UNA VISION PLOTINIANA DE LA CREACION

VITTORIO MATHIEU

1. La filosofía que nació del encuentro de la especulación griega con la Biblia se encontró a menudo con que debía conciliar lo inconciliable. Fue, por ejemplo, un problema casi insoluble el hallar un puesto para el mundo junto a un Dios que no sólo no lo necesitaba, sino que —llevado a sus consecuencias metafísicas extremas— difícilmente toleraba algo fuera de sí mismo. Parecía que no todo podía eludir el dilema: o Dios es todo, y entonces el mundo es el mismo Dios (panteísmo); o Dios está por encima de todo, con lo cual por debajo del Dios supremo existirían otros «dioses»: «el mundo está lleno de dioses» (politeísmo). Todavía en el siglo XIX una filosofía surgida en un estrecho contacto con la teología, el hegelianismo, no salió de este dilema.

El concepto de *creación,* para el cual las lenguas antiguas no tenían término correspondiente, debería permitirnos superar la dificultad: pero es un concepto máximamente misterioso. Para el creyente es objeto de revelación y, como tal, cae bajo el dominio de la teología. Aún así, convendrá tratar de entender *qué cosa* nos revela. Para revelar, debe por lo menos sugerir algo pensable, a lo que nuestra experiencia pueda aludir.

Entonces los filósofos y teólogos, que a menudo se identifican en las personas, se pusieron a la búsqueda de un sector de la experiencia que pudiera, de algún modo, compararse a la actividad creadora divina; y lo encontraron en la *poesía,* o en lo que llama-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

mos generalmente «arte». Desde entonces, la reflexión estética y la reflexión teológica sobre la creación se han estimulado recíprocamente; y, como el problema es inagotable, es probable que esta tarea en común no acabe nunca.

El principio de que el hombre es hecho a semejanza de Dios —o, si se prefiere, el principio de la analogía— libera esta búsqueda de la sospecha de ser blasfema, y le permite dirigirse a vertientes muy diversas, pero conectadas entre sí: a veces místicas, a veces metafísicas, o estetizantes, y que no raramente tienden a fundir más de una de estas perspectivas.

La valencia *artística* del concepto de creación es indicada por el uso clásico de *facere* que reproduce el griego *poieîn,* conectado con la poesía. El término «crear», en latín, sugiere más bien un generar natural y espontáneo, no deliberado, según el cual algo se forma; el *poieîn,* en cambio, siendo el obrar de un artista, realiza un proyecto.

Seguidamente, sin embargo, es igualmente significativo que el «crear» espontáneo sea sustituido por el «hacer» deliberado, y que, en contraposición a él, las traducciones modernas, por ejemplo del Credo, digan, «generado, no *creado*», hablando de la segunda Persona de la Trinidad, cuando el texto latino decía «genitum, non *factum*». Etimológicamente, «generado» y «creado» no se contraponen como *genitum* y *factum:* creado se colocaría, más bien, en la parte de «generado», en oposición a «hecho». Pero la preocupación que subyace en este cambio lingüístico es clara. Si nosotros decimos «generar el mundo» caemos en una imagen naturalística, que sustrae la creación al acto electivo de una voluntad, y así caemos en el panteísmo.

Si, por otro lado, decimos «hacer el mundo», entendemos ciertamente el mundo como un producto del arte y, por tanto, de una voluntad deliberada, pero reducimos la acción creadora a la *transformación de una materia,* como la que se produce entre las manos del artista o del artesano en general. Ahora bien, ni el modelo demiúrgico o artesanal, propuesto por el TIMEO platónico, ni el modelo biológico del paso de la potencia al acto, de cuño aristotélico, satisfacen las exigencias del concepto de creación. Y tampoco es suficiente precisar que se trata de creación de la nada, *ex nihilo,* y no de la misma sustancia de Dios. También para ARIS-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

TÓTELES, de hecho, el mundo sale de la nada —aunque sea presupuesta como «materia prima»—, debido a la atracción del acto puro divino; de manera que, como bien vio SANTO TOMÁS, en esta perspectiva el mundo puede decirse creado, pero *ab aeterno,* no por un particular acto de la Providencia. SANTO TOMÁS juzgará que la sola razón natural no puede llegar a otras conclusiones sin la ayuda de la Revelación, que define el dogma de la creación en el tiempo.

2. No es difícil darse cuenta de que la creación *artística* presenta exactamente los mismos problemas. El arte es un procedimiento técnico deliberado, que se aplica a un material y lo transforma según un proyecto: por tanto, no es un *gignere* natural, sino un *facere.* Empero, si al simple artesano lo confrontamos con el artista, sentimos enseguida la necesidad de diferenciarlos, aunque técnicamente trabajen del mismo modo. El producto de uno manifiesta un carácter de novedad radical y de unicidad, que no se manifiesta en el producto del otro, y que impide reducir la transformación artística a un puro y simple cambio de relaciones sobre un material dado. Bien dice MIGUEL ANGEL que esculpir una estatua no es más que «quitarle lo que sobra» al bloque de mármol; pero individuar eso que sobra y saberlo quitar, si de ahí va a surgir un valor estético, introduce en el mundo una novedad, *hace ser* una cosa que antes no era en absoluto.

