



OBRAS BREVES DE JACQUES MARITAIN



002-04

LA PUREZA DEL ARTE

Jacques Maritain

Transcripción del capítulo VII del libro 'Arte y Escolástica' de 1920

“Lo que hoy pedimos al arte – observaba Émile Clermont – es lo que los griegos pedían a algo muy distinto, a veces al vino, con más frecuencia a la celebración de sus misterios: un delirio, una embriaguez. La gran locura báquica de los misterios, he ahí lo que corresponde a nuestro más alto grado de emoción en el arte: algo venido del Asia. Pero para los griegos el arte era muy otra cosa. No tenía por efecto conturbar el alma, sino purificarla, que es precisamente lo contrario; “el arte purifica las pasiones”, según la expresión célebre y generalmente mal interpretada de Aristóteles. Y para nosotros lo primero que se impondría sería, sin duda, purificar la idea de la belleza.”

Tanto por lo que toca al arte en general, como por lo que atañe a la belleza, es la inteligencia – los doctores escolásticos lo enseñan de mil maneras – la que tiene el primado en la obra de arte. Sin cesar nos recuerdan esos doctores que el primer principio de todas las obras humanas es la razón. Agreguemos que al hacer de la Lógica el arte liberal por excelencia, y en un sentido el primer analogado del arte, nos muestran en todo arte una especie de participación vivida de la Lógica.

Si en arquitectura todo pegote inútil es feo, es porque es ilógico; si el oropel y las imitaciones, chocantes en general, se vuelven detestables en el arte sacro, ello se debe a que es profundamente ilógico que la mentira sirva para adornar la casa de Dios. “Es feo en arte – decía Rodin – todo lo que es falso, todo lo que sonrío sin motivo, lo que se amana sin razón, lo que se arquea y se encabrita, lo que no es más que apariencia de belleza y de gracia, todo lo que miente”. “Sólo pido – añade Maurice Denis – que pintéis vuestros personajes de manera tal que parezcan estar pintados, sometidos a las leyes de la pintura, que no busquen engañarme el ojo o el espíritu; la verdad del arte consiste en la conformidad de la obra con sus medios y su fin”. Lo que equivale a decir con los Antiguos que la verdad del arte se considera en orden y conformidad con las reglas del arte. Y que toda obra de arte debe ser lógica. Debe empaparse en la lógica: no en la pseudo lógica de las ideas claras, y tampoco en la lógica del conocimiento y de la demostración, sino en la lógica operaria, siempre misteriosa y desconcertante, la de la estructura del viviente, y de la geometría íntima de la naturaleza. La Catedral de Nuestra Señora de Chartres es una maravilla de lógica, tanto como la Suma de Santo Tomás; el mismo gótico flamante sigue siendo enemigo del pegote, y el lujo en que se agota es el de los silogismos ornados y contorneados de los lógicos de la época. Virgilio, Racine, Poussin son lógicos. Shakespeare también. ¡Y Baudelaire! No lo es Chateaubriand. Si un incendio destruía el coro de una iglesia románica, lo reconstruían en gótico, sin pensarlo más. Pero ved en la catedral de Mans esta concordia y este tránsito, este brote súbito, y tan seguro de sí, en el esplendor: eso es lógica viviente, como la de la orogenia de los Alpes, o de la anatomía del hombre.

* * *

La perfección de la virtud de arte consiste, según Santo Tomás, en el acto de juzgar. En cuanto a la habilidad manual, es una condición requerida, sí,

pero extrínseca al arte. Hasta llegar a ser para el arte, al mismo tiempo que una necesidad una amenaza perpetua, por cuanto implica el riesgo de sustituir a la dirección del *habitus* intelectual la dirección del hábito muscular, y de hacer escapar así a la obra del influjo del arte. Pues hay un influjo del arte, el cual va, desde la inteligencia en que reside el arte, a mover la mano, y hacer “brillar” en la obra una “formalidad” artística. Una virtud espiritual puede así comunicarse a través de un trazo poco hábil.

De ahí viene el encanto que se encuentra en la torpeza de los primitivos: en sí, la torpeza no tiene nada de encantadora, ni ejerce atractivo alguno allí donde falta la poesía, e incluso se hace simplemente odiosa cuando es, por poco que lo sea, querida por sí misma o afectada. Pero en los primitivos era una debilidad sagrada por donde se revelaba la intelectualidad sutil del arte.

