

El *pulchrum* como fundamento de la creación artística

La participación de la belleza en Puccini y en su obra

Alberto Báez

Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

Introducción

Existe en el artista y en su obra, la obra de arte, una participación metafísica de la belleza como trascendental, la cual fundamenta, en lo concreto, tanto la captación por parte del artista, como también la realización, por parte del mismo, del objeto bello.

Sólo a algunos hombres les compete el quehacer artístico. Éste involucra a todas sus potencias: la inteligencia, la voluntad, la afectividad, la memoria y la fantasía. Por lo tanto “hacer arte” no es cualquier hacer. Es una cocreación, en manos de un hombre artista, que comienza con la captación de la belleza por parte de éste, y que luego, de una manera particular y propia, se traduce en la elaboración de algo bello. Consideraremos entonces el *pulchrum*, como propiedad trascendental, y su incidencia directa en la creación artística, tanto en la persona del sujeto que hace arte como en el objeto artístico, que es la concreción individual de la belleza, donde la misma pone algo real.

Partir del ente

El esplendor de aquellas formas (espigas, caballos, flores) que no sabían morir en la llanura, y que si bien desertaban en cada poniente de la materia volvían a encarnarse con igual hermosura según el ritmo de estaciones exactas, no sólo me ofrecía un simulacro de la estabilidad que yo soñaba, sino que iba despertando en mi ser no sabía yo qué graves resonancias, como si mi entendimiento les respondía vagamente. Sólo más tarde comprendí aquel arrebatado idioma de la belleza; y supe que mi destino era el de perseguir la hermosura según el movimiento del amor...¹

¹ Marechal, A., *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Planeta, 1994, 358.

Hay un encuentro natural del hombre con la belleza en el contacto con las cosas mismas, porque ellas se nos manifiestan. Las cosas muestran de esta manera sus propias perfecciones. Y de hecho las podemos conocer porque las mismas poseen cierta inteligibilidad. Cuando hablamos de inteligibilidad hacemos referencia a las perfecciones que una realidad concreta posee. Y podemos conocerlas porque la realidad se manifiesta. Ahora bien, para desarrollar el tema de la belleza es necesario que hagamos antes algunas consideraciones acerca del ente. El ente se nos presenta como una unidad de esencia y ser. La esencia es su principio potencial determinable, y el ser, su principio actual determinante. Todo ente es portador del ser, que es acto y que hace pasar la posibilidad de que una esencia sea a un estado real. De tal manera, la realidad está constituida por cosas que son, y esto es por actualizaciones de esencias por parte del ser. Lo que muestra que la realidad es ente, y que las cosas tienen en común que participan del ser, y como propio, su esencia. Hablar de acto es sinónimo de perfección, ya que hace pasar, por ser tal, una potencialidad dada al estado de actualidad. Pero debemos tener en cuenta al respecto las dos consideraciones o vertientes que Santo Tomás distinguió del *esse* en el ente: “*Nam ens dicitur quasi esse habens*”² y “*Ens autem id quod finate participat esse*”³. Y de esta manera consideramos al *esse* como acto que actualiza la esencia en su existir, y al *esse* como perfección, participando a los entes, pero no en su totalidad sino parcialmente. Esto significa que cada ente posee una perfección pero en forma limitada; limitación que le viene por el lado de la esencia. Y así, el *esse* es conocido por medio de la esencia, en la que aquél se ha encarnado de manera parcial. Esto lo expresa Fabro en el siguiente texto:

La expansión del *esse*, las perfecciones del *esse*, no son conocidas sino indirectamente, mediante precisamente la esencia, la diversidad genérica, específica e individual de las esencias.⁴

² Aquino, Tomás de, *In Metaphysicam Aristotelis Comentariorum*, cura et studio Fr. M. R. Cathala OP, Marietti, Taurini, anno 1926. Liber XII, Lectio I, n. 2419. “Pues se llama ente al que posee el ser”.

³ Aquino, Tomás de; *In librum de Causis Expositio*, cura et studio Fr. Ceslari Pera OP, Marietti, Taurini, anno 1955. Lectio IV, n. 175. “El ente por lo tanto es aquel que finitamente participa del ser”.

⁴ Traducción propia. Fabro, Cornelio; *Participation et Causalité*, selon S. Thomas D’Aquin, Paris: Editions Beatrice-Nauwelaerts, 1961, 245.

Ahora bien, todo ente, entonces, por el hecho de serlo, es “cosa” (*res*), ya que se presenta ante nuestra mirada como algo que existe. También se nos presenta como “algo” (*aliquid*), y a la vez “uno” (*unum*), que hace referencia a la alteridad y unidad, por lo que cada uno es lo que es y no lo otro. Lo “verdadero” hace referencia a lo que es, y a esto llamamos ente. Viene luego lo “bueno” (*bonum*), que hace referencia al apetito. Como última propiedad trascendental está lo bello (*pulchrum*), que es la manifestación en lo sensible de la perfección. Lo bello guarda, entonces, una relación según una conveniencia, tanto al intelecto como al apetito, y muy nutritiva es la apreciación que al respecto hace André-Marc:

Mientras que la unidad es la identidad del ente consigo mismo, lo verdadero, su identidad con el pensamiento, y el bien su identidad con la voluntad; lo bello es verdaderamente la identidad del ente con el espíritu, pero no es la unidad del ente con una función del espíritu, sino con todo el espíritu⁵.

