, ante un conocimiento que no se deja capturar por la capacidad abstractiva del intelecto. Pese a esta rebeldía ante el discurso, es una operación que da noticia, aporta datos, presenta una realidad en sí. Lo que se subraya es que este conocimiento, si bien no entra por la ruta del razonamiento, manifiesta una forma distinta de operar de la inteligencia. Por eso, algunos comentaristas del Aquinate dicen que el nombre adecuado sería la inteligencia como *intellectus*.

Juan Manuel Burgos no duda en calificar a este tipo de conocimiento con otros términos: lo llama conocimiento por *inclinación*⁷⁵. Maritain por su parte lo llama conocimiento por connaturalidad siguiendo la inspiración tomista. En consonancia con lo que antecede, hay que decir que la facultad cuya virtualidad produce esta afinidad del intelecto con los sentimientos, esta especie de simpatía con el mundo de las emociones, es la inteligencia o *intellectus*.

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem*.

No le cabe duda que el *intellectus*, al inhibir el discurso en el contacto connatural, lo cambia por dar y recibir.

Así, esta operación del *intellectus* renueva, convive con los sentimientos o emociones, reales, no fictos ni imaginados, con noticias de la realidad. ¿Estas operaciones son producto de una simbiosis entre la inteligencia y los afectos de la voluntad? ¿Es un trabajo de ida y vuelta del razonamiento y del sentimiento? ¿Es una especie de desbrozamiento del afecto y rescate de lo real? ¿Es ésta una faceta de actuación común entre la inteligencia y la voluntad? ¿O acaso “un nivel de la actividad de la inteligencia y del espíritu que escapa a nuestra conciencia y a nuestro dominio?”⁷⁶.

Para Maritain lo que se produce es una *emoción* proveniente del espíritu, que no es inteligencia discursiva. Se tratará de una inteligencia que ve sin discurso. Que entiende sin discurso. O algo similar. Una suerte de razón poética. En este sentido la filosofía contemporánea se plantea diversas alternativas para denominar a esta forma atípica de actuación de la inteligencia. La posibilidad que permite una explicación más integral de esta compleja operación de las facultades superiores, a mi modo de ver, es la consideración de la voluntad como *corazón* en sentido bíblico. Así, cabe que nos preguntemos si esa emoción de la que habla Maritain, o conmoción de la voluntad, proviene del corazón, desde una previa y simbiótica operación de todas las facultades espirituales del hombre⁷⁷. Podría ser. Así la emoción poética, o emoción creadora, comprometería a todas las facultades espirituales: inteligencia, voluntad, sensibilidad interna, conectadas todas ellas y armonizadas. Quizás Tomás de Aquino estuviera pensando en el corazón cuando hablaba de connaturalidad y de actuación del intelecto agente. Es posible.

En un texto contemporáneo de Josemaría Escrivá de Balaguer, refiriéndose a Cristo perfecto hombre, modelo de todo hombre, el autor dice que Cristo tiene un corazón que entiende, que sabe que intuye, que ama⁷⁸. Así, el corazón del hombre, tal como lo presenta la tradición bíblica no separa la inteligencia de la voluntad, como lo hace la tradición griega. En cualquier caso, la emoción creadora de la cual se está hablando aquí proviene de las intimidades del espíritu. Allí el alma humana, en algunas circunstancias, opera con todas las facultades a la vez. No consta que se opusiera Tomás de Aquino a

76 *Ibidem*, p. 91.

77 Me refiero aquí a esa equivalencia ya anotada entre la noción de voluntad en Tomás de Aquino y la noción bíblica de corazón en el hombre.

78 Cfr. ESCRIVÁ DE BALAGUER, J., *Es Cristo que pasa*, nº 164.

que la inteligencia y la voluntad se relacionaran entre sí y que los sentimientos fueran objeto de conocimiento⁷⁹.

Burgos reseña lo fundamental del proceso del conocimiento por inclinación y dice que un tal conocimiento: “se puede sintetizar en tres pasos: 1) formación de una emoción-forma pre-consciente; 2) intervención del intelecto agente que la transforma en un medio intencional de conocimiento; 3) comprensión consciente no conceptual a través de esa emoción-forma que tiende a plasmarse en una obra”⁸⁰. Maritain estaría contando con la actuación del intelecto agente para esta transformación de la emoción en un elemento que da noticia profunda de la realidad y del poeta. Estaríamos ante una realidad cognoscitiva similar al concepto. “La inteligencia que actúa vegetativamente, que ilumina y da forma a las inclinaciones no puede ser otra que el intelecto agente, la luz escondida en las profundidades del sujeto que es necesario suponer para explicar su capacidad de conocer la realidad”⁸¹.

Para Maritain el mundo del preconsciente espiritual, precisamente, “se caracteriza ante todo por ser un lugar en el que se produce una actividad conjunta de todas las facultades del hombre, que se interpenetran e influyen recíprocamente. No se trata, por tanto —y es un punto importante—, de un lugar psicológico meramente intelectual, sino de un ámbito en el que tiene lugar una actividad radical en la que están empeñadas conjuntamente la inteligencia y la imaginación, como también la facultad del deseo, el amor y la emoción. Las facultades del alma se envuelven la una en la otra, el universo de la percepción sensible está en el universo de la imaginación, y a su vez en el universo de la inteligencia. Todas las facultades cognoscitivas están así en el interior de la inteligencia, estimuladas y activadas por la luz del intelecto iluminante”⁸².

Burgos opina que esta estructura profunda y compleja da razón de la unidad y compenetración “que parece existir en algunos tipos de conocimiento entre el aspecto más propiamente cognoscitivo y el resto de los dinamismos del sujeto. En esos procesos, por decirlo de algún modo, no hay una inteligencia que transmite datos al sujeto, sino vida intelectual constituida por el conjunto global de dinamismos”⁸³.

79 UBEDA PURKISS, M., *Desarrollo histórico de la doctrina sobre las emociones*, en *Ciencia Tomista*, 80 (1953) pp. 433-487.

80 BURGOS, J. M., *op. cit.*, p. 101.

81 *Ibidem*.

82 *Ibidem*, p. 92.

83 *Ibidem*.

En la perspectiva de Maritain, esto es el preconsciente espiritual. Lo subraya Burgos en los siguientes términos: “El preconsciente espiritual se caracteriza además por ser justamente espiritual, es decir, porque en él juegan un papel fundamental las potencias superiores del hombre lo que le distingue del inconsciente freudiano. Este último existe ciertamente en el interior del hombre, pero es una estructura antropológica irracional e instintiva incapaz, por tanto de ser la fuente de las actividades intelectuales y espirituales. La noción de preconsciente maritainiano es, por el contrario, la de una actividad espiritual, aunque por debajo del umbral de la conciencia. Por eso, en ella juega un papel decisivo el intelecto agente o iluminador que impregna de racionalidad toda esa actividad emotiva y volitiva sustrayéndola al reino de lo instintivo y atávico”⁸⁴.

También se refiere Maritain —al hablar de connaturalidad— a la dimensión de la existencia humana y señala que ese conocimiento no está exento de oscuridad. Tampoco la realidad existencial del mismo sujeto deja de estarlo. Acabamos de verlo con la descripción del inconsciente espiritual. La existencia captada por el conocimiento emocional constituye una unidad con el yo del poeta, que recibe la iluminación. Es una revelación doble la recibida: por un lado tiene luces para conocer algo de la realidad y de un modo no discursivo, pero no menos profundo. Por otro lado, de un modo sorprendente, hace otro descubrimiento simultáneo: esa realidad existencialmente mostrada al sujeto es constituyente por decirlo así de su propia intimidad, está teñida e influenciada por ella. Es operada por el intelecto agente.

El golpe de luminosidad lleva consigo, a la vez, una dinámica expresiva y manifestativa. Tiende a la creación. Es un dinamismo que logra apoderarse del poeta, obligándole —de una cierta manera— a sacar a la luz a través de los diversos modos de expresión, la creación de una obra que encarne por decirlo así el contenido de esta doble y fuerte revelación.

Juan Manuel Burgos comenta este pasaje de Maritain y dice: “En otras palabras, ante un determinado aspecto de la realidad el artista reacciona emocionalmente de modo tal que sus sentimientos se entremezclan con ella transformándola de acuerdo con su propia visión. Este complejo conjunto de sensaciones, percepciones y vivencias se transforma en el preconsciente espiritual en una emoción-forma unitaria que incluye la relación e influencia recíproca de los sentimientos del poeta y la realidad que observa. Posteriormente, el intelecto agente actúa sobre esta emoción-forma, transformándola en un medio intencional de conocimiento no conceptual, a través del cual el poeta

84 *Ibidem*.

capta intelectualmente (pero no conceptualmente) y ahora conscientemente su yo y el mundo a un mismo tiempo. Esta captación es percibida como una intuición creadora que tiende por su propia naturaleza a transformarse en una obra de arte”⁸⁵.

Burgos identifica las vivencias con los sentimientos y la emoción-forma en este comentario a Maritain. Esto lleva, a mi modo de ver, a considerar a los sentimientos como elementos fundamentales en la creación de la obra de arte. Ellos expresan y de algún modo logran representar lo más significativo de las experiencias del inconsciente espiritual. Los sentimientos no se pueden volcar en conceptos, pero sí admiten ser representados de modo simbólico, con metáforas, con objetos, con sonidos, con colores, con ritmos, es decir, con elementos del arte. Alcanzan con este procedimiento a transmitir lo profundo de las vivencias del poeta.

En otras palabras, los sentimientos son elementos constitutivos para la configuración y la concepción misma de la obra de arte. Misteriosamente moldean al propio artista, y tiñen, transforman, o mejor, configuran la obra de arte. Los sentimientos estarán al servicio de la belleza, se convertirían con ella de un modo inefable. Estos roles tan elevados obligan a profundizar en los tipos de sentimientos que es capaz de experimentar el ser humano. Es un estudio pendiente. Pero, lo que se muestra de un modo patente es que hay unos sentimientos elevados, propios del espíritu, y otros, más pegados a la corporeidad del sujeto humano⁸⁶.

La intuición poética, asimismo, estaría profundamente vinculada con la belleza: ésta se ha mostrado al poeta en la iluminación del intelecto agente, en la dinámica de la emoción-forma que ilumina la conciencia del artista. Pero también se añade que los sentimientos están profundamente vinculados a la experiencia del poeta, en forma de belleza, pero también como verdad y bien a la vez. Hemos regresado así, de algún modo, a la secular experiencia platónica de la belleza, el *kaloskagatía*, la tríada de belleza, verdad y bien.