El hombre vive de tal manera *in sensibus* – sumergido en los sentidos –, le cuesta tanto mantenerse al nivel de la inteligencia, que podemos preguntarnos si en el arte, como en la vida social, el progreso de los medios materiales y de la técnica científica, bueno en sí mismo, no resulta de hecho un mal en lo que se refiere al estado general del arte y de la civilización. En este orden, y más allá de una cierta medida, lo que quita una traba, quita una fuerza, lo que quita una dificultad, quita una grandeza.

Cuando, al visitar un museo, pasamos de las salas de los primitivos a aquéllas donde triunfa la pintura al óleo y una ciencia material mucho más considerable, el pie da un paso sobre el embaldosado; pero el alma hace un descenso a pique. Tras haberse paseado por las colinas eternas, se halla ahora pisando el entarimado de un teatro, por lo demás, magnífico. En el siglo XVI la mentira se instala en la pintura, que se ha puesto a amar la ciencia por sí misma y que quiere dar la ilusión de la naturaleza, y hacernos creer que ante un cuadro estamos ante la escena o el objeto pintados, y no ante un cuadro.

De Rafael al Greco, a Zurbarán, al Lorenés, a Watteau, los grandes clásicos han conseguido purificar al arte de esta mentira; el realismo, y en cierto sentido el impresionismo, se han gozado en hacerlo. ¿Representará en nuestros días el cubismo, no obstante sus enormes deficiencias, la infancia – todavía en la etapa de pininos y chillidos – de un arte nuevamente *puro*? El dogmatismo bárbaro

de sus teorizadores nos obliga a ponerlo seriamente en duda, y a temer que la nueva escuela no intente liberarse radicalmente de la imitación naturalista sólo para inmovilizarse en las *stultae quaestiones* (preguntas tontas), negando las condiciones primeras que distinguen esencialmente a la Pintura de las otras artes, por ejemplo de la Poética, o de la Lógica”.

Comprobamos empero en algunos de los artistas – pintores, músicos, poetas – que la crítica cobijaba en otro tiempo bajo la enseña del Cubo (de un cubo asombrosamente extensible), el esfuerzo más digno de atención hacia la coherencia lógica, la simplicidad y la pureza de medios que constituyen propiamente la veracidad del arte. Todas las *gentes bien*, hoy, exigen lo clásico; no conozco, en la producción contemporánea, nada más sinceramente clásico que la música de Satie. “Nada de sortilegios, de volver sobre sí, de caricias dudosas, de fiebres, de miasmas. Jamás Satie “remueve el pantano”. Es la poesía de la infancia revivida con mano maestra”.

* * *

El cubismo ha planteado de una manera más bien violenta la cuestión de la imitación en el arte. El arte como tal no consiste en imitar, sino en hacer, componer o construir, y eso según las leyes del objeto mismo al que ha de darse el ser (navío, casa, tapiz, tela coloreada o bloque tallado). Esta exigencia de su concepto genérico tiene absoluta primacía en él; y darle como fin esencial al arte la representación de lo real, es destruirlo. Platón, con su teoría de la imitación en diversos grados, y de la poesía ilusionista, desconoce como todos los intelectualistas exagerados la naturaleza propia del arte; de ahí su desprecio por la poesía: es evidente que si el arte fuese un medio de saber, sería furiosamente inferior a la geometría.

Pero si el arte en tanto que arte es ajeno a la imitación, las bellas artes en tanto que ordenadas a la Belleza tienen con la imitación una cierta relación. por lo demás bastante difícil de precisar.