Entonces el trabajo del artista llega a ser, en un cierto aspecto, un «crear» y la pura habilidad técnica de un obrar voluntario ya no basta para explicar el resultado. Para expresar esto se acude, nuevamente, al concepto de un *generar espontáneo,* como el que acontece en la naturaleza; sólo que en el arte eso produce lo imprevisible y se asocia con la técnica. Ni un aspecto ni otro del obrar artístico, tomados aisladamente, dan una descripción satisfactoria: hay que asumirlos juntamente, pero su concreta relación no consigue configurarse.

El trabajo del *poietés,* «hacedor» por excelencia, respecto de otros artistas, ofrece ventajas excepcionales, porque no se reduce a forjar la materia, sino que produce un mundo; y lo produce con la sola fuerza de la fantasía. Antes del Romanticismo, a nadie se le habría ocurrido alinear al poeta con los otros artistas: el poeta

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

se sentaba en la mesa con el señor, podía ser él mismo un noble, tenía en sus orígenes una relación directa con seres divinos, y —con no pequeño desdén por parte de PLATÓN— era asimilado a un maestro de sabiduría. También él modelaba una materia, el sonido —en el sentido de sonido musical, porque la poesía era cantada con música—; pero su producir no consistía en el sonido.

De por sí, lo que nosotros llamamos «música pura» no habría diferenciado al músico del artesano; de hecho no lo diferenció sustancialmente hasta finales del siglo XVII. Para los griegos, el poeta músico más que nunca podía arrogarse un parentesco con la estirpe de los dioses si, sobre la onda de la música, era capaz de hacer navegar el pensamiento. Su producto específico era la *palabra significante,* y por esto la aulética que, utilizando la boca, impedía pronunciar palabras, era considerada como un arte inferior, incluso como una diversión pecaminosa, mientras la citarística, que ocupaba sólo las manos, dejaba sitio para una actividad superior. El que, con todo, los poetas hayan traicionado esta misión suya de revelar la verdad, era una sospecha del desconfiado PLATÓN; pero su personaje SÓCRATES no duda de que la poesía consiste en *hacer emerger la verdad* en las mentes; y sólo por escrúpulo de interpretación literaria, antes de morir, compuso un himno en honor a Apolo en respuesta a la prescripción de «hacer y cultivar música» (μουσικήν ποιει καὶ ἐργάζου): como mayéutico del pensamiento, estaba persuadido de no haber hecho otra cosa durante toda su vida.

Pero el poeta es creador porque lleva a la luz las ideas: ideas que no son suyas, y ni siquiera de otro (aún cuando lo haga creer la ironía socrática), sino propias de la verdad. La creación en este aspecto, es semejante a la generación natural, porque no actúa un proyecto preordenado por la mente, sino que hace que *venga a la luz* la verdad.

Pero, ¿qué necesidad tiene la verdad de manifestarse al exterior? La pregunta puede parecer ociosa, pero no lo es. Sin duda, si nosotros vivimos en el exilio, necesitamos algo que nos recuerde lo que PLOTINO llama «nuestra querida patria». Pero, platónicamente, vivir en el exilio no es sino vivir *en el mundo:* en el mundo de la experiencia, exilados del mundo de las ideas. Ahora bien, el mundo existe, y nosotros estamos en él justamente porque la

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

verdad se manifiesta, es decir, porque hay creación. Por esto nos encontramos en una manifestación de las ideas *lejana* de su fuente originaria y tenemos necesidad de algo que nos la recuerde, y que nos sustraiga del engaño de trocar por realidad lo que sólo es un derivado suyo. Así, la verdadera poesía, no imitativa —idéntica a la filosofía para PLATÓN—, sugiere precisamente esta *presencia de lo originario* que, comparada con el dato empírico, muestra el carácter secundario y derivativo de este. Por tanto nos reconduce a ese origen que no llegamos a aferrar directamente. Pero si esto es lo que nosotros modernamente llamamos «creación», entonces es un *remedio,* cuya necesidad nace del remedio mismo. En efecto, si la verdad no hubiese salido al exterior en el mundo, no tendríamos necesidad de expresarla con la poesía, para rememorar ese mundo de las ideas del que trae origen: nos encontraríamos *en* la verdad o, platónicamente, en el mundo ideal, sin haber salido de él. En nuestra situación es necesaria la «palabra pronunciada» (para usar el lenguaje de FILÓN de Alejandría) para reencontrar la «palabra interior», pensada; pero si ésta no saliese de sí misma, no tendríamos necesidad de reencontrarla.