El pulchrum como trascendental

La etimología del término *trascendente* viene del latín: *trans/scandere*, que significa *escalar más allá* de donde podemos. Al hablar de propiedad trascendental del ente hacemos alusión a su universalidad o extensión. Pero debemos recordar que también en lo propiamente predicamental llegamos a algo universal que no es igual a la universalidad trascendental. Esta última la sobrepasa, abarcando a todas las realidades y estando por encima de todo el orden genérico. Podemos entonces denominar a las propiedades trascendentales como aquellos agregados que se le pueden hacer al ente sólo racionalmente, ya que realmente no puedo agregar nada debido a que en él está todo incluido. Y así lo enseña Tomás:

no puede añadirse al ente algo como una naturaleza extraña (exterior) de la manera que la diferencia se añade al género, o el accidente al sujeto, porque cualquiera que sea la naturaleza es esencialmente ente. De donde también el Filósofo en III Metafísica prueba que el ente no puede ser un género: pero

⁵ Traducción propia. Marc, André; *Dialectique de L’Affirmation, Essai de Méthaphysique Réflexive, Universelle*, Bruxelles París: Desclée de Brouwer, 1952, 237.

conforme a esto se dice que algunas cosas dan (aplican, añaden, ponen) sobre el ente en tanto que expresan el modo del mismo que se expresa para el nombre del ente mismo. Esto sucede de dos modos: uno tal que el modo expresado es algún modo especial de ente, según los cuales se reciben los diversos modos de ser; y junto a estos modos se reciben los diversos géneros de las cosas... De otro modo así que el modo expresado es el modo que sigue generalmente a todo ente⁶.

Sobre lo bello

La trascendentalidad del *pulchrum* resulta clara en la mente del Aquinate si se repara en que santo Tomás desarrolla la prueba de Dios según el argumento de las perfecciones participadas máximamente universales, desde un Máximo Perfecto, apelando a la noción de *pulchrum* o *speciosus*, como se deja ver en el siguiente texto de juventud:

La cuarta se da por cierto (se toma, se acepta) por eminencia en el conocimiento, y es tal (igual, semejante). En todas las cosas que hay, encontrar lo más o menos bello (hermoso) es encontrar algún principio de belleza (hermosura) por cuya proximidad se dice que algo uno es más bello (hermoso) que algo otro. Pero encontramos que los cuerpos son bellos por la especie (forma, figura) sensible, mas los espíritus (son) más bellos (hermosos) por la especie (forma) inteligible. Por lo tanto, es necesario que exista algo de lo cual procedan una y otra (cosas) bellas (hermosas), al cual los espíritus creados más se aproximen.⁷

La misma concepción la encontramos en el siguiente texto de una obra del período de madurez:

Y aunque las razones sutiles (agudas, perspicaces, ingeniosas) se abandonan actualmente, con un ejemplo tosco se manifiesta que en efecto todas las cosas han sido creadas y hechas

⁶ Aquino, T. de; *De Veritate*, q. 1, a. 1.

⁷ Aquino, T. de; *I Sentencias* d. 3, prólogo.

por Dios. Consta pues que si alguien entrara a una casa y en la entrada de la casa misma sintiera calor, andando luego más adentro sentiera mayor calor y a continuación (después) del mismo modo, creería que hay un fuego más adentro, aunque no viera el fuego mismo que podría causar los calores dichos: así también sucede al que considera las cosas de este mundo. Pues él mismo encuentra que todas las cosas han sido dispuestas según (conforme a) diversos grados de belleza y excelencia (nobleza), y cuanto más se aproximan a Dios, tanto más bellas y mejores (las) encuentra. De donde los cuerpos celestiales son más bellos y excelentes (nobles) que los cuerpos inferiores, y las invisibles más bellas que las (cosas) visibles. Y por lo tanto, se debe creer que todas éstas provienen de un Dios único que da a cada cosa su *esse* (acto de ser) y su excelencia (nobleza)⁸.

En atención a esta perspectiva indudablemente trascendental en la temática de la belleza metafísica, nos parece apropiado considerar el tema del *pulchrum* desde el pensamiento del Doctor Angélico, que convierte al mismo, como el *verum*, con el ente, haciendo sólo hincapié en una diferencia de razón. Y ésta es, que lo bello hace referencia a un conocimiento que produce un placer estético. Al placer estético que produce lo bello le precede una cierta captación intelectual, en la cual nuestro apetito se aquieta en una relación de conveniencia. Conclusión que primera, y en función de, es la captación intelectual (*visa*) y luego el agrado (*placent*). Por otro lado, nos adelanta al tema de la belleza como perfección, que abordaremos más adelante. Es necesario explicar ahora por qué a algo lo llamamos o nos parece bello. Siguiendo a los antiguos maestros podemos decir que frente a un objeto, entre otras cosas, lo que captamos es su armonía, su proporción, su excelencia, su orden entre las partes, su luminosidad o esplendor, y en eso, parece, consiste la belleza.

Dando un paso adelante, tratando de buscar la palabra que significa la belleza en toda su magnitud, sin dejar nada afuera, encontramos un término que contiene lo más genérico, lo más universal que sobre la belleza podemos decir: *perfección*. Y a la misma la podemos predicar del orden, de la armonía

⁸ Aquino, T. de; *In Symbolum Apostolorum Expositio*, c. 1.

y del esplendor. Ahora bien, no podemos decir que con esto solamente hay belleza porque dejaríamos de lado la potencia intelectual del sujeto que la capta. Corresponde afirmar que para que haya belleza deben estar presentes los dos elementos que la constituyen: la perfección del objeto y la potencia intelectual del sujeto, unidos ambos en una relación de conveniencia por el agrado. La razón de esta conveniencia proviene de una proporción con lo real. Así lo expresa Maritain en el siguiente texto:

Si la belleza deleita a la inteligencia, es porque ella es esencialmente una cierta excelencia o perfección en la proporción de las cosas a la inteligencia⁹.