La música expresa y guarda profundos sentimientos de sus creadores, los velos del arte suelen interponer pudorosas sombras a ese desencarnado mostrarse de los sentimientos del propio yo en la configuración de la obra de arte. Pero todo ello, a mi modo de ver, está manifestando de un modo muy bello, asimismo, la unidad de la vida del hombre, y por tanto de sus facultades espirituales que trabajan de un modo integrado. Una muestra perfecta de ese tra-

85 BURGOS, J. M., *La inteligencia ética*, p. 100.

86 Maritain precisamente habla de dos tipos de actividad psíquica, la del espíritu y la de los instintos y las tendencias.

bajo complejo y perfecto del espíritu del hombre, se da precisamente a través del fenómeno de la creación artística.

5. EL *AGERE* Y EL ARTE

Dejemos de lado los aspectos polémicos que suscita la explicación maritainiana del conocimiento a través de la intuición creadora⁸⁷, —que a mi modo de ver exigen dos tareas, esto es, una mayor comprensión del fondo de esa explicación, y el uso de una terminología más actual—, y rescatemos otra cuestión que interesa sobre la *poiesis* de la obra de arte en el pensamiento de Maritain: la relación de la obra de arte con el *agere* o dimensión ética⁸⁸.

En 1951 nuestro filósofo dictó una serie de conferencias en los Estados Unidos, invitado por el Consejo de Humanidades de la Universidad de Princeton, que fueron publicadas en inglés en 1960. La edición en lengua castellana se efectuó en Buenos Aires al año siguiente con el título *La responsabilidad del artista*, y estuvo a cargo de Emecé Editores. Trata allí cuestiones estéticas pero desde la Ética. Sobre todo, aquellas que tienen que ver con el artista y la obra de arte.⁸⁹ Así, una pregunta que el filósofo formula en el Prefacio dice: “¿Cuáles son, en el poeta, el novelista, el hombre dedicado a cualquier clase de creación artística, las relaciones entre las exigencias de la creación poética e intelectual, y las de las normas morales que tienen que ver con el recto uso del libre albedrío del hombre?”⁹⁰. Añade una segunda pregunta: “¿Cuál es la responsabilidad moral del artista respecto de los demás y respecto de sí mismo?”⁹¹

A mi modo de ver las interrogantes de Maritain manifiestan un fondo de valentía y compromiso con la verdad en el filósofo que las formula. Por eso resultan útiles a quienes se plantean ejercer la actividad profesional en el

87 En un estudio reciente de Viotto sobre los grandes amigos de los Maritain, al referirse a la correspondencia filosófica de Maritain con Etienne Gilson, aparecen con claridad los diversos modos de hacer tomismo de ambas personalidades. En una carta Gilson sostiene que Maritain emprendió la reflexión filosófica de Santo Tomás como una respuesta al problema del conocimiento, así su tomismo fue una epistemología. Cfr. VIOTTO, P., *Grandi Amicizie*, pp. 44 y ss.

88 También señala Burgos que en la reflexión ética la novedad del pensamiento ético de Maritain se corresponde con una cierta fragmentariedad. Cfr. *ibidem*, p. 10.

89 MARITAIN, J., *La responsabilidad del artista*, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1969. Dice el filósofo en el Prefacio: “mi tema no corresponde sólo a la estética; corresponde también, y principalmente, a la filosofía moral”, p. 11.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*. En estas dos preguntas está acotado el contenido de los tres apartados que desarrollo en el presente estudio.

campo del arte conectándolo con la ética, conexión que permite al artista la posibilidad de ser coherente y mantener una unidad de vida en el ejercicio de su profesión⁹². Hoy día, en ambientes relacionados con la actividad artística se soslaya aludir a cuestiones éticas y se fomenta, en cambio, —en escuelas de arte por ejemplo—, la convicción decimonónica de seguir el lema del “arte por el arte”, lo cual considero una manera simplificada de no afrontar el fondo de las cuestiones.

Maritain sabía lo arduos que son estos asuntos desde el punto de vista intelectual y también que se corre “el riesgo de desagradar a todo el mundo”⁹³ al abordarlos. Pero él advierte a sus lectores sobre lo que encontrarán en las páginas que siguen. Así las cosas, voy a exponer a continuación el pensamiento del filósofo, en tres partes. En la primera abordo la responsabilidad del artista en relación con la obra; en el segundo su responsabilidad con el público y en el tercero la responsabilidad del artista consigo mismo.

Es interesante advertir que la responsabilidad en el planteamiento de Maritain entraña una noción de libertad muy precisa. En efecto, la libertad para este autor es impensable sin la responsabilidad que proviene del uso razonable del libre albedrío⁹⁴. La responsabilidad, consecuencia de la libertad asumida, estará así presente en el hombre que es a la vez el artista. Maritain titula *Arte y moral* al capítulo I de su libro y dice: “Antes de lanzarme a una discusión de la esfera del arte, desearía hacer notar que al hablar de arte hablamos del arte en el artista, en el recóndito *impulso creador del artista*, o como de una particular *energía o poder vital*, que hemos de considerar en sí mismo o desentrañar su naturaleza, pero que existe dentro del hombre y que el hombre usa para realizar una buena obra”⁹⁵.

Así, siguiendo una larga tradición que nace en Aristóteles, dice que “el arte es una virtud, esto es, una facultad permanente interiormente desarrollada”⁹⁶. Es una virtud del intelecto práctico, “que se relaciona obligadamente

92 Sobre estas cuestiones nucleares en la espiritualidad de los laicos —vinculadas a la vida contemplativa en medio del mundo—, tratan de un modo central y directo las enseñanzas de San Josemaría Escrivá. Cfr. ESCRIVA DE BALAGUER, J. M., *Amar al mundo apasionadamente*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1968.

93 *Ibidem*. No solamente lo arduo de estos temas que vinculan ética y estética está en este tipo de reacciones, sino porque la relación en sí es difícil desde el punto de vista intelectual.

94 Estamos ante un planteamiento clásico de la libertad.

95 *Ibidem*, p. 15. La cursiva es mía. Maritain está insinuando ya aspectos vitales fundamentales de noción de la intuición creadora de la cual hablará más adelante. Aquí se nota la influencia del pensamiento de Bergson en Maritain.

96 *Ibidem*.

con la creación de objetos”⁹⁷. Maritain recuerda que el tomismo gusta comparar el arte y la prudencia y dice que en el arte “el hombre usa no sólo su manos, sino también ese principio interior, específico, de actividad que se desarrolla en su propia alma”⁹⁸. Sin embargo: “a diferencia de la prudencia, que es también una perfección del intelecto práctico, el arte se refiere a la *bondad de la obra*, no a la *bondad del hombre*. Los antiguos se complacían en subrayar esa diferencia cuando comparaban el arte y la prudencia”⁹⁹.

El arte en esa tradición “hace que el hombre obre de un modo directo, no con respecto al empleo de su libre albedrío y a la rectitud de la voluntad humana, sino con respecto a la rectitud de una particular capacidad de operar. *La bondad que el arte persigue no es la bondad de la voluntad humana, sino la bondad de la obra misma*”¹⁰⁰. Este es un principio fundamental en el asunto que aquí se desarrolla y Maritain puntualiza que “es menester que se lo comprenda y se lo aplique correctamente”¹⁰¹.

Advierte a sus lectores que el artista “no es el arte mismo o una personificación del arte procedente de algún cielo platónico especial, sino un hombre, un hombre que emplea el arte”¹⁰². A su vez el tipo de experiencia que vive el artista creador es del todo singular: “observemos aquí que, cuando se dedica a cultivar la belleza y la poesía, el artista ama y está al servicio de algo absoluto, es un cautivo del despotismo de un amor que le exige todo su ser, carne y espíritu. El artista no puede admitir ninguna división. Un trozo de cielo que confusamente acoge en su espíritu —esto es, la intuición creadora o poética— es el imperativo primordial en el que debe concentrar toda su fidelidad, obediencia y cuidados”¹⁰³.

Pienso que las citas de Maritain que anteceden, salen al paso de una especie de deslumbramiento ante el creador y sus habilidades artísticas. Suelen experimentarlo algunas personas. No, el artista no es un ser de otro mundo. Tampoco es el arte hecho persona. No. El artista es fundamentalmente un hombre. Sin embargo, posee unas dotes especiales. Lo que subraya en Princeton es la responsabilidad del artista frente a la obra, que a mi modo de ver

97 *Ibidem*.

98 *Ibidem*.

99 *Ibidem*. El subrayado es mío.

100 *Ibidem*.

101 *Ibidem*.

102 *Ibidem*, p. 16.

103 *Ibidem*, p. 17. Aquí Maritain apunta su teoría de la intuición creadora.

consiste en no apartarse de la visión primigenia de la misma, aún no hecha materia todavía.

El artista debe seguir las indicaciones estéticas que en esa visión anticipada él ha obtenido: en ella ha visto la obra y su principal encomienda es no apartarse de esa inspiración primigenia. Ha de serle fiel en todos los momentos sucesivos, mientras intenta expresar lo visto plasmándolo en la materia. Eso es arduo, pero constituye la primordial obligación del artista. En otras palabras, la fidelidad al trozo de cielo que se le dio en visión, es para él la primera obligación expresiva y manifestativa. De esa fidelidad primordial salen otros resultados. De algún modo lo da a entender a renglón seguido; “Agreguemos entre paréntesis que la intuición creadora no hace superfluas las normas de la razón operante. Por el contrario, exige el uso de ellas como instrumento necesario. Cuando se emplean los recursos de la razón discursiva y las normas que ella entraña —las normas secundarias— como instrumentos de la intuición creadora, aquellos constituyen el arsenal indispensable de prudencia, agudeza y destreza de la vida del arte¹⁰⁴“. El artista, pues, tiene la gran responsabilidad de no defraudar a la belleza, y en cierto modo distinto de la bondad del hombre. Es una finalidad trascendente, sostiene Maritain. Con palabras suyas es “un valor absoluto que no admite ninguna división¹⁰⁵“.

Pero, ¿cómo se conjuga la realización de esta obligación prioritaria de tipo estético y la bondad del hombre que hace la obra? Maritain sostiene: “Hemos de considerar ahora el otro lado de la moneda, el aspecto opuesto de nuestro problema. Ya no se refiere a la esfera del arte, sino a la moral, no ya al orden del hacer, sino al orden de la función, no ya a la actividad práctica de la razón enderezada hacia la bondad de la obra que ha de hacerse, sino a la actividad práctica de la razón dirigida hacia la bondad de la vida humana que ha de alcanzarse mediante el ejercicio de la libertad¹⁰⁶“.