La creación originaria se constituye cuando se pronuncia la palabra o «verbo», o *logos;* y la creación artística le es análoga, pues sigue siendo un pronunciar, mucho más imperfectamente, el *logos,* así como encarnarlo. Pero nada se habría perdido si la palabra, o verdad originaria, hubiera sido pronunciada *sólo interiormente;* es decir, si hubiera habido solamente un *logos genitus non factus.* Por consiguiente, la verdad, expresándose toda ella dentro de sí, sin un *facere* que brote en la dimensión material, no habría pedido una sucesiva *encarnación* del verbo, para salvar lo *factum* y reconducirlo a la fuente de la verdad.

Si se razona así, cabría la tentación de hablar más que de creación, *de caída.* Entonces resultaría explicable que el mundo no nazca ni de una generación orgánica o espontánea, ni de un proyecto, pues nacería de una separación fatal, al precipitarse en el vacío algo que pertenece a la misma divinidad. Lejos de «pronunciar» la palabra, esta caída sería una pérdida de su conciencia. Entonces la palabra proferida, no por un Dios creador, sino salvador, o más aún por *varios* salvadores, no sería la repetición de un movimiento creativo originario, sino la recuperación de lo caído, que como tal no puede decirse «creado».

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

Es esta la interpretación *gnóstica* de la historia de la salvación, que fructifica más fácilmente en el terreno platónico que en el aristotélico. Pues, en efecto, no hay puesto para la caída en ARISTÓTELES. El mundo es un *elevarse* hacia Dios: no se mueve desde Dios, no implica algún proyecto, y por tanto ningún demiurgo, ningún «arte» que lo genere, sino sólo la vida. Al contrario, en los platónicos el mundo puede fácilmente interpretarse como una caída, precisamente porque PLATÓN adopta el modelo artesanal del demiurgo. Para los gnósticos, el demiurgo es un *Dios malo,* mal nacido de la partenogénesis de Sofía, aislado por una nube que le impide avistar el mundo celeste. Y este demiurgo produce el mundo como el Jehová del Antiguo Testamento, y lo tiraniza. En un mundo así construido, caen chispas desde lo alto de la nube, para despertar abajo, en algunos seres privilegiados, la vocación divina: estos son los diversos creadores o, mejor, *reevocadores* de la verdad. Ellos no repiten (o no imitan) una creación originaria, porque la construcción demiúrgica del mundo está separada de la verdad.

La caída misma de Dios (o desde Dios) es, sin embargo, una hipótesis arbitraria, para evitar la cual ARISTÓTELES, aun sin necesitarlo él mismo (ya que en él no hay creación demiúrgica), nos da alguna sugerencia. La hipótesis es que la creación del mundo no sea debida ni a *necesidad* metafísica (porque la palabra no tenía necesidad de pronunciarse exteriormente) ni a *fatalidad* (porque la «casualidad», o la caída, no afectan a Dios), sino a una *virtud:* es decir, a una capacidad y eficacia productiva. Y entre las virtudes aristotélicas hay una que puede llamarse «mundana» por excelencia, esto es, apta para justificar la creación del mundo, y es la *magnificencia.*

La magnificencia, en efecto, es gratuita, pues consiste en un gasto o despliegue no necesario. Ella no presupone más que sobreabundancia, sin que esta sobreabundancia esté obligada a desbordarse. Su causa final reside en sí misma: no está finalizada a otra cosa. Como, de todos modos, es un salir fuera, incluye *también* el peligro de caer: de caer en la ostentación y en la exterioridad, olvidando su origen. Como «palabra no necesaria», la creación es, pues, un acto de magnificencia; y puede suceder, por esto, que haga necesario pronunciar de nuevo la palabra, para remediar el olvido o, cristianamente, el pecado. En el arte acontece lo mismo:

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

la palabra, pronunciada por el poeta, nos lleva al origen, es decir, al *silencio,* como dirán en nuestro siglo, primero RILKE y luego HEIDEGGER.

4. El término «palabra», *logos,* en singular, no es usado con gusto por PLOTINO para aludir al origen del mundo. El se separa, aquí, de su predecesor alejandrino FILÓN, por un conjunto de mal entendidos polémicos que, junto con la Biblia, conciernen ciertamente al concepto bíblico de la creación. El mundo no nace de un *fiat* divino, o de un proyecto deliberado (si bien PLOTINO habla de «providencia»), porque hacer proyectos y deliberar es propio de quien siente la falta de algo, y por tanto no de Dios. El mundo, un gran animal viviente, nace del *alma* del mundo, no de la palabra: por tanto PLOTINO, aunque se presenta como simple comentador de PLATÓN, repudia el modelo demiúrgico del artesano, para abrazar más bien el modelo aristotélico de la vida.