Justamente en esta proporción se evidencia lo semejante entre lo real y nuestra capacidad cognoscitiva, y desde la categorización de la belleza como perfección, y comprobando que todas las cosas creadas la poseen desde el momento en que pueden causar agrado al ser aprendidas por la inteligencia, se desprende, como del *bonum*, que la belleza es trascendental por su pertenencia a todo ser. Además podemos reconocer en la belleza una particular relación entre el ser y nuestras facultades, que es la relación entre una perfección y nuestro entendimiento a través del conocimiento.

Subrayemos entonces que no habría sólo una relación respecto al entendimiento, sino dos órdenes al mismo: el del entendimiento con respecto al *verum*, por un lado, y en relación al *pulchrum*, por otro. La diferencia radica en que el *verum* se dice propiamente en orden al *ens simpliciter*; en cambio el *pulchrum*, como el *bonum*, se forma según la perfección o el *ens secundum quid*:

Lo verdadero dice relación directa e inmediata al ser, y, en cambio, el bien se deriva del ser en cuanto es de algún modo perfecto¹⁰.

De esta forma tratamos de mostrar la trascendentalidad de la belleza precisamente por lo objetivo que ella tiene y no por lo relativo al entendimiento, ya que muchas cosas no son captadas por el entendimiento como bellas. En otras palabras, sería confundir el plano predicamental con el trascendental. Y en este último sentido, la belleza consiste en la perfección

⁹ Maritain, J.; *Arte y Escolástica*, Buenos Aires: Club de Lectores, 1958, 32.

¹⁰ Aquino, T. de; *Op. cit.*; I, q. 16, a. 4, c.

o plenitud del ser, por tanto todo ente es bello por el hecho de que todo ente posee perfección. Como cierre del tema citamos a un autor que expresa el modo en que la belleza se convierte con el ente, es decir con lo verdadero y con lo bueno, guardando la diferencia de razón correspondiente:

En definitiva, lo bello es el ser en cuanto un contenido entitativo se hace patente, se expresa en lo sensible, en el aparecer mismo, de tal modo que las partes resulten vehículos del ser, o sea, del contenido mismo que constituye el ser de la cosa. De ahí, pues, que resulte lo bello en cuanto perfecto, amable, y por tanto manifestación o expresión, inteligible; o sea, bueno y verdadero, pero de tal modo que lo inteligible suscite el apetecer, y el apetecer surja como efecto de la manifestación¹¹.

Santo Tomás y la belleza

Si bien Tomás no escribió un tratado especial sobre el tema, encontramos en distintas partes de sus obras la mención del mismo, alguna de las cuales, dada la importancia de sus contenidos, transcribimos a continuación, incluyendo casi todas las ya citadas oportunamente.

En la Suma Teológica, I, q.5, art. 4, ad.1., se refiere a que lo bueno y lo bello son lo mismo en la realidad, y dice "*Pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem; quia super eandem rem fundantur*". Y hace la distinción entre los mismos, en la 1,2, q. 27, art. 1, ad 3, estableciendo que "*Pulchrum est idem bono sola ratione differens*".

En la 1, q. 5, art. 4, ad 1 distingue el orden de lo apetitivo y de lo cognoscitivo, estableciendo cuál corresponde a cada trascendental: "*Bonum proprie respicit appetitum...Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*", y remarca la vía cognoscitiva del *pulchrum* en 1,2, q. 27, art. 1, ad. 3: "*Pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam*". Así establece el orden de relación de lo bueno y lo bello a la facultad respectiva en la I, q.5, art. 4, ad 1.: "*bonum quod omnia appetunt*" y "*pulchrum quae visa placent*".

¹¹ Estrada, José M. De; *Síntesis de Estética*, Curso de 1970, 1er. Cuatrimestre, Buenos Aires: Ed. Ophil, 1970, 45.

Marechal y la búsqueda de la belleza

Hemos elegido, a propósito del tema que venimos tratando, el ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza* porque nos acerca un análisis muy sencillo, pero profundo, de la belleza. Se plantea en esta obra una metafísica de corte netamente realista y creacionista, donde la belleza se encuentra en las cosas como propiedad entrañable de ellas. Cuando Marechal nos habla del *descenso* quiere comunicarnos el acercamiento al ente, a la cosa, para conocer sus propiedades. De esta manera nos plantea tanto el acercamiento al tema de la verdad, de la bondad y de la belleza. Pero muy bien distingue Marechal que el conocimiento de lo finito tiene que llevarnos al conocimiento de lo infinito. Implícitamente está en el autor la idea de participación. La cual nos conduce desde lo finito material a lo infinito inmaterial. ¿Y por qué Marechal lo llama descenso? Quiere alertarnos que no debemos quedarnos en él, ya que conocer la cosa bella no es conocer La Belleza, conocer la cosa buena no es conocer La Bondad. Ellas nos anuncian y nos guían hacia el Ser que no tiene ninguna participación. Y viene muy a cuenta lo que nos señala el Doctor Komar en *Orden y Misterio*:

La mirada contemplativa no prescinde de los entes particulares, de su sentido y su valor, sino ciñéndose a lo que de veras son y evitando caer en *cogitare ultra*, se deja medir rigurosamente por ellos, pero no se limita a ellos. El ente particular se torna *speculum vitae* y *liber sanctae doctrinae*: la criatura habla del Creador [...]. Lo finito nos remite al Infinito. El *proprium* (*oikeion*, *ídon*) de las cosas finitas nos abre el camino hacia el *Proprium increado* (Cf. C.G.I,26). Creemos no falsear el pensamiento de santo Tomás si interpretamos en el sentido mencionado su dicho *Intellectus noster, intelligendo aliquid, in infinitum extenditur*.¹²

Se capta ciertamente una analogía de proporcionalidad intrínseca como nexo entre estas dos realidades, donde la Belleza imparticipada es a la belleza participada como el Ser infinito es al ente finito.