Así pues el filósofo se refiere al bien moral y dice que: “es esa especie de bien peculiar al hombre, a la vida humana y al ejercicio de la voluntad humana. Esa especie de bien que lleva al hombre a ser bueno, pura y sencillamente bueno”¹⁰⁷. El factor determinante que hace que un hombre sea pura y sencillamente bueno “es la bondad de los *actos* que expresan su voluntad, es la acción que cumple el ser de ese hombre y emana de él en su condición de

104 *Ibidem*.

105 *Ibidem*. Maritain distinguirá el valor artístico del valor moral, como veremos líneas más adelante.

106 *Ibidem*.

107 *Ibidem*, p. 18.

hombre, esto es, como persona dueña de sí misma y capaz de labrar su propio destino, libremente activo”¹⁰⁸.

Explica líneas adelante que “una acción humana es buena, pura y sencillamente buena, o moralmente buena, cuando está conformada por la razón o cuando está valorada de acuerdo con la razón. La conformidad con la razón o la consonancia con la razón, es decir, la conformidad, con lo que hace que un hombre sea hombre, es lo que hace que una acción humana sea buena”¹⁰⁹.

Después de formular estas distinciones Maritain sostiene que la noción de valor moral es distinta que la de valor estético o artístico. “La virtud es espiritualmente bella, y los griegos tenían una sola palabra, *kalokagatos*, bello y bueno, para designar el bien moral. Pero esta belleza o nobleza intrínseca de la acción moral buena no se refiere a la obra que haya de hacerse, sino el ejercicio de la libertad humana”¹¹⁰.

Subraya aún más esta distinción entre lo bueno y lo bello cuando sostiene: “el valor artístico y el valor moral pertenecen a dos esferas diferentes. El valor artístico se refiere a la obra, el valor moral al hombre”¹¹¹. Y precisa aún más su noción de valor al decir: “Con la noción de valor nos hallamos en un orden estático, en el orden que Aristóteles llamó causalidad formal. Cuando se llega al orden dinámico, al orden de la ejecución o de la realización en la existencia, nos hallamos frente a otro elemento componente de la esfera de la moral: la noción de fin y de fin último”¹¹². Esta última esfera es exclusivamente humana y en ella el hombre debe poner en juego y en riesgo su propia libertad.

La tesis de Maritain sobre la relación del arte y la moral es: “por esencia, el arte y la moral son dos mundos autónomos que no guardan entre sí ninguna subordinación directa e intrínseca”¹¹³. Este asunto, según el filósofo, no es comprendido en nuestro tiempo, y es despreciado “por las pretensiones anárquicas de que el artista debe ser completamente irresponsable”¹¹⁴. Pero es un

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

110 *Ibidem*.

111 *Ibidem*.

112 *Ibidem*, p. 22. Está distinguiendo en el fondo entre el orden abstracto de la esencia y el orden real de la existencia.

113 *Ibidem*, p.14.

114 *Ibidem*, p. 14.

“hecho que los dominios del arte y de la moral son dos mundos autónomos que se hallan, empero, dentro de *la unidad del ser humano*”¹¹⁵.

Lo que pone en relación el orden de lo bello y el orden de la moral es *el hombre responsable que es el artista*. Es la persona misma la que distinguirá qué es lo bueno y qué es lo malo en el terreno moral y en el orden de lo bello de la obra. Ella pondrá en relación estos dos valores absolutos. Es importante, sin embargo, hacer notar que la razón humana, “necesita que se la mida para medir las acciones humanas”¹¹⁶. El filósofo pregunta: “¿Cuál es la medida que mide a la razón en este sentido?”¹¹⁷. Y acto seguido responde: “Ese orden ideal, fundado en la naturaleza humana y en sus fines esenciales, que Antígona llamó leyes no escritas y que los filósofos llaman ley natural”¹¹⁸ es la medida apropiada.

Maritain no discute el asunto, sino que cierra esta referencia exponiendo el modo como los hombres conocen la ley natural y dice: “conocen la ley natural por inclinación o connaturalidad, una clase de conocimiento en el cual el juicio del intelecto se conforma con las inclinaciones existentes en el sujeto. Y este conocimiento natural de la ley natural se ha desarrollado en la humanidad, a partir de las épocas primitivas, lenta y progresivamente en medio de una infinitud de accidentes, y siempre continuará desarrollándose”¹¹⁹.

Será la razón humana la que conocerá lo bueno y lo malo y ella “es capaz de deducir las consecuencias implícitas en los principios de la ley natural”¹²⁰. Así experimentará el hombre, la obligación moral que no procede de tabúes sociales, sino que “es una compulsión que el intelecto ejerce sobre la voluntad”¹²¹ que le hará saber de un modo concreto, en el ámbito práctico también, que no debe hacer el mal¹²².

Algo semejante sucederá en el ámbito al cual Maritain llama “la conciencia artística del artista”¹²³. Sostiene que el artista “nunca podrá aceptar ser un mal artista y deformar su obra”, y aborda la responsabilidad moral del artista en relación al público. Sostiene que el uso razonable del libre albedrío al-

115 *Ibidem*. La cursiva es mía.

116 *Ibidem*, p. 25.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

119 *Ibidem*, p. 26.

120 *Ibidem*.

121 *Ibidem*

122 *Ibidem*, p. 28.

123 *Ibidem*

canza también al público a quien está dirigida la obra de arte, ya se trate de una novela, una composición musical, un poema, una colección de pinturas, etc. Si bien hemos visto la estrecha relación —vital, digamos—, que existe entre la obra de arte y el artista creador, eso no significa que la bondad no tenga ningún espacio en el ámbito estético. Todo lo contrario. Reconoce Maritain ese espacio cuando dice: “el artista humano debe alcanzar, regir y hacer cobrar ser a toda su obra, mediante el arte”¹²⁴.

Dar ser a toda la obra incluye naturalmente la faceta ética, —el ser es bueno— y por tanto, se reflejará en la obra humana que es el arte. Es correcta la percepción del hombre de la calle cuando se da cuenta del protagonismo que tienen las dotes artísticas para la fabricación de la obra de arte. Sin embargo, hay que delimitar bien los ámbitos de acción artística. Digamos que a una mirada superficial podría aparecer que la misión del artista se limita a poner en actuación tales dotes. La obra sería como un resultado automático del ejercicio de esas dotes. Pero, dice Maritain, “esto en modo alguno supone que la obra dependa exclusivamente del arte y no del alma toda del artista, que esté hecha solamente por el arte, separada, divorciada de todo el resto del hombre”¹²⁵.

Argumenta en esta línea y hace notar cómo la persona, tanto en su espíritu como en sus costumbres y tradiciones, está vinculada a la vida en comunidad. Al hablar del artista no estamos hablando de un espíritu angélico, “sino de un alma que anima a un cuerpo vivo y que en virtud de la necesidad natural en que se encuentra de aprender y progresar poco a poco y con la ayuda de los demás, hace que el animal racional sea un animal naturalmente social”¹²⁶.

La condición social del hombre, llamado a vivir en una comunidad, —en la cual satisface todas las necesidades y presta su correspondiente y mutuo servicio a los otros miembros del cuerpo social— influye, pues, en su condición de hombre-artista. Lo expresa así nuestro autor: “el arte depende esencialmente de todo lo que la comunidad humana, la tradición espiritual e histórica transmiten al cuerpo y al espíritu del hombre. Por su sujeto humano y por sus raíces humanas, el arte pertenece a una época y a un país”¹²⁷.

Así las cosas, resulta patente que no podemos eludir la consideración ética relacionada con la obra de arte, aún más teniendo en cuenta que ésta “llega a las potencias más íntimas del hombre. Llega al hombre más profunda e insi-

124 *Ibidem*, p. 50.

125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*.

127 *Ibidem*, p. 51.

diosamente que cualquier proposición razonada, ya se trate de una demostración convincente o de un sofisma”¹²⁸. En opinión de Maritain el arte afecta al hombre “mediante dos armas terribles, la intuición y la belleza, y le llega a la raíz de todas sus energías, intelecto y voluntad, imaginación, emoción, pasiones, instintos y oscuras tendencias”¹²⁹.

El artista, sostiene el filósofo, sabe que está dotado de estos poderes en relación a los otros hombres, y por eso, su ejercicio del libre albedrío ha de ser responsable. Lo dice de un modo metafórico: “La cuestión está, como dijo León Bloy, en no golpear por debajo del corazón. El arte y la poesía suscitan los sueños del hombre, sus recónditos anhelos, y le revelan algo de los abismos que existen en el propio hombre”¹³⁰. De un modo más o menos explícito cada artista va obteniendo este tipo de conocimiento. Desde los inicios de su carrera artística comprende paulatinamente que es real esta capacidad suya de penetrar en el alma humana, en la propia y en la ajena, y ello es característico de su condición de artista. Justamente por eso, por el don de esa perspicacia recibido del Creador, ha de utilizarlo bien, y no pervertir su uso. No golpear debajo el corazón es tanto como no hacerle daño al hombre, al otro, al prójimo. No golpearle en sus pasiones e instintos, no torcer su voluntad por la vía contraria al bien, no depravar sus anhelos y sueños. En otras palabras, no empujarle por las sendas del mal. Esto es una cuestión ética fundamental para todo hombre, y para el artista que es un hombre de un modo singular.

En este punto Maritain desarrolla un aspecto de la responsabilidad del artista: esto es la posibilidad de plantearse modificar, si ello fuera requerido, algún aspecto o detalle de la obra de arte, movido por un sentido de responsabilidad con el público. En ningún caso “por temor al público sino obedeciendo a un genuino sentido de su responsabilidad, lo hace porque ama la verdad y piensa en sus semejantes con generosos sentimientos”¹³¹.

Prosigue con afirmaciones en torno a la responsabilidad del artista, y explica que si alguno resuelve de este modo el aparente conflicto entre exigencias éticas y exigencias estéticas ha de saber que en última instancia lo hace “porque los ama”¹³². La caridad es la clave, dice Maritain: “en el interior del alma del poeta, en lo más profundo de la capacidad creadora del espíritu, en donde toda la esencia del hombre y todas sus ansias y energías, emocionales,

128 *Ibidem*.

129 *Ibidem*, p. 52.

130 *Ibidem*.

131 *Ibidem*.

132 *Ibidem*.

intelectuales, poéticas y morales están concentradas, debe resolverse el conflicto”¹³³. En efecto, alude a experiencias de la misma vida práctica y dice al respecto: “si el artista ama la verdad y ama a sus semejantes, todo lo que en la obra pudiera deformar la verdad o dañar el alma humana, le disgustará y hará que se pierda para él aquel deleite que la belleza suscita”¹³⁴.