Cuando Aristóteles escribía, a propósito de las causas primeras de la poesía: “Imitar es natural a los hombres desde la infancia..., el hombre es el animal más imitador, adquiere por imitación sus primeros conocimientos y todo el mundo goza

con las imitaciones; de lo cual encontramos una prueba en las obras de arte: pues aun de las mismas cosas que vemos con pena, nos gozamos cuando contemplamos sus más exactas imágenes, tales por ejemplo las formas de las bestias más viles, y de los cadáveres; ello se debe a que el hecho de aprender es lo que hay de más agradable, no solamente para los filósofos, sino también para los demás hombres...” (Poética, IV, 1448 b 5-14), enunciaba así una condición específica impuesta a las bellas artes, y captada en los primeros orígenes de éstas. Pero es aquí donde conviene entender a Aristóteles en un sentido formalísimo! Si el Filósofo, según su método ordinario, va derechamente al caso primitivo, se engañaría de medio a medio quien no pasase de ahí, y conservase siempre para la palabra “imitación” su significación vulgar de reproducción o de representación exacta de una realidad dada. Al hombre de la edad del reno, cuando trazaba sobre la pared de las cavernas las formas de los animales, sin duda le movía, ante todo, el placer de reproducir un objeto con exactitud. Pero de entonces acá, el goce de la imitación se ha depurado mucho. Tratemos de afinar esta idea de la imitación en el arte.

Las bellas artes apuntan a producir, por el objeto que hacen, el goce o la delectación de la inteligencia mediante la intuición de los sentidos (el fin de la pintura, decía Poussin, es la delectación). Este goce no es el goce del acto mismo de conocer, goce de saber, goce de lo verdadero. Es una alegría que desborda de este acto, cuando el objeto al cual se refiere tiene una proporción excelente con la inteligencia.

Así este goce supone un conocer, y cuanto más haya de conocimiento, o de cosas ofrecidas a la inteligencia, más vasta sería la posibilidad de gozo; por eso el arte, en tanto que ordenado a la belleza, no se detiene, al menos cuando su objeto lo permite. en las formas ni en los colores, ni en los sonidos ni en los vocablos tomados en sí mismos y como cosas (deben en un primer momento ser tomados así, es la condición primera), sino que los toma también como que hacen conocer otra cosa distinta de ellos, es decir, como signos. Y la cosa significada puede ser signo a su vez, y cuanto más cargado de significación esté el objeto de arte (pero de significación captada espontánea e intuitivamente, no de significación jeroglífica), más vasta y más rica y más alta será la posibilidad de goce y de belleza. La belleza de un cuadro o de una estatua es así incomparablemente más rica que la de un tapiz, un vaso de Venecia o un ánfora.

Es en este sentido que la Pintura, la Escultura, la Poesía, la Música y aun la Danza son artes de imitación, es decir, artes que realizan la belleza de la obra y procuran gozo al alma sirviéndose de la imitación, o proporcionando, por medio de ciertos signos sensibles, algo distinto de lo que esos signos presentan espontáneamente al espíritu. La Pintura imita con colores y formas planas cosas dadas fuera de nosotros; la Música imita con sonos y ritmos – y la Danza con sólo el ritmo – “las costumbres” como dice Aristóteles, y los movimientos del alma, el mundo invisible que se agita en nosotros; dejando a salvo esta diferencia en cuanto al objeto significado, la Pintura no imita más que la Música y la Música no imita menos que la Pintura, si precisamente entendemos “imitación” en el sentido que acabamos de definir.

Pero como el goce procurado por lo bello no consiste formalmente en el acto mismo de conocer lo real, o en el acto de conformidad con lo que es, no depende en modo alguno de la perfección de la imitación como reproducción de lo real, o de la exactitud de la representación. La imitación como reproducción o representación de lo real, en otras palabras la imitación materialmente considerada, no es más que un medio, no un fin; guarda relación, junto con la habilidad manual, con la actividad artística, pero ciertamente no la constituye (como tampoco la constituía, según ya vimos, la habilidad manual). Y las cosas hechas presentes al alma por los signos sensibles del arte – por los ritmos, los sonidos, las líneas, los colores, las formas, los volúmenes, las palabras, los metros, las rimas, las imágenes, materia próxima del arte – no son ellas mismas más que un elemento material de la belleza de la obra, al igual que los signos en cuestión; son una materia remota, si puede así decirse, que el artista dispone y sobre la cual debe hacer brillar el resplandor de una forma, la luz del ser. Proponerse como fin la perfección de la imitación materialmente considerada, sería pues ordenarse a lo que es puramente material en la obra de arte, e imitar *servilmente*; esta imitación servil es totalmente extraña al arte.