Aparte del malentendido antibíblico, se da en PLOTINO la polémica explícita contra el abuso que los estoicos habían hecho del *logos* cuando, siguiendo una moda arcaizante, lo habían identificado con el *fuego* de Heráclito. Esto implica una nivelación de planos entre el primer principio y la materia, que podía admitirse en el pensamiento de los orígenes, pero que era opuesto a lo que tendía PLOTINO, esto es, a una visión esencialmente «*prospéctica*», en la línea del mito platónico de la caverna.

Desde la *República,* la relación entre las ideas y las cosas se había explicado, en efecto, como un proyectarse de la realidad verdadera (el mundo ideal) sobre un fondo oscuro, a partir de un fuego. El «fuego central», o Sol, o idea del Bien, es el origen, y las ideas suministran las determinaciones particulares de su actividad proyectiva, cuyas repercusiones llegan, atenuadas, al mundo sensible. PLOTINO acentúa la trascendencia, ya afirmada por PLATÓN, de ese Bien absoluto respecto de las ideas particulares, y lo hipostatiza en el *Uno,* más allá de toda determinación.

El punto original de su doctrina, sin embargo, no es el Uno sino el Intelecto, el *Nous* que, siendo el *complejo de todas las determinaciones,* no está más allá de ellas, como el Uno, sino que las recoge en un único punto; es más, *está* con toda su totalidad en cada una de ellas, que no son sino las especificaciones de su infinito ser total.

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

PLOTINO, pues, pone en fila prospécticamente el uno-uno del *Parménides* platónico, el uno-muchos del Intelecto, idéntico a sí mismo, y lo «diverso», que se aporta en el alma, hasta llegar al no ser de la dispersión material. Y lo hace, precisamente, para mediar ese paso que la teología cristiana planteaba diversamente como creación. La dialéctica horizontal de los géneros supremos del *Parménides,* que está también en PLOTINO, queda así oscurecida por la perspectiva, no dialéctica, sino vertical que, con terminología heideggeriana, podríamos llamar la dimensión de la «diferencia ontológica». El Intelecto está en el centro: idéntico al «ser» en sentido fuerte, pues en él *nulla determinatio est negatio.* Por el contrario, su afirmación de sí, en la infinidad de posibles perspectivas, es también la afirmación de *toda* determinación particular, comprendiendo también las que encontramos en el mundo sensible, incluyendo a los individuos y sus partes orgánicas. Es, como dirá DANTE, todo «lo que por el universo se despliega».

El mundo ideal platónico, identificado con el Intelecto, asume así un modo de ser que en un primer momento —si nos fijamos, por ejemplo, en PORFIRIO— debió ser refractario a los platónicos tradicionales: un modo de ser *todo concentrado* o, como dirá de nuevo DANTE, «encerrado con amor en un volumen». SAN AGUSTÍN no tendrá dificultad en notar que este pasaje propéctico del Uno al Alma, mediante el Intelecto, hacia las cosas, es una estructura bien distinta, no obstante el ritmo triádico, de la estructura trinitaria, que no «desciende», sino que se articula en un mismo plano. El modelo que PLOTINO nos presenta con las tres hipóstasis, en efecto, no es un esquema teológico, sino un *esquema creativo:* es la dimensión misma del crear, como paso de lo implícito, infinitamente rico, todo encerrado en un punto, a un objeto «desplegado» en la extensión articulada, hecho de partes en relación con otras partes, y por esto, inevitablemente, más pobre y disperso que el punto de partida, aunque siempre orgánico, viviente y dotado de ser. Es la traducción del ser originario en un medio que no es capaz de recibirlo del todo.

Este transferirse del ser a lo largo de la diferencia ontológica es una transformación diversa de cualquier transformación que se dé en el mundo sensible, en donde una cosa se muda en otra. Es más bien algo cercano al desarrollo orgánico, porque éste no trans-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

forma una cosa *en otra,* sino que transforma una cosa que existe en potencia en otro modo de existir de la misma cosa, en acto. Pero con una diferencia fundamental: el desarrollo orgánico es un potenciamiento, mientras que el transferirse a lo largo de la dimensión ontológica desde el intelecto a la realidad dispersa es un *depotenciamiento.* Por esto, aunque se tome todo el mundo en su conjunto, como ser orgánico dotado de un alma, éste siempre se queda atrás respecto al Intelecto, que es todo eso *en forma concentrada,* y además es infinitamente mucho más. El ser del mundo, diría el Cusano, es «contraído» respecto al *ipsum esse* de Dios.