De este modo, el mismo artista irá educándose, diríamos, pues “el respeto por la verdad y por el alma humana se convertirá en una condición o exigencia objetiva, que afectará la propia facultad creadora del artista, así como era una exigencia objetiva para el poeta clásico una regla prosódica, o como lo es para la arquitectura la necesidad de que una casa tenga puertas”¹³⁵. Ese tipo de exigencias no son obstáculos para la creación artística, no tuercen el arte, sino que “por el contrario, lo obligan (al artista) a convertir su arte en algo más vigoroso y recto”¹³⁶.

En cualquier caso, Maritain señala que estos aspectos relacionados con la creación artística de la obra, tienen una raíz más profunda aún, pues tienen que ver con lo que llama “purificar la fuente”¹³⁷. Lo más importante —dice— es que el amor de caridad, cuando “domina al hombre hace que toda su subjetividad sea más pura y en consecuencia que también sea más pura la fuente creadora. Como sostiene Francois Mauriac, purificar la fuente es el único camino”¹³⁸. Sigue explicando Maritain el secreto de esta combinación de estética y ética en la vida del artista creador y dice: “al expresar y manifestar algún aspecto interior o secreto de las cosas en la obra, lo que el artista expresa y manifiesta primero y ante todo en ella es su propio yo, su propia subjetividad, valiéndose del instrumento de la facultad creadora”¹³⁹.

Por eso nuestro filósofo sostiene que solamente un yo purificado de toda connivencia del mal con el bien, también secreta a los ojos del propio artista en un momento inicial, será una auténtica obra de arte, aquella que crea un yo purificado de esa connivencia¹⁴⁰. Dice enfáticamente Maritain: “una fuente purificada no es, como Julien Green y Graham Green parecen a veces creer, una fuente tímida o prudente o con cierta mezcla de elementos químicos. Una

133 *Ibidem*.

134 *Ibidem*, p. 53.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

137 *Ibidem*. Maritain toma prestada esta expresión de Francois Mauriac.

138 *Ibidem*, p. 54.

139 *Ibidem*.

140 Cfr. *ibidem*.

fuelle purificada fluye de las profundidades de la naturaleza humana y es tan violenta e irrimible como cualquier otra, sólo que no tiene lodo. Este es el resultado de la autodisciplina y del cultivo de virtudes morales, pero ante todo del amor transformador”¹⁴¹.

El artista que logre purificar de este modo su alma misma, sentenciará Maritain, “ya no necesita pensar en las almas de sus semejantes, puede olvidarse de ellas, olvidar a los hombres y olvidarlo todo. Puede hacer lo que se le ocurra, porque está seguro de que su obra no hará extraviar a nadie”¹⁴².

Maritain se plantea otro asunto en el capítulo IV de su libro y lo titula *La poesía y la perfección de la vida humana*¹⁴³. En los capítulos anteriores hay avances sobre este tema y veremos lo que dicen sobre la responsabilidad del artista consigo mismo. Cuando nos referimos a lo que Maritain llama la conciencia artística del artista y a la exigencia de realizar toda la belleza que la obra de arte admite, el filósofo no ha dudado en decirnos que ésta es la primera exigencia para el artista. Pues bien, en la medida en que ponga en marcha todos los recursos estéticos de los que dispone está ejercitándose en esta línea correcta de su responsabilidad consigo mismo. No se tolera abandonos, dejadez, omisiones en esta tarea¹⁴⁴. En esto consistirá el ejercicio responsable de su libre albedrío. Así el artista alcanzará la paz consigo mismo y huirá de la mediocridad, de la pereza, vicio capital de todo hombre.

El artista debe poner en práctica las virtudes morales para lograr este fin: paciencia, perseverancia, fortaleza, a veces heroica. Nos hemos referido ya a la responsabilidad del artista con el público. Le llevará a evitar aspectos o detalles en la obra que puedan instigar negativamente las pasiones del público. Si el artista ama la verdad logrará esquivar este escollo en el momento de darle forma a la obra, y conseguirá de un modo diríamos natural y espontáneo una solución práctica y oportuna para tal cuestión, de tal modo que haya armonía entre la belleza y la bondad de la obra¹⁴⁵.

Maritain señala que algunos grandes autores han dejado que cierta falta de integración de su propio yo se produzca, esto es, una ausencia de “integración

141 *Ibidem*.

142 *Ibidem*.

143 *Ibidem*. p. 85. Dice Maritain que lo que tratará en el capítulo final es la responsabilidad del artista no ya frente a los otros hombres, sino frente a sí mismo.

144 Maritain se referirá a la pereza y a la cobardía que son vicios morales como “un mal terreno para el ejercicio de la actividad artística”. *Ibidem*, p. 86.

145 El filósofo habla de la sinceridad consigo mismo que hace posible que: “el corazón se muestre como un campo abierto”. *Ibidem*, p. 89.

moral y psicológica y como resultado de ello, (se diera) cierta disociación entre la sensibilidad y la facultad creadora del intelecto o la imaginación, (que) contribuyeron de alguna manera a producir la belleza particular (de esas obras)”¹⁴⁶. Pero señala nuestro filósofo, que esa disociación es “un veneno moral que a la larga, tuerce el poder de visión, (y) terminará por desviar la creatividad artística, aunque tal vez ese veneno la haya estimulado o sensibilizado momentáneamente. A la larga, la obra siempre la revela. Cuando se trata de grandes poetas, este tipo de revelaciones no impide que la obra sea grande y de gran valor, pero así y todo, señala cierta debilidad en su grandeza”¹⁴⁷.

En esta línea de desviaciones Maritain señala otra: “El artista puede verse tentado a desarrollar, en beneficio de su arte, cierta concepción de vida moral o de heroísmo moral, cierto sistema de valores morales, de normas e imperativos morales, todo ello enderezado a la bondad de su obra, no a la de su alma. Esto es lo que yo llamaría —dice Maritain— la tentación de *una moral meramente artística*. Pienso que en este sentido el papel que desempeñaron Walter Pater y Oscar Wilde en el siglo pasado fue no poco importante”¹⁴⁸.

Esta moralidad meramente artística, dice Maritain, sólo se da en ciertos círculos reducidos y hace algunas observaciones al respecto. Las virtudes morales pertenecen a una esfera diferente de la del arte y no tienen ninguna utilidad para él, pero lo que sí puede tener relación directa con la obra son “las disposiciones personales profundamente arraigadas en la constitución psicológica del ser humano y, aun más, el amor supremo de que un hombre hace pender su vida, tienen una profunda repercusión indirecta en la facultad artística”¹⁴⁹.

El artista está sujeto a esos retos y debe ejercitar, además de las virtudes morales, otras que Maritain llama virtudes estéticas. Las describe así: “En la esfera de su arte, el artista está sometido a una especie de ascetismo que puede exigir sacrificios heroicos, y esta vez quiero decir genuinos sacrificios heroicos. El artista ha de estar siempre en guardia no sólo contra las comunes atracciones de la fácil ejecución y del fácil éxito, sino contra una multitud de tentaciones más sutiles. Debe pasar a través de noches espirituales, purificar incesantemente sus medios, abandonar voluntariamente fértiles lugares por estériles regiones llenas de inseguridad. En una determinada esfera y desde

146 *Ibidem*, p. 87.

147 *Ibidem*. Menciona la Poesía de Poe, por ejemplo.

148 *Ibidem*, p. 88.

149 *Ibidem*, p. 92.

un determinado punto de vista de la bondad de la obra, el artista ha de poseer humildad y magnanimidad, prudencia, integridad, fortaleza, templanza, inocencia, inventiva. El artista debe poseer todas estas virtudes que el héroe de la vida espiritual posee”¹⁵⁰.

Maritain extrae una conclusión de lo que viene diciendo: “Las virtudes del artista en cuanto artista, imitan, pero no son, las virtudes del hombre en cuanto hombre. Probablemente la mayoría de los poetas... se preparan para su misión en virtud de una segregación inicial, así como se entierra la semilla para que germine. Antes de poder revelar el oráculo de la poesía, los poetas deben primero separarse del conjunto de los hombres”¹⁵¹. Las virtudes del artista como artista “se hallan en una relación de analogía con las virtudes del hombre como hombre y más especialmente acaso con las virtudes evangélicas. Con respecto al hombre, éstas son ambivalentes”¹⁵².

Se refiere ahora directamente a la experiencia poética y dice: “es un descanso fecundante que se verifica en el centro del alma y en el cual se conoce oscura y conjuntamente, de manera no conceptual, el mundo y la subjetividad. Esta no es una experiencia mística. Se refiere al mundo creado y a las enigmáticas relaciones de las cosas entre sí, no al principio de las cosas en su unidad supramundana. El oscuro conocimiento que ello implica se produce por obra de la emoción, no por obra del amor de caridad. La experiencia poética está orientada desde el comienzo mismo, hacia la expresión y termina en una palabra manifestada o en una obra producida, en tanto que la experiencia mística tiende siempre al silencio y termina en una fruición inmanente de lo absoluto”¹⁵³.

Por lo que dice Maritain aquí y por lo que comenta más adelante, él ve que la vida de los artistas tiene una cierta analogía con la vida de los místicos. Transfiere a la vida mística y a sus experiencias, algunas semejanzas con las virtudes estéticas y las virtudes morales. Asimismo, aquí está cifrada su teoría de la intuición creadora, pero no la comenta, simplemente la expone sucintamente y hace notar que está llamada a la expresión, en contraste con la mística, como acabamos de mencionar. Lo expresa luego de un modo claro: “Por diferente naturaleza que tengan, la experiencia poética y la experiencia

150 *Ibidem*, p. 94.

151 *Ibidem*.

152 *Ibidem*, p. 95.

153 *Ibidem*, p. 96.

mística están muy cerca la una de la otra y existe entre ellas una especie de afinidad”¹⁵⁴.

Lo que percibo en estos textos de Maritain, asimismo, es una duda que él pone en labios de Leon Bloy pero tengo la impresión que él la comparte, y es que los artistas puedan ser santos. Al respecto quiero mencionar el interés que tiene estudiar hoy esta visión del artista, contrastándola con la doctrina de la unidad de vida, que entraña la contemplación en medio de los afanes profesionales, en todos los caminos de la tierra, confirmada por el Concilio Vaticano II y otros documentos tales como la *Christifidelis laici*¹⁵⁵.

Vuelvo a los textos de Maritain. Contrapone ahora la vida de un monje y la del artista y dice: “la corriente de la ocupación del artista está en el extremo opuesto a la del monje. El estado de vida del artista es un estado dedicado por esencia al mundo, a la belleza, al misterio y a la gloria del mundo. Por las razones que he indicado, e indudablemente por muchas otras, la corriente de ocupación del artista corre, creo que debemos admitirlo, en una dirección contraria a la perfección de la vida humana o ajena a ella”¹⁵⁶. Pese a todo encuentra, una salida a estas aporías, acudiendo a la noción de sobreabundancia del amor, propia del conocimiento por connaturalidad, a través de la cual el artista, cualquiera que sean sus circunstancias, puede siempre amar más.: “Dije una y otra vez que la belleza y la poesía constituyen un absoluto inexorable, el cual exige un don total de uno mismo y no admite desvío alguno. Únicamente con Dios puede un hombre darse totalmente dos veces al mismo tiempo primero a su Dios y segundo a algo que es el reflejo de su Dios”¹⁵⁷.