¿Por qué desciende? me dirás. Desciende porque las cosas creadas la están llamando con esa fuerte voz de su hermosu-

¹² Komar, E.; *Orden y Misterio*, Buenos Aires: Emecé, 1996, 24-25.

ra. ¿Y a qué la llaman? Dijimos que la llaman a cierta verdad con la intención de cierto bien. Y el alma, respondiendo a ese llamado sabroso, desciende a las criaturas en descenso de amor, porque necesita ser feliz en la posesión de lo bueno. Y aunque su sed es legítima, comete un error. ¡Es un error de proporciones el suyo! Pues entre el bien relativo que le ofrece la criatura y el bien absoluto con que sueña el alma, existe una desproporción infinita¹³.

Se ve claro en este texto que debemos partir del ente finito, el cual, al tener un orden que no le viene por sí mismo, reclama inevitablemente un Ordenador que lo haya establecido. Las cosas están ordenadas porque unas no son las otras. Y éstas son el camino hacia el Creador. Se manifiesta así una constante metafísica que parte de la realidad concreta.

El camino de *Ascenso* para Marechal es la búsqueda, una vez conocido lo bello en algo, de la Belleza en sí. A ésta se asciende en primer lugar, como hemos dicho, por el llamado de la hermosura de las cosas, y luego por el gusto del alma, que con ésta no se sacia, por el llamado de la Belleza en sí.

Oigo que me llama, y pienso que todo llamado viene de un llamador. Me digo entonces que por la naturaleza del llamado es dable conocer la naturaleza del que llama. Si la escucho es una vocación o llamado de amor, Amado es el nombre del que me llama; su amor es infinito, Infinito es el nombre Amado. Si mi vocación amorosa tiende a la posesión del bien único, infinito y eterno, Bondad es el nombre del que me llama. Si el Bien es alabado como hermoso, Hermosura es el nombre del que me llama¹⁴.

De esta manera vemos cómo las criaturas son bellas, pero no son la Belleza. Conducen a ella como al Ser que las participa de la hermosura.

El artista

Es preciso tener en cuenta, antes de introducirnos a desarrollar todo lo que hace al ser del artista, que sólo a partir del hombre es posible hablar

¹³ Marechal, A.; Op. cit., 27.

¹⁴ *Ibidem*, 49-50.

de quehacer artístico. De allí que nos sea ineludible tratar el tema de la persona humana previa y acotadamente, ya que es la naturaleza donde se encarna este misterio y poder creador que hace posible explicitar diversos aspectos de la belleza.

La persona humana

La definición clásica de la persona humana es la que nos dejó Boecio: *Persona est rationalis naturae individua substantia*, en la cual la noción de *substantia* nos refiere a algo que es “en sí” y no “en otro”, que corresponde a la noción de accidente. La segunda connotación que hace Boecio es la de *individual*, y señala a una substancia completa o “substancia primera” en términos aristotélicos. Es entonces la persona un *individuo*, pero con una naturaleza diferente: *naturaleza racional*. La noción de individuo es más genérica, ya que abarca distintas especies, y una de éstas es la especie humana. Recurrimos ahora a la definición que da santo Tomás sobre la persona, donde señala por un lado, en el género de la substancia, lo singular; por otro lado hace referencia al singular en las substancias racionales; y finalmente subraya la importancia que tiene lo individual en las substancias racionales:

los singulares de naturaleza racional tienen entre las demás substancias un nombre especial, que es el de ‘persona’. Por tanto, en la definición de persona se pone ‘substancia individual’, para indicar lo singular del género de substancia, y se añade ‘de naturaleza racional’ para significar lo singular de las substancias racionales¹⁵.

La persona en tanto que individuo comparte dentro del género tanto el tema del ser como el de poseer un cuerpo viviente y el de ser también animal. Pero lo propio que tiene le viene por parte de su naturaleza, que es racional. Sin embargo, no podemos afirmar que haya oposición entre individuo y persona, y así es que el hombre es una persona por estar individuada en una naturaleza racional, y abarca en su totalidad al hombre en su unidad substancial de alma y cuerpo. Véase el texto siguiente de santo Tomás:

Ahora bien, persona en general significa, como hemos dicho, substancia individual de naturaleza racional, e individuo,

¹⁵ Aquino, T. de; Op. cit.; I, q. 29, a.1.c.

lo que es indistinto en sí mismo, pero distinto de los demás. Por consiguiente, persona, cualquiera que sea su naturaleza, significa lo que es distinto en aquella naturaleza, y así, en la naturaleza humana significa esta carne, estos huesos, esta alma, que son los principios que individualizan al hombre...¹⁶

La persona del artista

Entendemos en la figura del artista a aquella persona¹⁷ que, de alguna manera u otra, capta las formas bellas y las plasma en una creación propia, única y original, que denominamos obra de arte. Si bien a todo hombre le es posible por su naturaleza captar lo bello en las cosas, de una manera "especial", el artista capta no sólo lo bello de la realidad sino también las formas de la hermosura. Significa entonces que hay algo propio en la persona del artista, no común a todo hombre, que se desprende de lo más profundo de su interioridad y que revela su carácter personal o su personalidad. El pensamiento de Guardini es muy enriquecedor a la hora de hablar del arte como la expresión más alta del espíritu humano:

Personalidad designa la conformación de la individualidad viva, en tanto que determinada a partir del espíritu [...] La interioridad del hombre es, en último término, una interioridad del obrar y del crear [...] Detrás de la obra de arte se encuentra la interioridad determinada espiritualmente, esa interioridad que percibe el sentido dándole formas por su propia fuerza creadora. En esta forma se muestra de la manera más pura la esencia de la actividad creadora...¹⁸

Bien sabido es por el artista, desde su condición de finitud, que es imposible expresar la belleza en su totalidad, de allí que cada uno está delimitado no sólo por su individualidad; posee, además, el límite de que será artista para una cosa y no para otra, por lo menos en la mayoría de los casos.