5. La tradición interpretativa solía acentuar la oposición de la doctrina plotiniana respecto a la noción bíblica de creación, porque esta última hace emerger las cosas de la nada, mientras la concepción plotiniana proyecta el ser sobre la nada, obteniendo las cosas. La formación de lo sensible se presenta, más bien, como una irradiación, que sigue el trayecto de lo que suele llamarse la «emanación de las hipóstasis»; de manera que, si se le quiere atribuir el nombre de creación, no parece configurarse como una creación *ex nihilo,* sino más bien *ex se.*

Sobre esto se basa también la falsa interpretación según la cual el neoplatonismo de Plotino sería un «inmanentismo» o, al menos, un estímulo para las doctrinas inmanentistas, ya que la entera realidad es hecha de ese *ser* de que está hecho lo divino. Interpretación por lo menos desenfocada, porque no capta el problema de PLOTINO, que es el de configurar la trascendencia *cualitativa* de Dios y del mundo inteligible respecto al mundo sensible. La trascendencia ontológica surge de aquí como un corolario.

Permanece, ciertamente, la oposición contra el concepto de un proceder deliberado, artesanal, técnico, de parte de un Dios demiurgo, en favor de una providencia, por decirlo así, *automática,* que organiza las cosas desde el interior, por el hecho mismo que ellas traducen, aunque en forma «reducida», la unidad del Intelecto. Precisamente este carácter distintivo de la no-proyectualidad, sin embargo, vuelve preciosa la componente plotiniana *para la misma concepción cristiana del crear,* en orden a corregir todo lo que esta última, de otro modo, tendría de antropomorfismo. O,

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

si se quiere, para reconducir la analogía del proceder del *artesano,* que modela una materia dada, a la actividad del *poeta,* que traduce en imágenes una idea.

Esencial al concepto de creación es precisamente que la materia no sea dada, sino producida ella misma. Por esto el *facere* o *poieîn,* ambiguos porque sugieren un simple modelar, son sustituidos por el término «crear», en el que la forma no es ya forma externa, o «esquema», sino *forma interna,* formante, o *morphé,* o «entelechia». También en orden a la relación entre el Creador y el mundo ideal es importante la rectificación. En efecto, si el creador modelara la materia, el modelo le sería extraño o *presupuesto,* como ocurre al artesano que ejecuta un proyecto. Si, al contrario, el Creador desarrolla lo implícito y concentrado, el modelo no lo encuentra ya hecho, sino que lo desarrolla en el acto mismo de la creación. Como hace el proyectista, cuando inventa un modelo esencialmente nuevo y, justo por esto, es llamado enfáticamente «creador».

Nótese, sin embargo, que PLOTINO no desciende de las ideas, a lo largo de la diferencia ontológica, *hacia* las cosas, sino que asciende de éstas a aquéllas, basándose en el *modo* en que las cosas y su vida se presentan. Es decir, él fundamenta la metafísica sobre una especie de *fenomenología,* sin pretender mirar desde el punto de vista del Creador, como pretenderá, *mutatis mutandis,* HEGEL. Aparte de la imposibilidad de colocarse desde el punto de vista del Creador, para PLOTINO no existe siquiera un «punto de vista» del Intelecto hacia las cosas, porque el Intelecto *no mira* a las cosas; siendo en esto diverso del Dios bíblico, él mira sólo a lo alto, hacia el Uno. Ni aún queriéndolo, por esto, PLOTINO podría hacer coincidir (de modo spinoziano o hegeliano) el punto de vista de la filosofía con el punto de vista de Dios.

Esto es profundamente acorde con un concepto genuino de creación. Es verdad que el Dios bíblico «mira», analógica y misericordiosamente, hacia el mundo, a diferencia del Dios plotiniano; pero la relación de creación, si se la quiere configurar como una relación, es un vínculo que *liga sólo las cosas a Dios,* no Dios a las cosas. Una relación en un único sentido. Haber puesto de relieve este punto en San Agustín es un gran mérito filosófico, entre otros muchos, del recordado M. SAMEK LODOVICI en su libro *Dio e mondo in Sant'Agostino.*

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

¿Qué significa decir que las cosas son con relación a Dios, y no Dios con relación a las cosas? Significa excluir, exactamente, el modelo antropomórfico de la creación: excluir que nuestra mente pueda, aunque sólo sea en línea de principio o hipotéticamente, pensar un *proyecto* que desde Dios lleva hacia el mundo; pues en tal caso la creación sería un procedimiento técnico, como el del artesano. Existe sólo un procedimiento *no* técnico para ascender desde el efecto analógico a la causa, desde el mundo a Dios, desde lo sensible a lo inteligible, desde lo disperso al Uno. Y este procedimiento es la *filosofía.*

6. Ahora empieza a tomar consistencia la analogía con el artista, y se aferra para mancomunarlo a Dios, no sin audacia, con el mismo nombre de «creador». Aquí también hay una relación entre la obra y el autor, *no* entre el autor y la obra. En la obra de arte conseguida, nosotros encontramos la señal y, agustinianamente, la imagen de la personalidad del autor; así como en las cosas creadas encontramos la impronta —en el hombre incluso la semejanza— del Creador. Pero en el autor no hallamos nada que nos permita *prever* la obra, y pasar a ella mediante un proceso predispuesto. Nada de esto encuentra ni siquiera el mismo autor, aun cuando tenga en sí una predisposición para crear, que le da confianza.