Concluye su libro, con una cita de Bloy, pero intercalando sus propias sugerencias y dice: “Me imagino que todo poeta o artista que ha tendido durante largo tiempo hacia el fin verdadero de la vida humana dirá probablemente con Leon Bloy: ‘podía haber llegado a ser un santo, un obrador de milagros. He llegado a ser un hombre de letras’”. (Fin de la cita de Bloy), (y Maritain añade un comentario: esto lo dirá) “en el mismo momento en que su alma esté más profundamente transformada por el amor”¹⁵⁸.

154 *Ibidem*.

155 JUAN PABLO II, *Christifideles laici, Vocación y misión de los laicos en la Iglesia y en el mundo*, 1988.

156 *Ibidem*. La doctrina de la unidad de vida, por su parte, ha sido transmitida desde 1928 por Josemaría Escrivá de Balaguer a la humanidad, y ha abierto como él mismo lo decía, “todos los caminos de la tierra”, al encuentro del hombre con Dios.

157 *Ibidem*, p. 110.

158 *Ibidem*.

La responsabilidad del artista consigo mismo es la de ser santo, en definitiva. Como artista está comprometido con la obra de arte, debe alcanzar el nivel de plenitud que le corresponde y que él ha visto en ese “trozo de cielo” que su inspiración le ha mostrado en un instante feliz¹⁵⁹. Está pues llamado a realizarla, por eso Maritain subrayará que “la primera responsabilidad del artista se refiere a su obra”¹⁶⁰. Así, “el arte se refiere a la bondad de la obra, no a la bondad del artista”¹⁶¹. La bondad de la obra exige una esforzada acción poética del artista creador-realizador, así como una formación artística sólida.

En cambio, el *agere* del artista mira al mundo de la ética mientras realiza la obra de arte. Esa mirada dice “relación consigo mismo”¹⁶² mientras fabrica la obra de arte. Porque el artista también es responsable de la bondad de su propia actuación, en tanto que hombre, es decir, en tanto que ser humano¹⁶³.

Por eso el *agere* mira a la ley natural, y el artista debe ser ejemplar en seguirla. Sólo así el arte enriquecerá de verdad a la sociedad¹⁶⁴. Nuestro autor pone énfasis en mostrar la gran influencia de un artista en la sociedad, y por otro lado la conveniencia de “purificar la fuente” como ha señalado Francois Mauriac¹⁶⁵. Con esta expresión alude Maritain a la continua purificación interior a la cual se somete gustosamente un artista creyente en Dios y consciente de su responsabilidad moral con la sociedad en la cual vive¹⁶⁶.

Por eso el arte se roza con lo que Maritain denomina el fin de la vida humana, el amor¹⁶⁷. La ley de la caridad intercambia continuamente el arte con su fabricación, y así la virtud de la caridad en la actuación del artista va impregnando el fabricar de la obra con la bondad pues logra hacer un recto uso del libre albedrío mientras va alcanzando su plenitud estética. Así, dirá

159 *Ibidem*, p. 16.

160 *Ibidem*.

161 *Ibidem*, p. 15.

162 *Ibidem*.

163 *Ibidem*.

164 *Ibidem*, p. 34.

165 *Ibidem*, p. 54.

166 Cfr. *Ibidem*.

167 *Ibidem*, p. 35. Maritain dice allí textualmente: “Toda la moral depende, pues, del amor”. Párrafos más adelante añade: “La caridad no elimina la necesidad de la prudencia y de las virtudes morales. Las necesita —y en cierto sentido las aporta consigo al alma— y las perfecciona. Pero la caridad transfigura la vida moral y cambia el cuadro por completo, porque hace al hombre intrínsecamente bueno y le hace amar la ley, puesto que el hombre se ha convertido en el amigo del autor de la ley”. MARITAIN, J., *La responsabilidad del artista*, p. 37.

Maritain la obra de arte expresará “el amor que sobreabunda la belleza”¹⁶⁸. El artista que se deja guiar por la ley natural y busca alcanzar el amor como fin de su existencia logrará realizar la perfección de la obra y a su vez la perfección de la propia alma¹⁶⁹.

La responsabilidad moral del artista se alcanza mirando a este doble ámbito de la actuación moral que deben ir unidos por el ejercicio de la libertad humana del artista, en unidad de vida intelectual y práctica, en una sola línea, la del bien y la belleza, que constituyen el ser de la persona humana misma.

En el capítulo que vengo comentando, Maritain añade un tercer tipo de responsabilidad moral, aquella que tiene que ver con la comunidad humana. El filósofo vuelve a la expresión de Mauriac sobre la necesidad de “purificar la fuente”, y sobre todo en relación al “impacto que la obra hace en la vida moral y en las normas morales de otros hombres en la salud moral de la comunidad, y en relación con la influencia vivificadora y saludable o degradante y corruptora de la obra”¹⁷⁰. Y explica su pensamiento con un ejemplo, el caso de las novelas: “el escritor trabaja con palabras que expresan ideas que excitan la imaginación y que obran a través de la inteligencia, sobre toda la estructura racional y emocional de nociones y creencias, imágenes, pasiones e instintos de que depende la vida moral del hombre”¹⁷¹.

Maritain busca el interés de los artistas en relación a las generaciones futuras y al pueblo común de su época: sus obras han de sobresalir por la encarnación de valores, de tal modo que realmente enriquezcan con la oportuna divulgación en librerías, museos y otros medios de difusión a todos. Merece mención explícita su visión de la educación como medio para afrontar los riesgos de la actuación irresponsable de los artistas en la comunidad humana, la cual “suministra al espíritu poderes vitales de resistencia crítica y discernimiento”¹⁷².

Existe amplio espacio para la reflexión sobre las implicaciones del agere —tal como lo propone Maritain— en la vida de la sociedad contemporánea. Ahora me limitaré a proponer unos juicios de tipo conclusivo sobre el trabajo estético de este filósofo. Jacques Maritain es el autor que mejor desarrolla la

168 *Ibidem*.

169 *Ibidem*. Añade líneas adelante: “cuando la caridad ha transformado al hombre, la caridad hace que el hombre cumpla la ley sin esclavizarlo a ella, porque el hombre hace libremente, por amor, lo que la ley prescribe”. MARITAIN, J., *La responsabilidad del artista*, p. 38.

170 *Ibidem*, p. 60.

171 *Ibidem*.

172 *Ibidem*, p. 74.

cuestión de la creación artística. Elabora su propia doctrina al respecto recogiendo elementos del pensamiento de Tomás de Aquino y añadiendo nociones propias, como la tesis del inconsciente espiritual o la emoción creadora, por ejemplo, innovadoras para la tradición tomista. Se encuentran hoy en pleno debate. Concede gran importancia a la imaginación que trabajaría en contacto con la inteligencia en la labor de configuración de la obra de arte. No menciona, sin embargo, a otro sentido interno que juega un papel importante en esa tarea: la cogitativa.

La omisión de la cogitativa en el pensamiento estético de Maritain tendría su origen en una tradición escolástica que se remonta a siglos atrás y que ha silenciado este aspecto del pensamiento gnoseológico del Aquinate por influencia de comentaristas famosos, como es el caso de Suárez. Hoy, sin embargo, estudios significativos en esta línea llaman a la cogitativa el sentido interno olvidado y se la rescata para los estudios gnoseológicos de inspiración tomista.

6. EL RECONOCIMIENTO DE LA OBRA

Suele decirse que los artistas consideran las obras hechas como algo propio, algo que les afecta en sus sentimientos más profundos. Delclaux sostiene, hablando del silencio creador, que en éstas “los autores guardaron su intimidad y no gustaron airearla a los extraños”¹⁷³, y también que ellas “custodian en lo más profundo los sentimientos de quienes las hicieron”¹⁷⁴. Estos hechos de experiencia referidos por críticos de arte, por artistas y por personas que han tratado a los artistas, es un lugar común en el mundo del arte. Sin embargo, no es corriente encontrar una explicación filosófica que aborde los distintos ángulos de esta compleja cuestión antropológica y gnoseológica. A continuación expondré brevemente el pensamiento de Jacques Maritain al respecto que constituye un intento serio de explicar este fenómeno antropológico.

Sostiene que hay una relación entre las cosas y el poeta. Una relación intensa que va a dar lugar a las operaciones poéticas de la creación artística. Llama la atención “sobre el vocabulario humano del que debo valerme. Tengo que designar la singularidad y las profundidades infinitas del interior de ese ser de carne y hueso y de espíritu que es el artista”¹⁷⁵, Y continúa: “sólo

173 DELCLAUX, F., *El silencio creador*, p. 15.

174 *Ibidem*.

175 MARITAIN, J., *La intuición creadora*, ed. cit., p. 41.

dispongo de una única palabra abstracta: el yo”¹⁷⁶. Así pues habla a continuación del yo como el núcleo subjetivo del artista creador. También busca otras palabras para designar el mundo de los “seres, acontecimientos, marañas físicas y morales de horror y de belleza”¹⁷⁷ de ese mundo al cual el artista debe dar la cara, y “no dispongo sino de la más pobre y vulgar de las palabras del lenguaje humano: para designar eso diré, pues, las cosas del mundo, *las cosas*”¹⁷⁸.

Así, para explicar la relación del poeta y la obra de arte Maritain utiliza como herramientas conceptuales estas dos nociones, el yo y las cosas. “Los objetos y el yo del artista: ¿qué podemos aprender sobre este tema?”¹⁷⁹. Se dedica en lo que sigue de la conferencia a estudiar la relación del artista con las cosas en el arte oriental, tanto de China como de la India, y sostiene que el artista chino o indio se relaciona con las cosas directamente, se pone a disposición de las cosas, y nunca interviene el yo en la obra de arte. Sólo quiere “revelar las cosas en su pura objetividad”¹⁸⁰. Todo lo contrario a lo que sucede en el Occidente y en el arte occidental: “El arte oriental es diametralmente opuesto al individualismo occidental; el arte oriental nunca dice yo. Se esfuerza por ocultar el yo humano y permanecer exclusivamente atendiendo a las cosas”¹⁸¹. Está orientado a lograr una comunión con el mundo sobrenatural y a expresarlo, a decir algo “del sagrado contenido que hay en la naturaleza de las cosas”¹⁸².