¹⁶ Ibidem, I, q. 29, a. 4.

¹⁷ Vid supra características de la persona, ya que a partir de ellas se entenderá con más claridad todo lo que concierne a la persona del artista, como algo único, irrepetible, etc., que definirá lo propio y el sello inconfundible de su arte.

¹⁸ Guardini, R.; Op. cit., 170, 173-174.

Es interesante nos resulta ahora reparar en aquello que hemos escuchado corrientemente: “*artista se nace, no se hace*”. Esta afirmación nos permitirá introducirnos en una temática que hace al fondo de la cuestión planteada. A primera vista la misma pareciera no tener salvedades. Pero de hecho hay que distinguir bien una cosa de otra. Cuando decimos que se nace artista, sin duda alguna estamos haciendo referencia a algo real que algunas personas poseen y otras no. Y esto real es la perfección hacia la cual está llamada dicha persona, a partir de la vocación o llamado que posee. En este sentido damos conformidad a la primera afirmación que antes mencionábamos. Pero no basta esta señal, vocación o llamado para que se dé la realidad del artista. Es necesario que se adquiera el hábito del arte por parte de una persona para que se convierta en artista. Con lo cual podemos asegurar que también es necesario que el artista se haga; y con esto, insistimos, no estamos negando el “don” o “capacidad para” o “talento”, sino que, además, debe desarrollarlo; y esto implica hábito, es decir repetición de actos, es decir hacerse. Creemos que, dado este hecho, sólo podemos admitir la segunda afirmación, en el sentido de que el talento no surge por el esfuerzo o el hacer.

El hábito de ser artista

Retomando el hilo conductor de este trabajo, acerca de la participación de la belleza, en este caso en la figura del artista, pensamos que, como venimos diciendo, se debe poseer una disposición natural para captar con facilidad las formas de la belleza. Estas formas son el camino para que el artista pueda, con arte, dominar la materia; y muy bien lo aclara Maritain:

Las reglas ciertas de que hablaban los escolásticos no son imperativos convencionales impuestos al arte desde fuera, sino que son las vías de operación del arte mismo, de la razón artífice, vías altas y escondidas. Y todo artista sabe muy bien que sin esta forma intelectual dominadora de la materia, su arte no sería otra cosa que un amasijo sensual...¹⁹

Y aquí vemos cómo naturalmente se impone la necesidad de hablar, como lo anticipamos, de la participación de la belleza, como condición *sine*

¹⁹ Maritain, J.; Op. cit., 52.

qua non en el artista, “en un estado vital y espiritual, en un *habitus* o en una virtud de la inteligencia que es propiamente la virtud del arte”²⁰. En este sentido, el artista, en plena posesión de las reglas, mediante el hábito que tiene de las mismas, ejerce una causalidad eficiente sobre la materia con un fin determinado y totalmente desinteresado. Más allá de estas reglas, el artista puede, en algunas ocasiones, operar, asemejándose su obra a la acción divina, y cabe entonces hablar del “genio”. Pero siendo contados estos casos, la mayoría de los artistas necesitan del hábito de las reglas, ya que el mismo está relacionado íntimamente con la perfección, con el don. Tan es así que un don puede frustrarse tanto por no ser cultivado como por ser mal conducido. Y bien nos ilustra al respecto el Doctor Komar:

Los hábitos hacen fácil lo que de suyo es arduo. Constituyen una segunda naturaleza y son el resultado de un entrenamiento, de una formación. Solamente una persona formada puede tener una cierta espontaneidad madura. El que domina un instrumento musical, por ejemplo, puede tocar con naturalidad, pero el que no está formado, es duro, rígido, no por estar inhibido frente al instrumento sino porque le falta crecimiento, desarrollo, en esa línea...²¹.

Sin embargo, el artista posee por la virtud del arte un carácter incomparablemente más profundo que el que le dan las disposiciones naturales. Pero convengamos que no hay hombre-artista si no se dan por lo menos dos requisitos: una captación de las reglas de la belleza, que es el don natural que la persona posee, y una formación del mismo, a través de una *via disciplinae* que le permita crecer y alcanzar mayor perfección en su creación artística.

Su inspiración

Los antiguos pensaban que tanto la verdad como la belleza son temas difíciles (*Χαλεπα τα καλα*), y que para acceder a ellos es necesario de parte del sujeto un trabajo arduo y virtuoso, ya que son caminos muy estrechos. Y creemos, a propósito de esto, que es muy importante llegar a

²⁰ Ibidem, 52.

²¹ Komar, E.; Op. cit., 34.

descubrir aquello que ve el artista y en lo cual tuvo *inspiración*²² para hacer arte. Sin embargo, habiendo tantas teorías al respecto, sólo nombraremos, en forma acotada, aquellas que consideramos significativas para nuestra investigación. Ocurre que el tema, de por sí, es bastante difícil, y, además, al respecto se ha dicho mucho, y algunos autores pueden llegar a ser bastante intrincados para resolver el tema. Con lo cual, aunque quisiéramos, sería casi imposible tratarlos a todos, no sólo por un tema de extensión, sino también porque no es tampoco la intención fundamental de este trabajo. Antes de ello nos detendremos a ver en qué consiste para el artista este tema de la inspiración, que de hecho también hace confrontar a distintos estetas.