Lo que se requiere, no es que la representación sea exactamente conforme a una realidad dada, sino que a través de los elementos materiales de la belleza de la obra se transparente bien, soberana y entera, la claridad de una forma; y el brillo de una forma, y por tanto de alguna verdad: en este sentido la gran fórmula de los Platónicos, *splendor veri* (*el esplendor de la verdad*), conserva su vigencia. Pero si el goce de la obra bella procede de alguna verdad, no procede empero

de la verdad de la imitación como reproducción de las cosas, sino que procede de la perfección con que la obra expresa o manifiesta la forma, en el sentido metafísico del término; viene de la verdad de la imitación como manifestación de una forma. He ahí lo formal de la imitación en el arte: la expresión o la manifestación, en una obra convenientemente proporcionada, de algún principio secreto de inteligibilidad que resplandece. A eso se refiere en el arte el goce de la imitación. Y es también eso lo que da al arte su valor de universalidad.

Lo que constituye el rigor del verdadero clásico, es una subordinación tal de la materia a la luz de la forma así manifestada, que no se admita en la obra ningún elemento material proveniente de las cosas o del sujeto, que no sea estrictamente requerido como soporte o vehículo de esa luz y que sólo venga a entorpecer o “corromper” el ojo, el oído o el espíritu. Comparad, desde este punto de vista, la melodía gregoriana o la música de Bach con la música de Wagner o de Strawinsky.^[1]

En presencia de la obra bella, ya lo hemos indicado, la inteligencia goza sin discurso. Por tanto, si el arte manifiesta o expresa en una materia un cierto rasplandor del ser, una cierta forma, una cierta alma, una cierta verdad – “acabaréis por confesar”, decía Carrière a alguien a quien retrataba – empero no ofrece de ello al alma una expresión conceptual y discursiva. Así es como sugiere sin hacer propiamente conocer, y expresa lo que nuestras ideas no pueden significar. A, a, a, exclama Jeremías, *Domine Deus, ecce nescio loqui* (¡Señor Dios, he aquí que no sé hablar!) Pero allí donde la palabra se detiene, comienza el canto, *exultatio mentis prorumpens in vocem* (el júbilo de la mente que estalla en canto).

Agreguemos que, en el caso de las artes que se dirigen a la vista (pintura, escultura), o a la inteligencia (poesía), una necesidad más estrecha de imitación o de significación viene extrínsecamente a imponerse al arte, en razón de la facultad que está en juego. Pues es preciso, en efecto, que esa facultad goce: a

1 Me acuso de haber hablado así de Strawinsky. Sólo conocía entonces la Consagración de la Primavera; mas ya hubiera debido ver que Strawinsky volvía la espalda a todo lo que nos choca en Wagner. De entonces acá ha demostrado que el genio conserva y aumenta su fuerza renovándola en la luz. Exuberante de verdad, su obra admirablemente disciplinada es la que hoy da la mejor lección de grandeza y de fuerza creadora, y mejor responde al estricto rigor clásico de que aquí se trata. Su pureza, su autenticidad, su glorioso vigor espiritual se parecen al gigantismo de Parsifal y de la Tetralogía como un milagro de Moisés a las hechicerías de los egipcios [1927] .

título principal, si se trata de la inteligencia; a título secundario e instrumental, si de la vista. Y dado que la vista y la inteligencia son soberanamente cognoscitivas e inclinadas al objeto, no pueden disfrutar de gozo completo si no conocen de una manera suficientemente viva un objeto – signo él mismo a su vez, sin duda – que les sea significado por el volumen, el color o la palabra. El ojo, pues, y la inteligencia exigen percibir o reconocer en la obra algún elemento legible. Y sin duda sólo se trata ahí de una condición extrínseca al arte mismo considerado formalmente, pues un poema oscuro puede ser mejor que un poema claro; pero dado igual valor poético, el alma gozará más del poema claro, y si la oscuridad se hace demasiado grande, si los signos ya no son sino enigmas, la naturaleza de nuestras facultades protesta.