Maritain sostiene que la primera vez que se ofrecieron explícitamente al espíritu del hombre las nociones de persona y personalidad fue en un modo teológico y en las formas más altas de la *abstracción conceptual*¹⁸³. Describe el largo proceso del arte seguido a través de los siglos a partir del nacimiento de Jesucristo, y sintetiza esa etapa diciendo que “el arte occidental pasó de un sentido del yo humano concebido primero como objeto, y según el ejemplo del yo divino de Jesucristo, a un sentido del yo humano considerado como sujeto, que terminó por ser concebido como tema mismo del arte por la propia

176 *Ibidem*.

177 *Ibidem*.

178 *Ibidem*.

179 *Ibidem*.

180 *Ibidem*, p. 51.

181 *Ibidem*, p. 52. Esto ocurrió con las formulaciones dogmáticas acerca de la Santísima Trinidad, y sobre la Encarnación del Verbo.

182 *Ibidem*.

183 *Ibidem*, p. 56.

subjetividad creadora del hombre, del hombre artista o del hombre poeta”¹⁸⁴. Para Maritain el arte occidental se va situando cada vez más en un lugar opuesto al arte oriental. “Como opuesto al arte oriental, el arte de Occidente va cargando en forma progresiva el acento sobre el yo del artista y, en sus últimas fases, se sumerge más y más profundamente en el universo individual, incomunicable de la subjetividad creadora. La revelación del yo reemplazó por entero, en punto a importancia, a la representación gráfica de la belleza exterior”¹⁸⁵.

¿Y las cosas, qué relación tienen con el yo del arte occidental? Dirá al respecto: “en la misma medida en que el arte fue realmente capaz de revelar y expresar la subjetividad creadora del artista, en esa misma medida, pues, y en virtud de la misma tendencia, se empeñó en revelar y expresar los secretos aspectos y las significaciones infinitamente variadas de las cosas cuyo carácter visible ese arte nos encubre, revelándonos, empero, en virtud del poder espiritual del hombre el océano del ser”¹⁸⁶.

Para Maritain, el arte occidental, al tratar de explicitar el sentido del yo, en realidad lo que está haciendo es proclamar la naturaleza profunda del ser de las cosas, y a la inversa, cuando el arte se dedica a las cosas, “cuando se esfuerza por apresar y manifestar lo más importante que haya en las cosas y la significación secreta que en ellas alienta, la percepción poética que anima al arte descubre y manifiesta, al propio tiempo, por lejos que está de todo propósito deliberado al tal respecto, el yo humano. A la inversa, cuando el arte se refiere al propio yo del artista y logra revelar la subjetividad creadora, asimismo revela oscuramente las cosas y los aspectos y significaciones recónditos de éstas y ello con un poder de penetración en las profundidades de su ser corpóreo y su naturaleza mayor que el que pudieran tener nuestras manos al tocarlas”¹⁸⁷.

Nuestro filósofo se pregunta en este punto sobre el alcance filosófico de esta conclusión y dice: “Nuestra indagación descriptiva e inductiva indica que en las raíces del acto creador debe tener lugar un proceso intelectual particular, sin paralelo en la razón lógica, proceso en el cual las cosas y el yo son aprehendidos conjuntamente por medio de una suerte de experiencia o conocimiento que no puede expresarse conceptualmente; que solo se expresa en la obra del artista. ¿Hemos de pensar... que en una experiencia tal, creadora por

184 *Ibidem*. Maritain distingue una serie de fases del arte occidental en este sentido.

185 *Ibidem*.

186 *Ibidem*, p. 73.

187 *Ibidem*.

su naturaleza, las cosas son aprehendidas en el yo y el yo es aprehendido en las cosas, y que la subjetividad se convierte en un medio de aprehender oscuramente el aspecto interior de las cosas?”¹⁸⁸.

Más adelante, añadirá otros matices a lo que aquí se dice. En efecto, Maritain refiriéndose a la intuición creadora, núcleo de su doctrina estética, dirá lo siguiente: “La meta del poeta no es conocerse a sí mismo. Alcanzar por obra del vacío interior una experiencia intuitiva de la existencia del yo... en su pura y plena realidad... Pero no es este el objetivo de la poesía: la necesidad esencial del poeta es crear, mas esto no puede alcanzarlo el poeta sin haber pasado a través de las puertas del conocimiento, por oscuro que este pueda ser, de su propia subjetividad, Porque, en efecto, la poesía supone, ante todo un acto intelectual, creador por su esencia, que informe algo en lugar de ser informado por las cosas; y ¿qué es lo que puede expresar y manifestar tal acto intelectual al producir la obra de arte si no es el ser mismo y la sustancia de aquel que la crea? Ello explica por qué las obras de la pintura o de la escultura, de la música o de la poesía, cuanto más profundamente beben en las fuentes de lo poético, tanto más revelan, de un modo u otro, la subjetividad de su autor”¹⁸⁹.

Maritain considera la estrecha relación que existe entre el yo y las cosas, y cómo el conocimiento poético logra desentrañar por un lado la esencia de las cosas en una suerte de simbiosis cognoscitiva que se daría en la intuición creadora, o intuición poética, que lleva aparejado el dinamismo necesario para crear, para engendrar la obra de arte, la cual a su vez expresa lo que es imposible decir de otro modo al poeta. En otras palabras, la obra de arte descifra el mundo y el yo, y explica al propio artista creador, cómo y cuál es su propia subjetividad. Este silencioso lenguaje está cifrado en la obra de arte misma. Es un lenguaje misterioso y a la vez claro para el artista.

El artista no sólo reconoce la obra de arte como suya, sino que se reconoce él mismo en la obra, conoce su propia subjetividad a través de esta refluencia de su yo, tanto en las cosas como en la obra de arte. Esta es la concepción de Maritain sobre la obra de arte y su relación con el artista creador que considero de mucho interés para las actuales circunstancias culturales de nuestro tiempo.

188 *Ibidem*, p. 74.

189 *Ibidem*, pp. 181-182.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT LE GRAND, *Ed. Des opera omnia*, Borgnet, Paris, 1890.
- BURGOS, J. M., *La inteligencia ética. La propuesta de Jacques Maritain*, Berna, Peter Lang 1995.
- CLEMENTE DE ALEJANDRIA, *Quis dives salvatur XXVII*, Migne, Patrologia Graeca, Paris, Garnier, vol. IX.
- D'AVENIA, M., *La conoscenza per connaturalità in S. Tommaso d'Aquino*, Edizione Studio Dominicano, Bologna, 1992.
- DELCLAUX, F., *El silencio creador*, Rialp, Madrid, 1987.
- DZIWISZ, S., *Una vita con Karol*, Rizzoli, Milán, 2007.
- ESCRIVÁ DE BALAGUER, J., *Amar al Mundo apasionadamente*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1968.
- *Es Cristo que pasa*, Rialp, Madrid, 2008, nº 164.
- GONZÁLEZ UMERES, L., *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2005, nº 185.
- *Indagaciones acerca de lo bello. Entre la metafísica y la antropología trascendental*, en *Miscelánea Poliana*, nº 17, enero 2008.
- *¿Es lo bello un trascendental personal?*, en *Actas del Congreso Mimesis, verdad y ficción. Repensar el arte*. Tras los pasos de la Poética de Aristóteles, Roma, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, 29-30 de marzo de 2007.
- *El agere y el arte. Reflexiones sobre el pensamiento estético de Jacques Maritain*, en *Actas del IV Congreso Internacional sobre Poética y Cristianismo*, Roma, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, abril 2009.
- GIMENEZ-AMAYA y MURILLO, J., *Mente y cerebro en la neurociencia contemporánea. Una aproximación a un estudio interdisciplinar*, en *Scripta Theologica*, 39, 2007.

- JUAN PABLO II, *Tríptico Romano. Poemas*, Universidad Católica San Antonio, Madrid, 2003.
- *Laborem excersens*, Roma, 1981.
- *Christifidelis laici, Vocación de los laicos en la Iglesia y en el mundo*, Roma, 1988.
- LABRADA, M. A., *Estética*, Eunsa, Pamplona, 1998.
- MARITAIN, J., *La intuición creadora en el arte y en la poesía*, Ed. Palabra, Madrid, 2004.
- *Arte y Escolástica*, Ed. Club de Lectores, Buenos Aires, 1983.
- *Las fronteras de la poesía*, Ed. Club de Lectores, Buenos Aires, 1970.
- *La responsabilidad del artista*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1961.
- PEGHAIRE, J., *Un sens oublié, la cogitative*, Revue de l'Université d'Ottawa, Université d'Ottawa, 1943.
- *Intellectus et ratio selon S.Thomas d'Aquin*, Paris, Ottawa, 1936.
- *Peut-on encore parler des facultés de l'âme?* Revue de l'Université d'Ottawa, 1941.
- PERO-SANZ, J. M., *El conocimiento por connaturalidad. La afectividad en la gnoseología tomista*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1964.
- PEÑA, J., *Imaginación, símbolo y realidad*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1987.
- *Modalidades de lo imaginario*, Simposio Chileno-Alemán de Filosofía, Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile, 2000 (pro manuscrito).
- PIERCE, J., *Solzhenitsyn. Un alma en el exilio*, Ed. Ciudadela, Madrid, 2007.
- *Una teoría de la fiesta*, Rialp, Madrid, 2006.
- POLO, L., *Curso de Psicología General*, II parte, Lección 1ª, Eunsa, Pamplona, 2009.
- *Antropología trascendental I y II*, Eunsa, Pamplona, 1998.
- *La persona humana y su crecimiento*, Eunsa, Pamplona, 1996.
- *Quién es el hombre, Un espíritu en el tiempo*, Universidad de Piura, Piura, 1991.
- QUIROGA, F. R., *La dimensión afectiva de la vida*, Cuadernos de Anuario Filosófico, nº143, Pamplona, 2001.
- RATZINGER, J., *Convocados en el camino de la fe*, Editorial Cristiandad, Madrid, 2004.