Para ello recurriremos, en primer lugar, a un texto de Marechal que bien supo hablar a través de su Adán Buenosayres sobre la inspiración:

Veamos el primer tiempo: el de la inspiración poética. En un momento dado, ya sea porque recibe un soplo divino, ya porque, ante la hermosura creada, siente despertar en sí una entrañable reminiscencia de la hermosura infinita, el poeta se ve asaltado por una ola musical que lo invade todo, hasta la plenitud, a semejanza del aire que llena los pulmones en el movimiento respiratorio...²³

Podemos extraer de lo antecedente que el artista es aquel que pone la posibilidad de lo bello, fuera de lo natural creado, pero no sin su colaboración, en algo nuevo que hace por tener una participación especial en la belleza, que podríamos llamar disposición natural. Pensamos, además, que el artista, más allá de que entre sus fuentes se halle el imitar, ya sea la naturaleza como las acciones humanas, o simbolizar las ideas, o manifestar sensiblemente las ideas, etc., lo que hace en el fondo es otra cosa:

El artista hace su superación revistiendo las cosas con otras muchas perfecciones que en realidad no tienen o que difícilmente podrían tener. Y por eso se dice que las idealiza, las convierte en ideas, las presenta no como son en su ser real, sino

²² *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Espasa Calpe, 1992. "Es el efecto de sentir el escritor, el orador o el artista aquel singular y eficaz estímulo que le hace producir espontáneamente, y como si lo que produce fuera cosa hallada de pronto y no buscada con esfuerzo".*

²³ Marechal, L.; *Adán Buenosayres*, Buenos Aires: Planeta, 1994, 251.

como cree que podrían ser según la idea que se ha formado de ellas. Busca en una palabra el ideal de perfección...²⁴

A partir de aquí podemos afirmar que lo que hace el artista desde una consideración metafísica no es algo substancial sino totalmente accidental. Las obras de arte son formas accidentales no necesarias, ya que el artista las crea libremente. Esta ventaja le proporciona al artista no sólo superar los objetos de la naturaleza, sino también su propio arte, debido a la cantidad de combinaciones posibles, a través de las cuales puede lograr nuevas formas que participen de la belleza.

Esta tendencia natural a la belleza, que como toda tendencia innata es movimiento hacia el ser, o sea hacia la vida y la expansión vital, ya que para los vivientes ser es vivir[...] es la motivación lejana, claro está, y mediata, que explica el proceso estético solamente en su principio y raíz, ya que también cabe señalar en el proceso mismo, y de un modo más próximo, diversos momentos y también distintos factores intervinientes...²⁵

De esta manera vemos cómo, según lo anticipamos, en la obra de arte se da una participación de la belleza que proviene de otra participación, que es la de la belleza al artista, ya tratada anteriormente. Se nos presenta así, a través de la creación artística, un mundo nuevo de seres, que son producto de una concreción de un ideal de belleza, que actuando como formas, son tomadas por el artista para plasmarlas en la materia.

La ópera como una forma particular de encarnar la belleza

No todo ente es persona, como no toda persona es artista, y no todo artista hace ópera²⁶. Partimos desde esta última afirmación para completar este trabajo, observando en la realidad, la variedad de obras de arte existentes. Esto nos remite inmediatamente a pensar que si bien hay una gran multiplicidad de obras, todas tienen algo en común por lo que son consideradas bellas. Y este aspecto es justamente lo bello que ellas tienen. Nos

²⁴ Febrer, M.; *Filosofía de la Belleza y del Arte*, Barcelona: Instituto de Teología y Humanismo, 1993, 309.

²⁵ Estrada, J. M. de; *Breve estética filosófica*, Buenos Aires: Club de Lectores, 1980, 89.

²⁶ Ver en el nro. anterior de la Revista *Studium* el artículo *La ópera Werther y su trasfondo filosófico*, donde se encuentra explicitado el tema de la ópera y su clasificación.

parece apropiado, entonces, afirmar que la belleza se encuentra participada, por la intervención del artista, en las obras de arte de distintas formas como diferentes concreciones de lo bello. Hegel piensa sobre este tema, dentro de su idealismo, algo parecido sobre el origen de las cosas bellas:

Comenzamos por lo bello como tal. Pero esta idea, que es una, debe a continuación diferenciarse, particularizarse a partir de ella misma, dando nacimiento a la variedad, a la multiplicidad, a las diferencias, a las múltiples y diferentes formas y figuras del arte...²⁷.

Compartimos esta idea haciendo la salvedad de que la obra de arte, dentro de la postura realista, posee entidad ontológica, y además como todo ente finito, tiene su sentido. Y para que esta exposición resulte más nutritiva, que mejor que acercarnos a un autor en concreto y a una obra en particular, y en ellos apreciar el carácter de lo bello.