En una cierta medida el artista siempre hace violencia a la naturaleza; empero, si no tuviera en cuenta esa exigencia, pecaría, por una especie de vértigo idealista, contra las condiciones “materiales” o subjetivas que el arte está humanamente obligado a satisfacer. Ahí reside el peligro de los viajes demasiado atrevidos, por más nobles que sean, por otra parte, al Cabo de Buena Esperanza,” y de una poesía que “burla a la eternidad” oscureciendo voluntariamente la idea bajo *films* de imágenes dispuestos con sentido exquisito. Cuando, en su horror del impresionismo o del naturismo, un cubista declara que un cuadro debe seguir siendo IGUALMENTE bello si se lo pone patas arriba, como si se tratase de un almohadón, afirma un retorno muy curioso, y muy útil si se lo toma bien, a las leyes de absoluta coherencia constructiva del arte en general; pero olvida tanto las condiciones subjetivas como las exigencias particulares de lo bello propio de la pintura.

Empero, sigue siendo verdad que si entendiésemos por “imitación” la reproducción o copia exacta de lo real, habría que decir que fuera del arte del cartógrafo o del dibujante de planchas anatómicas, no hay arte de imitación. En ese sentido, y por más deplorable que sea bajo otros aspectos su literatura, cuando Gauguin afirmaba que era menester renunciar a hacer lo que vemos, formulaba una verdad primordial puesta en práctica por los maestros de todos los tiempos. Las artes de imitación no apuntaban ni a copiar las apariencias de la naturaleza, ni a figurar “el ideal”, sino a hacer un objeto bello manifestando una forma con ayuda de signos sensibles.

Esa forma, el artista o el poeta humano, cuya inteligencia no es causa de las cosas como lo es la inteligencia divina, no puede extraerla toda entera de su espíritu creador, sino que ha de buscarla primeramente y ante todo en el inmenso tesoro de las cosas creadas. de la naturaleza sensible como del mundo de las ideas, y del mundo interior de su alma. Desde este punto de vista el artista es ante todo un hombre que ve más profundamente que los demás, y que descubre en lo real resplandores espirituales que los otros no saben discernir. Pero para hacer brillar esos resplandores en su obra, y por ende para ser verdaderamente dócil y fiel al espíritu invisible que se oculta en las cosas, puede, y aun debe, deformar en cierta medida, reconstruir, transfigurar las apariencias materiales de la naturaleza. Aun en un retrato “perfectamente parecido”, en los dibujos de Holbein por ejemplo, siempre lo que la obra expresa es una forma engendrada en el espíritu del artista y nacida verdaderamente en ese espíritu, pues los verdaderos retratos no son otra” cosa que “la reconstrucción ideal de los individuos”.

El arte, en su fondo, sigue siendo pues esencialmente fabricante y creador. Es la facultad de producir, no *ex nihilo*, sin duda, sino de una materia preexistente, una criatura nueva, un ser original, capaz de emocionar a su vez a un alma humana. Esta criatura nueva es el fruto de un matrimonio espiritual que une la actividad del artista a la pasividad de una materia dada.

De ahí procede en el artista el sentimiento de su dignidad particular. Es como un asociado de Dios en la factura de las obras bellas; desarrollando las facultades que el Creador puso en él – pues “todo don perfecto viene de lo alto, y desciende del Padre de las luces” –, y usando de la materia creada, crea, por así decirlo, en segundo grado. La operación del arte se funda sobre la operación de la naturaleza, y ésta sobre la creación.

La creación artística no copia la de Dios, la continúa y así como el vestigio y la imagen de Dios aparecen en sus criaturas, así la marca humana está impresa sobre la obra de arte, la marca plena, sensible y espiritual, no sólo la de las manos, sino de toda el alma. Antes que la obra de arte proceda del arte a la materia, por una acción transeúnte, la concepción misma del arte ha debido proceder en el interior del alma, por una acción inmanente y vital, como la procesión del verbo mental. El proceso del arte es doble, a saber: del corazón del artífice (procede) el arte, y del arte (proceden) las obras artísticas.

Si el artista estudia y ama la naturaleza tanto o más que las obras de los grandes maestros, no es para copiarla, sino para fundarse en ella. Es que no le basta ser discípulo de los maestros; debe ser discípulo de Dios, pues Dios conoce las reglas de la fabricación de las obras bellas. La naturaleza importa esencialmente al artista sólo porque es una derivación del arte divino en las cosas. El artista, sépalo o no, consulta a Dios cuando mira las cosas.

La naturaleza resulta así el primer estímulo y el primer regulador del artista, y no un ejemplo que ha de calcarse servilmente. Preguntad a los verdaderos pintores cómo la necesitan. La temen y la reverencian, pero con un temor casto, no con un temor de ‘esclavo, La imitan, pero con una imitación verdaderamente filial, y según la agilidad creadora del espíritu, no con una imitación literal y servil. De regreso de un paseo en invierno, Rouault me decía que al mirar la campiña bajo la nieve iluminada por el sol, había comprendido cómo pintar los árboles blancos de la primavera. “El modelo, decía por su parte Renoir, sólo está ahí para encenderme, permitirme atreverme a cosas que sin él yo no podría intentar... y me hace volver a caer sobre mis patas si me voy demasiado lejos”. Tal es la libertad de los hijos del Creador.

* * *

El arte no tiene solamente que defenderse contra el arrastre de la habilidad manual – o de otra habilidad que es el gusto – y contra la imitación servil. Hay otros elementos extraños que amenazan también su pureza. Por ejemplo, la belleza a que tiende produce una delectación, pero es la alta delectación del espíritu, que es precisamente todo lo contrario de lo que se llama el placer, o el cosquilleo agradable de la sensibilidad; y si el arte trata de gustar, traiciona y se hace mentiroso. Asimismo, tiene por efecto producir la emoción, pero si apunta a la emoción, al fenómeno afectivo, a remover las pasiones, el arte se adultera, y tenemos ahí otro elemento de mentira que penetra en él.

Eso es tan cierto para la música como para las demás artes. Sin duda la música tiene de peculiar el que al significar con sus ritmos y sus sonidos los movimientos mismos del alma, produce, al producir la emoción, precisamente aquello que significa. Pero esta producción no es su fin, y tampoco una representación o una descripción de las emociones. Las emociones que la música hace presentes al alma

por medio de sonidos y ritmos son la materia, con la cual debe darnos el gozo sentido de una forma espiritual, de un orden trascendente, de la claridad del ser. Es así como, lo mismo que la tragedia, la música purifica las pasiones, desarrollándolas en la medida y en el orden de la belleza, acordándolas con la inteligencia, en una armonía que en ninguna otra parte conoce la naturaleza caída.

Llamemos tesis a toda intención extrínseca a la obra misma, cuando el pensamiento que anima esa intención no actúa sobre la obra por medio del *habitus* artístico movido instrumentalmente, sino que se yuxtapone a ese *habitus* para obrar él mismo directamente sobre la obra; entonces la obra no es producida toda entera por el *habitus* artístico ni toda entera por el pensamiento así animado, sino en parte por el uno y en parte por el otro, como una barca es tirada por dos hombres. En este sentido toda tesis, ya sea que pretenda demostrar o que pretenda emocionar, es para el arte un aporte extraño, por ende una impureza. Le impone al arte, en su esfera propia, o sea en la producción misma de la obra, una regla y un fin que no es el suyo; impide a la obra de arte brotar del corazón del artista con la espontaneidad de un fruto perfecto, revela un cálculo, una dualidad entre la inteligencia del artista y su sensibilidad, que el arte precisamente quiere estén unidas.

Cuando quiero experimentar el ascendiente del objeto que el artista ha concebido y que propone a mis ojos, entonces me abandono sin reservas a la emoción que proviene en él y en mí de una misma belleza, de un mismo trascendente en el cual comulgamos. Pero me rehúso a admitir el ascendiente de un arte que calcula medios de sugestión para captar mi subconsciente, me resisto a una emoción que una voluntad de hombre quiere imponerme. El artista debe ser tan objetivo como el sabio, en el sentido de que sólo debe pensar en el espectador para entregarle algo bello, o *bien fabricado*, así como el sabio sólo tiene presente al que lo escucha para entregarle la verdad. Los constructores de las catedrales no se proponían ninguna clase de tesis. Eran, según la hermosa expresión de Dulac, “hombres que no se conocían”. No querían ni demostrar las conveniencias del dogma cristiano, ni sugerir por algún artificio una *emoción cristiana*. Y aún se preocupaban mucho menos de hacer una obra bella que de hacer una buena obra. Creían, y obraban tal como eran. Su obra revelaba la verdad de Dios, pero *sin hacerlo expresamente, y porque no lo hacía expresamente*.