- SELLÉS, J. F., *Razón teórica y razón práctica según Tomás de Aquino*, Cuadernos de Anuario Filosófico, nº 101, Pamplona, 2000.
- *El método cognoscitivo de la belleza trascendental*, en *Ciencia Tomista*, 133, 2006.
- *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria, nº 163, Pamplona, 2003.
- *¿Es el hombre un eventual viajero o un ser eternizable? Polo en discusión con Nietzsche*, *Studia Poliana*, 2006.
- SOLZHENTZYN, A., *Mañana*, poema en prosa, en PIERCE, J., *Solzhenitsyn, un alma en el exilio*, Ed. Ciudadela Libros, Madrid, 2007.
- TOMÁS DE AQUINO: *De Veritate*
Summa Theologiae
In I Sententiae
In III Sententiae
De Anima
Contra Gentiles
IV Ethic.
- UBEDA PURKISS, M., *Desarrollo histórico de la doctrina sobre las emociones*, en *Ciencia Tomista*, 80 (1953) pp. 433-487, y (1954) pp. 33-68.
- VIANNEY GAHIZI, J. MARIE, *Engendrer dans la Beauté. L'intuition poétique et le Soi créateur dans l'esthétique maritainienne*, Université Pontificale de la Sainte Croix, Faculte de Philosophie, Rome, 2000, (pro manuscripto).
- VIOTTO, P., *Jacques Maritain. Dizionario delle Opere*, Città Nuova, Roma, 2003.
- *Raissa Maritain, Dizionario delle Opere*, Città Nuova, Roma, 2005.
- *Grandi Amicizie. I Maritain e i loro contemporanei*, Città Nuova, Roma, 2008.
- *Les Maritain e la littérature contemporaine*, en *Notes et Documents*, nº 64, 2000.
- *Fruizione e creazione della bellezza in Maritain*, en AA.VV. *Filosofia e Arte*, Urbaniana University Press, Roma, 2006.

VIOTTO, P., *I Maritain e la musica contemporanea*, en Quaderni dei Cairolì, nº 16, 2002.

YEPES STORK, R., *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*, Eunsa, Pamplona, 1996.

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE UNIVERSITARIA

(Los números que no aparecen están agotados)

- Nº 2 Angel Luis González, *El absoluto como “causa sui” en Spinoza* (1992), (1996, 2ª ed.), (2000, 3ª ed.)
- Nº 3 Rafael Corazón, *Fundamentos y límites de la voluntad. El libre arbitrio frente a la voluntad absoluta* (1992), (1999, 2ª ed. corregida)
- Nº 12 Blanca Castilla, *Las coordenadas de la estructuración del yo. Compromiso y Fidelidad según Gabriel Marcel* (1994), (1999, 2ª ed.)
- Nº 18 Rafael Corazón, *Las claves del pensamiento de Gassendi* (1995)
- Nº 22 René Descartes, *Dios: su existencia*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (2001, 2ª ed.)
- Nº 27 Tomás de Aquino, *El bien*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de Jesús García López (1996)
- Nº 29 Alfredo Rodríguez Sedano, *El argumento ontológico en Fénelon* (1996)
- Nº 34 Charles S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*. Introducción, traducción y notas de Sara F. Barrena (1996); Versión on-line: www.unav.es/gep/Barrena/cua34.html
- Nº 35 Descartes, *Dios. Su naturaleza*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández Rodríguez (1996) (2001, 2ª ed.)
- Nº 41 Alfredo Rodríguez, *La prueba de Dios por las ideas en Fénelon* (1997)
- Nº 45 Gonzalo Génova, Charles S. Peirce: *La lógica del descubrimiento* (1997); Versión on-line: www.unav.es/gep/Genova/cua45.html
- Nº 46 Fernando Haya, *La fenomenología metafísica de Edith Stein: una glosa a “Ser finito y ser eterno”* (1997)
- Nº 48 Ricardo Yepes, *La persona y su intimidad*, edición a cargo de Javier Aranguren (1997), (1998, 2ª ed.)
- Nº 52 Ignasi Miralbell, *Duns Escoto: la concepción voluntarista de la subjetividad* (1998)

- Nº 55 David Hume, *Dios*. Selección de textos, introducción, traducción y notas de José Luis Fernández-Rodríguez (1998) (2001, 2ª ed.)
- Nº 58 Mercedes Rubio, *Los límites del conocimiento de Dios según Alberto Magno* (1998)
- Nº 60 Leonardo Polo, *La voluntad y sus actos (II)* (1998)
- Nº 64 Nicolás de Cusa, *Diálogos del idiota*. Introducción y traducción de Angel Luis González (1998) (2000, 2ª ed.)
- Nº 68 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VI de la Metafísica de Aristóteles. De qué manera la metafísica debe estudiar el ente*. Traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 69 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VII de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 70 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro VIII de la Metafísica de Aristóteles. Los principios de las substancias sensibles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 71 Ignacio Falgueras Salinas, *Perplejidad y Filosofía Trascendental en Kant* (1999)
- Nº 75 Ana Marta González, *El Faktum de la razón. La solución kantiana al problema de la fundamentación de la moral* (1999)
- Nº 79 George Berkeley, *Dios*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández-Rodríguez (1999)
- Nº 82 Francisco Molina, *La sindéresis* (1999)
- Nº 87 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 15. Acerca de la razón superior e inferior*. Introducción, traducción y notas de Ana Marta González (1999)
- Nº 88 Jesús García López, *Fe y Razón* (1999)
- Nº 91 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 19. Sobre el conocimiento del alma tras la muerte*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (1999)
- Nº 92 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro IV de la Metafísica de Aristóteles*. Prólogo, traducción y edición de Jorge Morán (1999)
- Nº 94 Jesús García López, *Elementos de metodología de las ciencias* (1999)
- Nº 95 Mª Elvira Martínez Acuña, *Teoría y práctica política en Kant. Una propuesta de encaminamiento hacia la paz y sus límites* (2000)

- Nº 96 Tomás Melendo Granados, *Esbozo de una metafísica de la belleza* (2000)
- Nº 97 Antonio Schlatter Navarro, *El liberalismo político de Charles Taylor* (2000)
- Nº 98 Miguel Ángel Balibrea, *La realidad del máximo pensable. La crítica de Leonardo Polo al argumento de San Anselmo* (2000)
- Nº 99 Nicolás de Cusa, *El don del Padre de las luces*. Introducción, traducción y notas de Miguel García González (2000)
- Nº 100 Juan José Padial, *La antropología del tener según Leonardo Polo* (2000)
- Nº 101 Juan Fernando Sellés, *Razón Teórica y Razón Práctica según Tomás de Aquino* (2000)
- Nº 102 Miguel Acosta López, *Dimensiones del conocimiento afectivo. Una aproximación desde Tomás de Aquino* (2000)
- Nº 103 Paloma Pérez Ilzarbe y Raquel Lázaro (eds.), *Verdad, Bien y Belleza. Cuando los filósofos hablan de valores* (2000)
- Nº 104 Valle Labrada, *Funciones del Estado en el pensamiento iusnaturalista de Johannes Messner* (2000)
- Nº 105 Patricia Moya, *La intencionalidad como elemento clave en la gnosología del Aquinate* (2000)
- Nº 106 Miguel Ángel Balibrea, *El argumento ontológico de Descartes. Análisis de la crítica de Leonardo Polo a la prueba cartesiana* (2000)
- Nº 107 Eduardo Sánchez, *La esencia del Hábito según Tomás de Aquino y Aristóteles* (2000)
- Nº 108 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 2. La ciencia de Dios*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- Nº 109 Rafael Mies Moreno, *La inteligibilidad de la acción en Peter F. Drucker* (2000)
- Nº 110 Jorge Mittelman, *Pensamiento y lenguaje. El Cours de Saussure y su recepción crítica en Jakobson y Derrida* (2000)
- Nº 111 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 26. Las pasiones del alma*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- Nº 112 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro V de la Metafísica de Aristóteles*. Introducción, traducción y edición de Jorge Morán (2000)

- Nº 113 María Elton, *La is-ought question. La crítica de T. Reid a la filosofía moral de D. Hume* (2000)
- Nº 115 Tomás de Aquino, *Sobre la naturaleza de la materia y sus dimensiones indeterminadas*. Introducción, texto bilingüe y notas de Paulo Faitanin (2000)
- Nº 116 Roberto J. Brie, *Vida, psicología comprensiva y hermenéutica. Una revisión de categorías diltheyanas* (2000)
- Nº 117 Jaume Navarro Vives, *En contacto con la realidad. El realismo crítico en la filosofía de Karl Popper* (2000)
- Nº 118 Juan Fernando Sellés, *Los hábitos adquiridos. Las virtudes de la inteligencia y la voluntad según Tomás de Aquino* (2000)
- Nº 119 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 6. La predestinación*. Traducción de Ángel Luis González (2000)
- Nº 120 Consuelo Martínez Priego, *Las formulaciones del argumento ontológico de Leibniz*. Recopilación, traducción, comentario y notas de Consuelo Martínez Priego (2000)
- Nº 121 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 25. Acerca de la sensualidad*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2001)
- Nº 122 Jorge Martínez Barrera, *La política en Aristóteles y Tomás de Aquino* (2001)
- Nº 123 Héctor Velázquez Fernández, *El uno: sus modos y sentidos en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- Nº 124 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, cuestiones 1 y 2. La potencia de Dios considerada en sí misma. La potencia generativa en la divinidad*. Introducción, traducción y notas de Enrique Moros y Luis Ballesteros (2001)
- Nº 125 Juan Carlos Ossandón, *Felicidad y política. El fin último de la polis en Aristóteles* (2001)
- Nº 126 Andrés Fuertes, *La contingencia en Leibniz* (2001)
- Nº 127 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 4. Acerca del Verbo*. Introducción y traducción de M^a Jesús Soto Bruna (2001)
- Nº 128 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei, cuestión 3. La creación*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Enrique Moros (2001)

- Nº 129 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 12. Sobre la profecía*. Traducción y notas de Ezequiel Téllez (2001)
- Nº 130 Paulo Faitanin, *Introducción al “problema de la individuación” en Aristóteles* (2001)
- Nº 131 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 22. El apetito del bien*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2000)
- Nº 132 Héctor Velázquez Fernández, *Lo uno y lo mucho en la Metafísica de Aristóteles* (2001)
- Nº 133 Luz Imelda Acedo Moreno, *La actividad divina inmanente* (2001)
- Nº 134 Luz González Umeres, *La experiencia del tiempo humano. De Bergson a Polo* (2001)
- Nº 135 Paulo Faitanin, *Ontología de la materia en Tomás de Aquino* (2001)
- Nº 136 Ricardo Oscar Díez, *¿Si hay Dios, quién es? Una cuestión planteada por San Anselmo de Cantorbery en el Proslogion* (2001)
- Nº 137 Julia Urabayen, *Las sendas del pensamiento hacia el misterio del ser. La filosofía concreta de Gabriel Marcel* (2001)
- Nº 138 Paulo Sergio Faitanin, *El individuo en Tomás de Aquino* (2001)
- Nº 139 Genara Castillo, *La actividad vital humana temporal* (2001)
- Nº 140 Juan A. García González, *Introducción a la filosofía de Emmanuel Levinas* (2001)
- Nº 141 Rosario Athié, *El asentimiento en J. H. Newman* (2001)
- Nº 142 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 10. La mente*. Traducción de Ángel Luis González (2001)
- Nº 143 Francisca R. Quiroga, *La dimensión afectiva de la vida* (2001)
- Nº 144 Eduardo Michelena Huarte, *El confín de la representación. El alcance del arte en A. Schopenhauer I* (2001)
- Nº 145 Eduardo Michelena Huarte, *El mundo como representación artística. El alcance del arte en A. Schopenhauer II* (2001)
- Nº 146 Raúl Madrid, *Sujeto, sociedad y derecho en la teoría de la cultura de Jean Baudrillard* (2001)
- Nº 147 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 14. La fe*. Introducción, traducción y notas de Santiago Gelonch y Santiago Argüello (2001)