Puccini y la ópera

Constituye un signo de genio el hecho de que un artista haya podido crear un mundo que, mediante la fuerza de su imaginación y sus talentos, nos obliga a reconocerlo como peculiarmente suyo. Esto no es necesariamente sinónimo de grandeza, pero sugiere un alto grado de individualidad, uno de los dones creativos más valiosos. Puccini era uno de estos artistas. El mundo que él creó en sus óperas es característicamente suyo, con un clima emocional y dramático tan personal como su estilo musical. Hay algo que puede llamarse un concepto específicamente pucciniano de la ópera...²⁸

Giacomo Puccini (1858-1924) fue esencialmente compositor del género operístico. A pesar de haber recibido la influencia de diversas corrientes estéticas de su época, como la francesa y la alemana, logró desarrollar un estilo propio e inconfundible, que es lo común a todo creador artístico que tiene algo nuevo que decir. El artista expulsa mediante la expresión aquello que está dentro de él, y lo plasma en el exterior. Y el arte del melodrama musical, por

²⁷ Hegel, G.W.F.; *Introducción a la estética*, Barcelona: Península, 1971, 22.

²⁸ Carner, Mosco; *Puccini*, Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1987, 333.

sus características, se encuentra dentro de la corriente estética que considera al arte como *expresión*. Este artista abordó el tema operístico siguiendo sus intuiciones, y escribió al respecto en su legado epistolar:

La música es cosa inútil para mí mientras no disponga de un libreto. Tengo el gran defecto de componerla tan sólo veo moverse a mis criaturas en el escenario. Si yo fuese un sinfonista puro, engañaría al público y perdería mi tiempo. Yo creo que al nacer, Dios me tocó con el dedo meñique y me dijo: - Escribe para el teatro; sólo para el teatro!... Y he seguido el consejo supremo...²⁹.

En este plano teatral, sus óperas cobraron ciertamente un carácter substancialmente intimista, ya que en la base de su inspiración están aquellas “pequeñas cosas” que lo emocionan, y que luego son volcadas en el pentagrama con un nuevo ser, “el ser de sus delicadas melodías sensibles”, los sentimientos más íntimos y profundos del alma humana³⁰. De esta forma su obra está dirigida a cualquier alma sencilla dispuesta a escucharla. Hay en él una captación muy sutil de lo esencial de todos estos sentimientos, que aparecen mezclados y contrastados en la inmensa galería de sus personajes sacados de la vida cotidiana. Pensaba que toda la realidad es importante, hasta las cosas más sencillas, ya que gozan de la belleza, a pesar de encontrarse algunas veces oculto su encanto. Este espíritu nos habla de una genuina actividad reverencial hacia lo concreto y singular, que sirvió para componer todos sus temas. Él mismo lo decía:

El arte es vida, y, como en la vida, en él son las cosas y los momentos grandes, y en él son los momentos y las cosas de ninguna importancia; como en la naturaleza, allí están el día y la noche, la cumbre y el llano. También el sueño más bello sería insoportablemente monótono si no tuviera claroscuros³¹.

Esta captación de la que venimos hablando termina con la suya propia, al ser y sentirse parte de esa humanidad. Y el resultado de esa captación

²⁹ Ramírez, O.; Op. cit.; 38.

³⁰ Vid *supra*, 34, donde Estrada Herrero menciona que el arte es expresión de un contenido inteligible.

³¹ Ramírez, O.; Op. cit.; 15.

son melodías inolvidables que vivirán por siempre³². En esto último radica, en parte, que la obra de arte sea auténtica. Y decimos en parte, porque, entre otras cosas, se tiene que expresar en ella esa vivencia o idea captada. En cambio, cuando el fin de la obra de arte se convierte en medio para lograr un determinado efecto, ésta pierde totalmente su valor. Significa entonces que principalmente la obra de arte debe ser expresión, ya que de por sí sola comunica y produce efectos, innegablemente. En el caso de la ópera vemos que trasmite “algo” a quien la escucha. Y este algo son “formas” que el artista pone, y que el público, al oírlas, evoca sus propias emociones y vivencias. Hegel, al referirse al poder del arte, dice:

Evocar en nosotros todos los sentimientos posibles, hacer que entren en nuestra alma todos los contenidos vitales, y realizar todos estos movimientos internos con la ayuda de una realidad exterior que sólo tiene las apariencias de la realidad, es en lo que consiste el poder particular, el poder por excelencia del arte³³.

Teniendo en cuenta el carácter de su obra, que se define por su intenso intimismo, consideramos que, al ser este un rasgo del romanticismo, sus óperas pueden ser llamadas, en este sentido, románticas. Recordemos que el romanticismo define el arte como expresión individual del sentimiento. En el caso de Puccini su fuente inspiradora es su propio mundo interior y sus mismas vivencias espirituales.

Constantes temáticas de sus óperas

Existe una “trilogía temática” que toca a casi toda su obra: *amor, dolor y muerte*. Y esto fue lo que expresó como fondo de ideas en casi todas sus composiciones: el amor conlleva al dolor y el desenlace es la muerte; muerte por enfermedad, o suicidio por amor o por honor³⁴. Creemos que este punto es fundamental para seguir con el hilo conductor del trabajo, ya que en páginas anteriores hablamos de cómo en la persona del artista la forma

³² *Vid supra*, cita 56, donde Gilson habla de lo perenne en la obra de arte.

³³ Hegel, G.W.F.; Op. cit; 47.

³⁴ Ésta ocurre en *Madama Butterfly*. Cio Cio San antes de hacerse el harakiri dice: “*Con onor muore chi non può serbar vita con onore*” / “Muere con honor, quien no puede conservar su vida con honor”.

bella descende en lo que el artista tiene de personal, y en esto destacamos su propia interioridad. Tenemos además escritos del mismo Puccini que revelan por qué melodió esta temática y no otra, los cuales confirman una vez más que la inspiración tiene su fuente en sus propias vivencias personales. Captó de manera casi intuitiva la problemática del género humano, y jamás dejó de interesarle esta realidad, abordándola, y expresándola, dentro de su visión un tanto pesimista, hasta sus últimos días, en sus óperas. Pero tuvo sin lugar a dudas una idea o concepción del hombre, que como dijimos se apoya en tres pilares: amor, dolor y muerte.