Esta predisposición es llamada *genio* y, en un sentido, se presenta como un talento de la persona; pero, en otro sentido, *no está a su disposición,* como si se tratara de una técnica aprendida, o de un hábito adquirido. Sin duda el creador, obrando, hace pasar de la potencia al acto ciertos hábitos, adquiridos en su «madurar» (como se dice comúnmente). Pero ésta es una condición necesaria, no suficiente, para que el que «tenga el hábito del arte» pueda crear (más que repetirse, decayendo en el modo).

La no disponibilidad del genio es una diferencia fundamental entre el creador humano y el divino, que tiene *ab aeterno* a su disposición el *fiat* que produce las cosas. Mas, también en este caso, la diferencia no suprime la analogía. La incapacidad del artista de disponer como quiere de su inspiración encuentra suma correspondencia en Dios en la *no arbitrariedad* del *fiat,* del cual Dios, con todo, dispone. La no arbitrariedad mancomuna la creación divina con el genuino crear humano. En el arte, en efecto,

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

no basta querer, y en cierto modo ni siquiera sirve. Decir que «no basta querer» —o, en el límite, «el querer, en el arte, disturba la espontaneidad de la creación»— significa únicamente que el artista no puede crear a su arbitrio, no puede *imponer* su propia voluntad a sus obras (en particular, a sus personajes), sino que más bien debe dejar que la obra *se haga* por medio de él.

No por esto el artista es pasivo; es más, tanto más activo es, cuanto menos arbitrario. Análogamente, la falta de arbitrariedad caracteriza la creación divina, aún en su radical contingencia. La creación es libertad; es más, es la única libertad concreta y positiva, porque es un producir algo que no era, y que no desciende como mero «resultado», de aquello que era. Y sin embargo, el que crea no es de ningún modo libre para reunir a su arbitrio los elementos, y su obra resulta tanto mejor cuanto menos posible sea introducir en ella algún cambio sin destruirla. Tomada en su conjunto, la obra no tiene necesidad alguna: no sólo podía no venir al mundo, sino que podía haber venido como algo completamente diverso. Pero podía venir al mundo como algo del todo diverso, sólo saliendo *en su conjunto* diversa: no por una *contaminatio* entre una obra y otra.

Sobre este punto se fundamenta la conocida teodicea leibniziana, que, aparte del presupuesto injustificado de un mundo que fuera «el mejor de los mundos posibles», justamente sostiene que Dios mismo podría sólo hacer otro *mundo,* y no suprimir o añadir arbitrariamente partes en este mundo. Tal imposibilidad debería justificar a Dios de la acusación de no haber sabido hacer algo mejor. Pero ese imposible no depende del ligamen que una parte tiene con otra, sino del ligamen que el mundo *en su conjunto* tiene con su origen divino. Del mismo modo que los artistas producen innumerables obras, mejor o peor conseguidas, cada una de las cuales tiene unas conexiones internas, como un mundo, y no puede contaminarse con otras, no mejorar en base a añadirle partes tomadas de otras obras. No porque la obra sea un «efecto» necesario, sino porque es una de las infinitas traducciones posibles de la *unidad del ser,* toda concentrada.

7. Visto así, sobre el modelo de la creación artística, el universo de LEIBNIZ no se reduce ya al de SPINOZA; Dios no coincide con la naturaleza; la necesidad universal se concilia con la

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

contingencia, y la *libertas necessitatis* asume un sentido completamente diverso del spinoziano. Pero, cuando LEIBNIZ trata los «posibles» como elementos simples *dados,* que existen desde siempre en el intelecto divino, y forman con sus combinaciones los mundos, la creación vuelve a reducirse, para él, al acto de *escoger* uno de estos mundos, y de transferirlo como tal a la existencia. Entonces el paso del modo de ser concentrado al modo de ser orgánico, articulado en partes, se pierde, y con esto se pierde el concepto de creación. La creación no consiste en hacer pasar los «mundos posibles», ya hechos, a la existencia. Es, en primer lugar, *una constitución de la misma posibilidad,* la cual, como dirá BERGSON en *Le possible et le réel,* no preexiste al acto creativo. El ejemplo de BERGSON es traído una vez más del arte: si alguien hubiera poseído la posibilidad de *Hamlet* antes de que *Hamlet* fuera escrito, lo habría *creado,* antes que SHAKESPEARE.