- Nº 148 Tomás de Aquino, *De Veritate, cuestión 23. Sobre la voluntad de Dios*. Introducción, traducción y notas de M^a Socorro Fernández (2002)
- Nº 149 Paula Lizarraga y Raquel Lázaro (eds.), *Nihilismo y pragmatismo. Claves para la comprensión de la sociedad actual* (2002)
- Nº 150 Mauricio Beuchot, *Estudios sobre Peirce y la escolástica* (2002)
- Nº 151 Andrés Fuertes, *Prometeo: de Hesíodo a Camus* (2002)
- Nº 152 Héctor Zagal, *Horismós, syllogismós, asápheia. El problema de la obscuridad en Aristóteles* (2002)
- Nº 153 Fernando Domínguez, *Naturaleza y libertad en Guillermo de Ockham* (2002)
- Nº 154 Tomás de Aquino, *Comentario al Libro XI de la Metafísica de Aristóteles*. Traducción y notas de Jorge Morán (2002)
- Nº 155 Sergio Sánchez-Migallón, *El conocimiento filosófico en Dietrich von Hildebrand* (2002)
- Nº 156 Tomás de Aquino, *De Veritate, 7. El libro de la vida*. Traducción de Ángel Luis González (2002)
- Nº 157 María Pía Chirinos, *Antropología y trabajos. Hacia una fundamentación filosófica de los trabajos manuales y domésticos* (2002)
- Nº 158 Juan Fernando Sellés, Rafael Corazón y Carlos Ortiz de Landázuri, *Tres estudios sobre el pensamiento de San Josemaría Escrivá* (2003)
- Nº 159 Tomás de Aquino, *De Veritate, 20. Acerca de la ciencia del alma de Cristo*. Introducción, traducción y notas de Lucas F. Mateo Seco (2003)
- Nº 160 Carlos A. Casanova, *Una lectura platónico aristotélica de John Rawls* (2003)
- Nº 161 Tomás de Aquino, *De Veritate, 8. El conocimiento de los ángeles*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González y Juan Fernando Sellés (2003)
- Nº 162 Santiago Collado, *El juicio veritativo en Tomás de Aquino* (2003)
- Nº 163 Juan Fernando Sellés, *El conocer personal. Estudio del entendimiento agente según Leonardo Polo*. (2003)
- Nº 164 Paloma Pérez Ilzarbe y José Ignacio Murillo (eds.), *Ciencia, tecnología y sociedad. Un enfoque filosófico* (2003)

- Nº 165 Tomás de Aquino. *De Veritate*, 24. *El libre albedrío*. Introducción, traducción y notas de Juan Fernando Sellés (2003)
- Nº 166 Juan Fernando Sellés (ed.). *Modelos antropológicos del siglo XX* (2004)
- Nº 167 Luis Romera Oñate, *Finitud y trascendencia* (2004)
- Nº 168 Paloma Pérez-Ilzarbe y Raquel Lázaro (eds.), *Verdad y certeza. Los motivos del escepticismo* (2004)
- Nº 169 Leonardo Polo, *El conocimiento racional de la realidad*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- Nº 170 Leonardo Polo, *El yo*. Presentación, estudio introductorio y notas de Juan Fernando Sellés (2004)
- Nº 171 Héctor Velázquez (ed.), *Orígenes y conocimiento del universo. Un acercamiento interdisciplinar* (2004)
- Nº 172 Juan Andrés Mercado, *David Hume: las bases de la moral* (2004)
- Nº 173 Jorge Mario Posada, *Voluntad de poder y poder de la voluntad. Una glosa a la propuesta antropológica de Leonardo Polo a la vista de la averiguación nietzscheana* (2004)
- Nº 174 José María Torralba (ed.), *Doscientos años después. Retornos y relecturas de Kant. Two hundred years after. Returns and re-interpretations of Kant* (2005)
- Nº 175 Leonardo Polo, *La crítica kantiana del conocimiento*. Edición preparada y presentada por Juan A. García González (2005)
- Nº 176 Urbano Ferrer, *Adolf Reinach. Las ontologías regionales* (2005)
- Nº 177 María J. Binetti, *La posibilidad necesaria de la libertad. Un análisis del pensamiento de Søren Kierkegaard* (2005)
- Nº 178 Leonardo Polo, *La libertad trascendental*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- Nº 179 Leonardo Polo, *Lo radical y la libertad*. Edición, prólogo y notas de Rafael Corazón (2005)
- Nº 180 Nicolás de Cusa, *El No-otro*. Traducción, introducción y notas de Ángel Luis González (2005)
- Nº 181 Gloria Casanova, *El Entendimiento Absoluto en Leibniz* (2005)
- Nº 182 Leonardo Polo, *El orden predicamental*. Edición y prólogo de Juan A. García González (2005)

- Nº 183 David González Ginocchio, *El acto de conocer. Antecedentes aristotélicos de Leonardo Polo* (2005)
- Nº 184 Tomás de Aquino, *De Potentia Dei*, 5. *La conservación*. Introducción, traducción y notas de Nicolás Prieto (2005)
- Nº 185 Luz González Umeres, *Imaginación, memoria y tiempo. Contrastes entre Bergson y Polo*. (2005)
- Nº 186 Tomás de Aquino, *De Veritate*, 18. *Sobre el conocimiento del primer hombre en el estado de inocencia*. Introducción, traducción y notas de José Ignacio Murillo (2006)
- Nº 187 Spinoza, *El Dios de Spinoza*. Selección de textos, traducción e introducción de José Luis Fernández (2006)
- Nº 188 Leonardo Polo, *La esencia humana*. Estudio introductorio y notas de Genara Castillo (2006)
- Nº 189 Leonardo Polo, *El logos predicamental*. Edición, presentación y notas de Juan Fernando Sellés y Jorge Mario Posada (2006)
- Nº 190 Tomás de Aquino, *De Veritate*, 29. *La gracia de Cristo*. Traducción, introducción y notas de Cruz González-Ayesta (2006)
- Nº 191 Jorge Mario Posada, *Lo distintivo del amar. Glosa libre al planteamiento antropológico de Leonardo Polo* (2007)
- Nº 192 Luis Placencia, *La ontología del espacio en Kant* (2007)
- Nº 193 Luis Xavier López Farjeat y Vicente de Haro Romo, *Tras la crítica literaria. Hacia una filosofía de la comprensión literaria* (2007)
- Nº 194 Héctor Velázquez, *Descifrando el mundo. Ensayos sobre filosofía de la naturaleza* (2007)
- Nº 195 Felipe Schwember, *El giro kantiano del contractualismo* (2007)
- Nº 196 Locke, *El Dios de Locke*. Introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández (2007)
- Nº 197 Jesús María Izaguirre y Enrique R. Moros, *La acción educativa según la antropología trascendental de Leonardo Polo* (2007)
- Nº 198 Jorge Mario Posada, *La intencionalidad del inteligir como iluminación. Una glosa al planteamiento de Leonardo Polo* (2007)
- Nº 199 Juan Duns Escoto, *Naturaleza y voluntad. Quaestiones super libros Metaphysicorum Aristotelis, IX, q. 15*. Introducción, traducción y notas de Cruz González Ayesta (2007)

- Nº 200 Nicolás de Cusa, *El Berilo*. Introducción, traducción y notas de Ángel Luis González (2007)
- Nº 201 Jesús García López, *El alma humana y otros escritos inéditos*. Presentación y edición de José Ángel García Cuadrado (2007)
- Nº 202 Luz Imelda Acedo Moreno, *Richard Stanley Peters: una revolución en la filosofía de la educación. Actividad intelectual y praxis educativa* (2007)
- Nº 203 Juan Cruz Cruz (ed.), *Ley natural y niveles antropológicos. Lecturas sobre Tomás de Aquino* (2008)
- Nº 204 Óscar Jiménez Torres, *Definiciones y demostraciones en las obras zoológicas de Aristóteles. El acto y la potencia en el conocimiento demostrativo* (2008)
- Nº 205 Nicolás González Vidal, *La pasión de la tristeza y su relación con la moralidad en Santo Tomás de Aquino* (2008)
- Nº 206 María Alejandra Mancilla Drpic, *Espectador imparcial y desarrollo moral en la ética de Adam Smith* (2008)
- Nº 207 Leonardo Polo, *El hombre en la historia*. Presentación y edición de Juan A. García González (2008)
- Nº 208 Jorge Mario Posada, “Primalidades” de la amistad “de amor” (2008)
- Nº 209 Daniel Mansuy Huerta, *Naturaleza y comunidad. Una aproximación a la recepción medieval de la Política: Tomás de Aquino y Nicolás Oresme* (2008)
- Nº 210 José Manuel Núñez Pliego, *Abstracción y separación. Estudio sobre la metafísica de Tomás de Aquino* (2009)
- Nº 211 Jorge Peña Vial, *El mal para Paul Ricoeur* (2009)
- Nº 212 Mario Šilar – Felipe Schwember, *Racionalidad práctica. Intencionalidad, normatividad y reflexividad* (2009)
- Nº 213 Agustín López Kindler, *¿Dioses o Cristo? Momentos claves del enfrentamiento pagano al cristianismo* (2009)
- Nº 214 David González Ginocchio (ed.), *Metafísica y libertad* (2009)
- Nº 215 Carlos Llano, *Análisis filosófico del concepto de motivación* (2009)
- Nº 216 Juan Fernando Sellés, *Intuición y perplejidad en la antropología de Scheler, introducción, selección de textos y glosas* (2009)

- Nº 217 Leonardo Polo Barrena, *Introducción a Hegel*. Edición y presentación de Juan A. García González (2010)
- Nº 218 Francisco O'Reilly, *Avicena y la propuesta de una antropología aristotélico-platónica. Introducción a los textos* (2010)
- Nº 219 Ángel Pacheco Jiménez, *Potencia y oposición. Un acercamiento a las nociones de potencia racional, potencia de la contradicción y potencia de la contrariedad según los comentarios de Santo Tomás a la Metafísica de Aristóteles* (2010)
- Nº 220 Maite Nicuesa, *La tristeza y su sujeto según Tomás de Aquino* (2010)