Toda la obra de Puccini está precedida por tres signos comunes: amor, dolor y muerte; tres estados de conciencia arrancados a la vida humana e incorporados al arte con una visión distinta en cada caso, como tres figuras geométricas diferentes con las que se lograron las más caprichosas concepciones en un caleidoscopio magnífico –cual es el teatro–, que no es más que un reflejo exacto y animado de la vida³⁵.

La evolución de la obra de arte a lo largo de la vida de un artista nos pone frente a una doble perspectiva: una indagación de la realidad, y una respuesta a las mismas, que manifiestan su propia confesión, describiendo lo que ve, en este caso del hombre, y lo que él mismo vive. De esta manera las óperas de Puccini son muestra de todo aquello que lo atrajo y conmovió, y representan su respuesta, en términos musicales, que sale de lo más profundo de su alma e interioridad, donde conviven los factores espirituales, psicológicos y sensibles que posibilitan la creación artística, tanto conscientes como inconscientes. Y con respecto a estas potencias humanas nos dice Maritain:

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 preconciente que pertenece a las facultades espirituales del

³⁵ *Ibidem*; 18-19.

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 [...]...Me he aventurado a denominarlo también inconsciente musical, porque, siendo la misma cosa con la actividad radical de la razón, contiene un germen de melodía...³⁶

Conclusión

En un primer nivel de análisis vimos que el Ser, que no necesita de otro para serlo, anima así toda la realidad, dando lugar a todo lo que es. Y a esto convenimos en llamar ente. El ente posee el ser limitadamente, y encontramos en él propiedades universales que superan el orden de lo predicamental, y que denominamos trascendentales, convirtiéndose cada una de ellas con el ente. Las distintas propiedades trascendentales del ente dicen algo más del ente sólo como agregados racionales. El uno, el otro, la cosa, lo verdadero, lo bueno, y lo bello, lo son en tanto sean entes.

Desde esta participación en el ente, hablamos sobre el origen de esta realidad, en este caso teniendo en cuenta el tema de la belleza como principal propiedad, y vimos que el Ser en sí posee en sumo grado todas las perfecciones que se hayan en el ente, ya que él las origina. Desde la cuarta vía de la demostración de la existencia de Dios de santo Tomás podemos avalar esta participación, que nos habla de seres más o menos perfectos, a través de los cuales, aplicándoles el principio de causalidad y la imposibilidad de regresión al infinito, llegamos al ser que participa pero que no es participado. Este ser es Dios Creador. Y atribuimos, desde esta perspectiva, a Él, todas las perfecciones en su grado máximo. De allí que la belleza en sí está en Dios como en su lugar propio. Ahora bien, después de esta consideración, ontológicamente encontramos esta propiedad del *pulchrum* en las cosas, como aquello que visto agrada, como aquello que tiene proporción, integración de partes y esplendor de la forma, según Tomás.

Consideramos también que existe sólo en algunas personas una captación de la belleza en otro orden de perfección que hace posible la creación artística. En base a esta observación calificamos al artista como aquel a quien

³⁶ Maritain, J.; Op. cit

le pertenece intuir las formas bellas y a través de la virtud del arte ponerlas de manifiesto en una creación distinta y propia, que dará origen a la obra de arte como expresión concreta con forma independiente salida de él, y que existe una participación de la belleza en el artista, dado que capta de un modo más perfecto que otros esta realidad. En este sentido podemos afirmar que es participado en el orden del ser de una mayor perfección. Este segundo nivel de análisis nos permitió establecer que en la naturaleza de algunas personas se encuentra el poder de hacer cosas bellas. Y que esto es posible por el alto grado de individualidad que una persona posee para elaborar una obra bella, y traspasarla de su sello propio.

Por último, y en un tercer nivel de análisis, partiendo de una obra de arte en concreto, especificándonos en un género complejo como lo es el de la ópera, nos circunscribimos a un artista y a una de sus obras para encontrar manifestada la belleza de manera concreta y singular. Y vimos que es posible afirmar que la belleza que se encuentra participada en el artista, vuelve a ser participada, en este caso no por Dios directamente, sino por el artista, en la obra de arte, siendo sí como Dios, causa eficiente de su ser.

Nótese que a la manera de Dios, el hombre crea y participa de la belleza a la obra de arte, como Dios crea y participa de lo bello a los entes. El artista, al modo de Dios, posee en sí todo aquello que amó y contempló, y lo recrea en algo nuevo, que tiene ser, y que plasmó bajo la forma bella.

Para finalizar, convenimos en pensar que existe un puente de participación de la belleza, que se inicia, según el orden ontológico, en Dios, que es la Belleza en sí, y continúa en la persona del artista, participada especialmente, para llegar al último tramo del puente que es la belleza participada en la obra de arte. El orden gnoseológico sería a la inversa, y comienza en cualquier persona que se disponga a contemplar la obra de arte.

Pensamos que podemos afirmar con fundamento que la belleza en sí, a modo de sol, ilumina y participa a todo lo real, y que de manera particular, en la figura del artista, ésta se instala, dando como resultado una progresión más de la misma, en la forma del objeto bello, constituyendo en ella una nueva participación de lo bello. El hombre artista, de esta manera, sería el nexo entre la belleza en sí y la belleza participada, en el caso de la obra de arte. Paralelamente, la obra de Dios, es decir su creación, que pone el ser y todas sus propiedades en la finitud, significan la presencia de la belleza en sí y su participación en el ente.