La teoría plotiniana de las ideas, en aquello por lo que se distingue de la platónica, va al encuentro de tal necesidad. Las ideas, en efecto, son *intenciones* particulares, en las que se especifica la totalidad del Intelecto. Este, por tanto, no es el «lugar» de las ideas, o el recipiente de su colección; es el todo, de donde se irradia eventualmente su dinamismo plasmador. Como intenciones, las ideas no son modelos articulados, sino *exigencias precisas* de modelos que se han de determinar. Si queremos parangonarlas a las palabras, hemos de tomar a la palabra en ese estadio en que ya sabemos lo que «quiere decir», pero no conseguimos aún pronunciarla. Esto sucede, por ejemplo cuando no nos viene a la mente un nombre que conocemos: la *intención* es absolutamente precisa, porque rechaza cualquier nombre que no le corresponda; pero no tiene aún el nombre en su articulación: es como un punto, tan concentrado que no conseguimos objetivarlo ante nosotros.

Cuando creamos una forma nueva, por ejemplo la tragedia de Hamlet, nos movemos de una intención concentrada en este sentido, salvo que la intención del nombre corresponde a algo que *ya ha sido,* mientras la intención de la obra creativa es algo que *todavía tiene que ser* o, como dice BERGSON, es de algo cuya posibilidad aún no existe. En la creación, la complejidad nace en su conjunto de la simplicidad de la idea, como en la vida la complejidad casi inimaginable del organismo, por ejemplo del ojo, nace

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

en su conjunto de la simplicidad de su función; no añadiendo desde fuera partes a otras partes. La idea, por esto, es un principio dinámico, que contiene en sí la potencia activa, toda ella concentrada, del Intelecto; la cual, por otra parte, no puede ser traída al nivel de nuestra experiencia sensible sino como una especificación particular entre las infinitas que el intelecto contiene. No es diverso el proceso por el que se forma una especie viviente. PLOTINO lo describe como lo describirá, más de un milenio más tarde, BERGSON: como un *movimiento que se detiene.* Al detenerse, queda determinado como una estructura particular, por ejemplo la estructura del caballo, y el *origen* de tal determinación es el conjunto concentrado de todas las infinitas determinaciones, la unidad omnicomprensiva del Intelecto, del «segundo Dios», como lo llama PLOTINO; y como lo llama también el símbolo niceno: *Deus de Deo, lumen de lumine.* Este originarse de la determinación articulada a partir del ser puntual es la *creación.* El punto contiene todas las determinaciones que, por tanto, tienen el mismo origen; y crear (en alemán *schaffen*) consiste en conferir determinación (en alemán *Beschaffenheit*) no a una materia dada, no a partir de un modelo preexistente, sino a partir de la *fuente unitaria* de todas las determinaciones. Esta fuente es lo que la tradición neoplatónica árabe, más tarde latina, llamará con AVICENA «fuente de las formas», *Dator formarum:* traducción literal de un término de PLOTINO, referido al Intelecto.

8. En este sentido, en el origen de la creación, más que la palabra está el *gesto.* PLOTINO no deja de lado el término *logos,* en particular en plural *logoi;* pero designa con él las ideas, en su potencia viva. Respecto a la palabra del lenguaje articulado se remonta, por esto, a la que podríamos llamar intención originaria, que *busca* todavía su determinación, no la presupone. Intención, pues, exenta de voluntariedad, porque las intenciones voluntarias presuponen la representación de su objeto determinado, mientras los *logoi* plotinianos la buscan y la constituyen.

Respecto al poeta como es visto comúnmente, la diferencia está en que este último, para hablar, debe hablar *de algo,* por tanto de algo presupuesto, mientras que el hablar que constituye la creación no presupone, sino que produce aquello de que habla. Por otra parte, el artista como creador, al contrario del artista

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

como artesano, no presupone el material que se ha de modelar, sino que lo constituye en el acto de determinar la forma, como *dator formarum*. Es verdad que la materia nace porque *la determinación presupone la forma* y no al revés (exactamente al contrario de la materia de BRUNO, que «expulsa de su interior las formas»).

A causa de estas precisiones resultan privilegiadas, respecto a la poesía o a las artes plásticas, otras artes más abstractas, como la música o la danza, de las que PLOTINO, de hecho, trae con más gusto sus ejemplos. Artes consideradas frívolas por la tradición, pero preferidas por PLOTINO —que, ciertamente, frívolo no era—, porque no hablan *de* algo, no presuponen un significado y ni siquiera, directamente, una materia. Por eso el gesto es portador originario de significado, con preferencia a la palabra, si por «palabra» se entiende el término ya proferido. Y por tanto, con «gesto» no se significa un gesto que sea ya alusivo, porque entonces presupondría la palabra, sino un gesto que crea la palabra pronunciada, *deteniéndose:* como el *Dator formarum* da lugar al caballo, en el ejemplo de PLOTINO, cuando el movimiento determinante de una especificación suya se detiene en la especie caballo; y crea la nariz cuando se detiene en la forma de nariz, es más, en *esa* precisa nariz; y crea a SÓCRATES, y a todos los individuos, en el mismo modo; pues, como es sabido, para PLOTINO hay ideas *(logoi)* también de los individuos singulares. Naturalmente PLOTINO no habla de creación, ni podría hacerlo, al no disponer de un término apto.

Respecto al *símbolo,* este concepto de la creación se remite, evidentemente, a una situación *más originaria.* En efecto, el símbolo «pone juntamente» un significante con un significado *que es ya,* mientras aquí el ponerse del gesto, como signo determinado, tiene precisamente la función de constituirlo. No obstante, el símbolo tiene una relación con tal gesto (si bien no el gesto con el símbolo, si queremos reproducir la situación de *Dio e mondo in Sant' Agostino*), porque el gesto hace originariamente posible la simbolización.

9. He intentado, así, reconducir a PLOTINO el común origen del concepto *teológico* y del concepto *estético* de creación. Ambos no tienen lugar sin arte y sin sabiduría; es más, sólo acontecen a través del Intelecto o, bíblicamente, de la Sabiduría, «per quem

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

omnia facta sunt». Pero no acontecen como actuación de un proyecto predispuesto y a continuación ejecutado. El artista humano, naturalmente, no puede evitar proyectar algo, esperando crear. Pero entre la actuación del proyecto y la creación, en la que espera, hay un abismo, que ninguna técnica y ninguna buena voluntad bastan para colmar. Por esto el obrar del artista, ya en la tradición clásica, se imaginaba como inspirado por genios, por musas o dioses, sin cuya ayuda la técnica no habría coincidido con el logro artístico «en sentido fuerte» o, podríamos decir, «en sentido sapiencial».

Supongamos ahora que la coincidencia se haya verificado, y que la creación se haya conseguido. ¿Cómo darse cuenta? Tenemos un *indicio* psicológico cierto de este logro, aún más seguro que esa *alegría* que el final feliz de la creación llega a comunicarnos. Este indicio, por una razón bastante misteriosa, y que sólo la concepción plotiniana consigue explicar, es la *nostalgia.* «Nostalgia» o, literalmente, «dolor del retorno». Es un sentimiento que experimentamos cuando la memoria evoca en nosotros —con tal que no sea de modo abstracto— un lugar de donde provenimos, un momento que sentimos como constitutivo de nosotros mismos y, al mismo tiempo, como *un pasado que no puede retornar.* El mismo sentimiento nace en nosotros, junto con la alegría, cuando disfrutamos de una obra de arte, si está conseguida extraordinariamente, o de un momento suyo particularmente feliz.

Aunque sea la primera vez que escuchamos, pongamos por caso, esa música, tenemos la impresión de haberla conocido siempre; y, al mismo tiempo, sufrimos un «dolor del retorno», esto es, nos sentimos transportados, con el sentimiento, a un lugar en donde, a la vez, nos damos cuenta de que *no podemos volver* nunca más. La razón de esto, del todo plotiniana, es que *el origen de esa forma de la que gozamos se encuentra en el mundo inteligible* y, más precisamente, en la unidad originaria del Intelecto, de donde nosotros mismos provenimos. Al mismo tiempo nos damos cuenta de que esa forma puede presentarse a nosotros sólo en el modo *disperso,* hecho de partes exteriores a otras partes, que es propio de nuestra experiencia. Por un lado, ella rescata esta dispersión, la recoge en unidad, es más, se presenta dispersa y articulada sólo para llevar *hasta nosotros* una especificación de la

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

unidad absoluta. Pero esto no elimina el hecho de que la unidad se expanda y se exteriorice; aún más, nos hace sentir en modo mayor la dispersión. Con otras palabras, la unidad originaria con la que, gracias a la obra de arte, nos identificamos, es para nosotros también una unidad *en exilio,* transportada a un ambiente que ya no es el originario: lejana, pues, de su «patria», como la llama PLOTINO, gracias a la cual existimos y a la cual, sin embargo, no podemos retornar.

Así el arte, cuanto más conseguido, tanto más nos hace conscientes de que, en este mundo, nos encontramos en un exilio. Este es el *sentido de la creación,* y si el platónico y anticristiano PLOTINO no hubiera desarrollado este sentido, la misma noción bíblico-cristiana de la creación sería defectuosa e incompleta. El *retorno,* que nuestra situación de exilados nos lleva a desear, es admitido por PLOTINO como un retorno metafísico, o *epistrophé.* En la concepción cristiana, en cambio, vive como *esperanza de inmortalidad personal.* Pero entre las dos perspectivas esta vez hay concordancia, mucho más que oposición: precisamente porque el concepto plotiniano de Intelecto como unidad originaria de *todas* las determinaciones, no sólo genéricas y específicas, sino también *individuales* —esto es, el hecho de que haya ideas de *cada* individuo— permite esperar que, retornando a este lugar ideal de origen, reencontraremos las personas *en su individualidad.* Y éste es precisamente, el aspecto característico de la esperanza cristiana.

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra