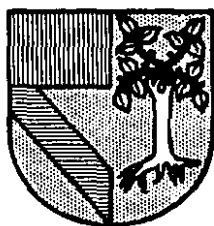


308913

5

2ej



UNIVERSIDAD PANAMERICANA

Escuela de Filosofía

Con Estudios Incorporados a la
Universidad Nacional Autónoma de México

LOS SENTIDOS EN EL ARTE

T E S I S

Que para obtener el título de:
LICENCIADO EN FILOSOFIA

P r e s e n t a :

Norma A. Castañeda González

México, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1989



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION

CAPITULO I

LA SENSACION

	<u>PAG.</u>
INTRODUCCION	1
1.1 CARACTERES GENERALES EN ARISTOTELES	6
1.2 LA SENSIBILIDAD	13
1.3 LOS SENTIDOS EXTERNOS	18
1.4 ACTUALIDAD Y LIMITES DE LA SENSACION	27

CAPITULO II

LOS SENTIDOS EXTERNOS

LOS SENTIDOS ESTETICOS

2.1 LA VISTA	30
2.2 EL OIDO	37

SENTIDOS NO ESTETICOS

2.3 EL OLFATO	44
EL GUSTO	46
EL TACTO	49

CAPITULO III
LOS SENTIDOS INTERNOS

INTRODUCCION	56
3.1 EL SENTIDO COMUN	61
3.2 LA MEMORIA	72
3.3 LA COGITATIVA	81
3.4 LA IMAGINACION	94

CAPITULO IV
EL PAPEL DE LA IMAGINACION EN EL ARTE

4.1 EL ROMANTICISMO: SCHELLING	104
4.2 ARISTOTELES	119
A) EN EL ESPECTADOR	124
B) FUNCION DE LA IMAGINACION EN LA PRODUCCION ARTISTICA	131
 CONCLUSIONES	 156
 BIBLIOGRAFIA	 162

" NO HAY NADA SOBRE LA TIERRA QUE TIENDA CON TANTA FUERZA A LA BELLEZA Y SE EMBELLEZCA CON MAYOR FACILIDAD QUE EL ALMA... POR ESO MUY POCAS ALMAS RESISTEN EN LA TIERRA A UN ALMA QUE SE ENTREGA A LA BELLEZA. "

Maeterlinck

I N T R O D U C C I O N

El propósito de esta investigación es sacar a la luz la importancia de los sentidos en el arte, aún de los inferiores, que son los sentidos externos, y mostrar cómo su papel no se reduce a ser antesala del conocimiento intelectual científico o dirigido a la tecnología, sino que es el primer nivel en que el hombre goza desinteresadamente conociendo, sin descartar la unidad de sus potencias (sensibles e intelectuales).

Se suele pensar entre quienes no están familiarizados con el aristotelismo que Aristóteles era un filósofo riguroso al que nada interesaba el arte. ¿ Cómo pensar esto considerando que era ante todo un griego ? y en esta civilización el arte era muy apreciado, y no podía pasar inadvertido como manifestación de una realidad ante los ojos del filósofo.

Siguiendo su método, que va de lo más fácil a lo complicado para -- desentrañar la esencia de las realidades sensibles, partiendo de -- las manifestaciones (operaciones) del ser para conocer qué es esto -- ser y por que actúa así; más bien, tratando de seguirlo, es lógico -- comenzar por lo más inmediato, lo que nos parece más evidente para -- arribar a lo que no lo es para nosotros.

Los sentidos externos son el modo como nos ponemos en contacto con -- la realidad, sin sus datos la inteligencia no tendría con que trabajar y el apetito intelectual quedaría frustrado porque tiende, es -- un movimiento hacia afuera.

La filosofía del arte es un campo poco cultivado y aún menos aprecia

do entre los mismos filósofos. Pero si el arte, la belleza, las emociones estéticas son parte de nuestra compleja realidad ¿ por qué dejarlas a un lado ? ¿ por qué considerar que sólo es valiosa la cima metafísica si sería imposible su acceso sin las ventanas del alma, los sentidos ?. Siendo una disciplina filosófica, la filosofía del arte tiene que apoyarse en los fundamentos metafísicos para no desviarse de los primeros principios de la realidad; en la Teoría del Conocimiento para explicar cómo ocurre el conocimiento estético propiamente dicho; en la Psicología porque no hay facultades sino por el alma.

El mismo Arte en sus representantes es fuente de conocimiento e investigación para la filosofía del arte, pues de ¿ qué forma explicar la gestación de una obra de arte ? o ¿ cómo dilucidar la experiencia sufrida ante la belleza concretizada en la naturaleza o en los artefactos ?.

Una gran inquietud en la filosofía del arte es saber cómo es posible que un hombre produzca un artefacto que con su contemplación -- (visual, musical) genere gozo, quietud, arrobamiento, armonización de facultades cognoscitivas y apetitivas en una unión sin esfuerzo, sin discurso intelectual ? La imaginación a veces se ha tomado -- como un ' elemento mágico ', más bien de dominio popular que de -- verdadera causa en el arte. Los Filósofos modernos la han considerado como lo más importante y único en el proceso creador artístico. Inclusive entre muchos tomistas se le relega al estatuto de ' proveedor de fantasmas ' cuyo desciframiento corre a cargo del intelecto agente habiendo sido recibido por el entendimiento pasivo.

Aristóteles ofrece un tratamiento bastante completo sobre los sentidos externos en su libro " Del alma ", y es muy bien acotado por comentarios de Tomás de Aquino. A lo largo de la Metafísica ejemplifica sus teorías con alusiones al arte, como por ejemplo al explicar las causas, acude al ejemplo de la ' estatua '. Una filosofía sin metafísica es vacía, no es filosofía, porque no es posible sostener un cuerpo sin su armazón, en otras palabras no es posible hablar de la realidad sin sus principios, sin aquello de lo que han surgido o que fundamenta el ser mismo.

Aristóteles se revela como ' filósofo del arte ' sobre todo en su "Poética" donde ya no es tan metafísico, pero no podría ser comprendido sin su teoría metafísica, el saber supremo del que se desprenden los demás. Y también muestra sus dotes de fisiólogo y biólogo en "Del sentido y lo sensible" o en su tratado " De la memoria y del recuerdo", que complementan al De anima.

La doctrina aristotélica es tan fecunda que da pie a comentarios y nuevas elaboraciones además de aportaciones por filósofos posteriores, aún en nuestro siglo por ejemplo: Alejandro y Carlos Llano, E. Gilson, J. Maritain (que no estará muy de acuerdo con el Filósofo, pero en ciertos puntos le sigue de cerca), Cornelio Fabro, Leonardo Polo, e incluso entre profesores de la Universidad Panamericana como el Dr. Miguel Mansur o la Lic. Virginia Aspe.

Aristóteles es un filósofo que al exponer su doctrina deja muchos caminos abiertos y la flexibilidad de sus conceptos permite aplicarlos a diversos campos, no es un sistema cerrado como el de Hegel.

Este trabajo también pretende reivindicar la figura del Estagirita -

frente a la Estética Moderna para que no se vean como enemigos irreconciliables, sino que ambos aportan algo a la filosofía e incluso coinciden en algunos puntos, como luego podrá confirmarse. Un destacado representante de la Estética Moderna es sin duda, Schelling, cuya teoría acerca del arte y el papel de la imaginación en él son interesantes y pueden compararse con la teoría aristotélica, que es más completa por su rigor y profundidad además de extensión, pues se basa en los hechos, en lo observable sin tratar de acomodarlo a moldes preestablecidos, lo que no significa que carezca de presupuestos. Schelling concede tal rango al arte que lo convierte en absoluto, lo cual no me parece justo, pues una parte no puede tomar el sitio del todo.

La teoría marxista del arte considera que éste sólo es producto orgánico, una necesidad fisiológica, pues niegan la realidad del espíritu. Aristóteles aunque no habla de la espiritualidad sí presenta un alma humana con diversas funciones, con necesidades propias. Y Aristóteles lo muestra razonando, argumentando, no negando lo que podría dificultar la pulcritud de su teoría. Ciertamente la doctrina aristotélica no es perfecta ni se constituye en la Verdad absoluta, pues el mismo filósofo reconoce que " todas las flechas dan en la puerta aunque no en el blanco " ¹, ya se podrá comprobar como quedan aún cuestiones sin respuesta, mas una gran cualidad del Filósofo es el provocar preguntarnos más del asunto que investigamos y tratamos de conocer, el plantearse bien problemas reales aunque no se encuentre la solución, pues esto nos acerca a la verdad.

1) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA II, 1 993a 30 - 993b 1-5

La verdad no se encuentra pura en una ideología, doctrina o partido, pero todos podemos decir algo verdadero, y el propósito del filósofo es indagar lo que hay de verdad en cada doctrina expuesta sobre un tópic.

Considerando a la imaginación uno de los sentidos internos estrechamente ligado a la inteligencia y comunicado con los sentidos externos mediante el sentido común, es lógico partir de los sentidos externos, niveles inferiores para ascender a los superiores.

Aristóteles no consideraba que la inteligencia tenía una función --meramente especulativa, sino que hay una vertiente práctica, específicamente poética (en relación a la producción). Si el hombre es un ser racional, ha de manifestarlo en su modo de operar, y no podía faltar en la faceta poética, pues el hombre es capaz de hacer, de producir.

No en balde sigue siendo Aristóteles el ' maestro ' entre los filósofos, después de 20 siglos, pues aquello de lo que se dio cuenta - es lo que aboga por él, y se abocó a lo perenne por lo que sigue - vigente y es siempre actual.

El Dr. Carlos Llano rector de la Universidad Panamericana ha trabajado más bien el campo ético, pero sus consideraciones han resultado reveladoras y muy útiles a los propósitos de esta investigación. La imaginación tendrá un tratamiento poco usual dentro de la filosofía pero creo que el apartado a ella dedicado lo justifica; la imaginación es importante en el proceso de producción, y aquí se pretende ubicarla en su sitio.

CAPITULO I. LA SENSACION

1.1 CARACTERES GENERALES EN ARISTOTELES

La psicología aristotélica respeta el término del que procede (psique=alma), pues parte de que el ser viviente cuenta con alma, principio que actúa de diversos modos mediante sus potencias o facultades. Para poder conocer, es necesario tener potencia de conocer, y ésta procede del alma, lo que permite que el ser esté vivo, que ejerza actividad. Digo esto porque irónicamente se maneja ahora la tesis de que 'no existe un principio tal como el denominado "alma", y la psicología suele ser un estudio que deja de lado el alma. En el viviente corpóreo hay que reconocer en el orden de la acción-pasión, principios próximos de operaciones (noción de facultad).

Las facultades son la coordinación del alma y del cuerpo en el vivir: la operación es vital e inmanente, y es el alma quien permite la unidad del viviente (así es el alma el principio de operaciones del viviente).

El conocimiento sensible es una faceta operativa del viviente, que se tratará separadamente de la operatividad tendencial. Debe empezarse por definir el conocimiento como una posesión inmaterial, objetiva o intencional de una forma. Objeto es lo 'conocido', 'lo puesto delante'₁. El conocimiento posee sin aprisionar, sino teniendo presentativamente enfrente, objeto es lo conocido y sólo hay objeto en cuanto conocido (El inteligible en acto es el intelecto en acto como el sensible en acto es el sentido en acto₂). Para Aristóteles lo conocido en acto y el cognoscente en acto son uno en acto₃; el ser uno en acto (porque se conoce hay objeto y hay obje

to proque se conoce) es constitutivo de la posesión inmaterial llamada conocimiento. El objeto es el acto de la operación de conocerlo conocido en cuanto que la operación de conocer lo conocido es - aquel aspecto 'en' que no es materia y es imprescindible para que - haya objeto 4.

Así que es diferente la actualidad de lo conocido en cuanto que conocido y su actualidad como ser natural, la actualidad del objeto - (lo conocido) es en cuanto resulta una actualidad objetiva, que se está conociendo. Esto no implica necesariamente que el conocimiento tenga que ser de suyo reflexivo, pues hablamos de seres corpóreos - que requieren inmaterialidad para conocer pero que no son necesariamente espirituales, ya que los brutos son capaces de conocer.

¿ Cómo se realiza la posesión inmaterial ¿ hay que referirse a la - noción de facultad en el conocimiento. Al ser poseída una forma, - cognoscitivamente, lo actual es la forma y el cognoscente que conoce poseyéndola. El cognoscente sin embargo, no siempre está en acto de conocer, sino que se da un paso de la potencia al acto de conocer (ese paso exige un sujeto próximo de conocimiento - facultad - que ontológicamente será un accidente de la sustancia cognoscente - porque el cognoscente no es tal por esencia). El conocimiento como asimilación supone acción del medio exterior en el órgano y en este sentido la facultad cognoscitiva es pasiva.

- 1) Cf. POLO, L., CURSO DE TEORIA DEL CONCIMIENTO I, p.107
- 2) Cf. DE ANIMA III, METAFISICA
- 3) AQUINO, TOMAS DE, S.C.G, c.51
- 4) Cf. MILLAN PUELLES, LA ESTRUCTURA DE LA SUBJETIVIDAD, pp. 196-203

Así que es diferente la actualidad de lo conocido en cuanto que conocido y su actualidad como ser natural, la actualidad del objeto - (lo conocido) es en cuanto resulta una actualidad objetiva, que se está conociendo. Esto no implica necesariamente que el conocimiento tenga que ser de suyo reflexivo, pues hablamos acerca de seres - - corpóreos que requieren inmaterialidad para conocer pero que no son necesariamente espirituales, ya que los brutos son capaces de conocer. ¿Cómo se realiza la posesión inmaterial? hay que referirse - a la noción de facultad en el conocimiento. Al ser poseída una forma, cognoscitivamente, lo actual es la forma y el cognoscente que conoce poseyéndola. El cognoscente sin embargo, no siempre está en acto de conocer, sino que se da un paso de la potencia al acto de conocer (ese paso exige un sujeto próximo de conocimiento -facultad- - que ontológicamente será un accidente de la sustancia cognoscente - porque el cognoscente no es tal por esencia). El conocimiento como asimilación supone acción del medio exterior en el órgano y en este sentido la facultad cognoscitiva es pasiva.

El conocer no es puramente pasivo porque de bastar un estímulo externo todas las cosas serían cognoscentes. Solamente hay objeto - - cuando existe un cognoscente que lo posee, se es uno en acto siendo dos (cognoscente y conocido); el objeto siempre alude el acto de -- conocer ejercido por el cognoscente, es lo conocido 5 .

Resta el problema de cómo la forma pasa a ser poseída por el sujeto que la conoce, y cómo el cognoscente pasa de la potencia al acto de conocer. La forma pasa a ser poseída, necesita surgir una noción para explicarlo: la noción de especie impresa. Se admite en cuanto la

forma conocida es ajena al cognoscente, y siendo ajena, se le debe dar al cognoscente. No es que el conocimiento sea el recibir la especie impresa, sino que ésta es necesaria para que se dé, es antecedente del conocimiento. La especie impresa surge en la consideración de la facultad como órgano natural, y es que en los entes corpóreos el conocimiento conlleva el paso de potencia a acto del que conoce. La especie impresa es la 'forma de lo conocido en la facultad cognoscitiva antes de ser conocida' 6. La especie impresa, pues, informa la facultad cognoscitiva en cuanto orgánica (en este sentido las facultades son pasivas, reciben un estímulo externo). Parecería que no es razonable sostener que la potencia activa de la facultad sea forma y que también la especie impresa informa al órgano. La facultad cognoscitiva se compone de potencia activa (forma) y órgano (materia), mas la potencia activa no se limita a informar a la facultad en cuanto orgánica, ya que como potencia activa realiza una operación inmanente: pasa al acto en el sentido realizativo de la acción. Es posible si la potencia activa tiene cierta independencia respecto del órgano, para que se realice la operación inmanente. La potencia activa no se agota informando al órgano. La formalidad en la potencia activa es muy especial, de mayor rango que otras formalidades, por ejemplo la forma de la estatua informa el bronce de forma que no es independiente de él. La inmaterialidad de la forma como potencia activa no es estar separada de su órgano sino en no agotarse al informarlo 7. La especie impresa es el resultado-

5) Cf. RIERA MATUTE, A., LA ARTICULACION DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE, pp. 80-82

6) Cf. O.C., p.88

de la acción del medio exterior que inmuta al órgano pasivo, o sea que el órgano es movido o impresionado. En una asimilación física de una forma, una es desplazada por otra, hay corrupción, por ejemplo un gato que es atropellado y muere, se convierte en cadáver, perdió su animación, la forma que le daba vida se ha corrompido -- (por ello resulta su desorganización). En la facultad, en cambio, la recepción de una forma (especie impresa) no implica corrupción; al recibir la especie el órgano no deja de ser informado por la potencia activa. La potencia activa es capaz de informar al órgano inmutado, cuando el órgano es inmutado por el exterior (especie impresa), la potencia activa se comporta como forma no en relación a una materia (órgano) sino en relación a otra forma (especie i.). Así co nocer consiste en esta coactualidad formal, y la sensación, definida por Aristóteles como "cierto movimiento y pasión; porque parecer cierta alteración cualitativa " g; puede entenderse que 'consiste en objetivar la diferencia entre órgano sin inmutar y órgano-inmutado', de acuerdo a los términos manejados g.

La potencia activa está indeterminada en cuanto es capaz de conocer, y esa indeterminación se determina en el objeto, que es lo determinado de la sensación, lo cual no significa que el objeto informe la indeterminación formal no potencial de la potencia activa (en cuanto cognoscitiva) y la especie impresa que es la afección -estímulo- en el órgano del medio exterior.

7) Cf. O.C., pp. 91-92

8) Cf. ARISTOTELES, De anima III c.5 415a 16

9) Cf. O.C., p. 92

Teniendo en cuenta el adagio tomista que se desprende de la teoría aristotélica vertida en el libro III De anima, según el cual ' lo - recibido, se recibe al modo del recipiente '. El modo de recibir de una facultad cognoscitiva es su formalidad, su grado de indeterminación no potencial, es decir, su grado de inmaterialidad o indeterminación no potencial, es decir, su grado de inmaterialidad que mide el modo de objetivación ¹⁰. Podría entonces hablarse del objeto -- formal de una facultad como su grado de indeterminación. Los grados de objetivación son relativos al grado de inmaterialidad o indeterminación no potencial de las potencias (la inmaterialidad objetiva en los sentidos no es pura, no prescinde totalmente de la materia). La distinción entre facultades cognoscitivas es jerárquica, se basa en el grado de indeterminación de éstas, en la distinción de objetos formales.

Para que haya objeto sensible es necesaria cierta independencia de la potencia activa de la facultad en relación a su órgano. Tal independencia da pie a la distinción jerárquica de los modos de conocer de un viviente. En el hombre los objetos sensibles no se deben considerar desprendidos del orden intelectual, pues no conoce la inteligencia ni los sentidos sino el hombre a través de ellos --- (esto recuerda la doctrina del Dr. Carlos Llano al respecto). Las diferencias entre lo sensitivo e intelectual son compatibles con la unidad radical humana, lo propio del hombre es la síntesis de inteligencia y sentidos. El conocimiento humano no puede compararse al conocimiento animal aún en el ámbito sensible y pensar que son idénticos

10) Cf. RIERA MATUTE, O.C., p. 93

ticos, sino que la diferencia fundamental se debe a la especificidad propia de cada uno, es decir, el principio que anima a estos distintos vivientes.

11) N O T A.

11) * NOTA: Todas estas consideraciones sistemáticamente expuestas , pueden encontrarse en el libro III De anima, de Aristóteles.

1.2 LA SENSIBILIDAD.

Las facultades se especifican (diferencian) por su objeto formal. - Hay continuidad entre los grados de objetivación sensible, todos - los grados de objetivación se interrelacionan. La sensibilidad es - plural en cuanto a facultades, pluralidad que es gradual, por ello - la jerarquización de las facultades permite una consideración uni - taria y una coordinación de todas las facultades cognoscitivas. La - sensibilidad es unitaria y su diversidad es secundaria, las facultades son diversificación funcional de la sensibilidad unitaria. La distinción en la misma sensibilidad entre externa e interna se - establece a causa de la especie impresa: la sensibilidad externa - tiene una especie impresa procedente del medio y la sensibilidad in - terna tiene por especie impresa los actos de la sensibilidad exter - na que no son sentidos en aquel nivel pero que pueden ser formaliza - dos por la sensibilidad interna (más adelante se precisará esto). - Tal distinción lleva a la jerarquización de facultades acorde al - vital carácter unitario de la sensibilidad. Los sentidos no so re - flexivos por su incapacidad de conocer su propia operación, pero su pluralidad permite que la sensibilidad como unitaria, verse sobre - su propia actividad cognoscitiva.

" El acto del objeto sensible y el del sentido son uno e idéntico - realmente, pero difieren en su concepto " 12, frase aristotélica - que apoya lo dicho en páginas anteriores. También hay que conside - rar al conocimiento como una operación inmanente, una acción. Ac - - ción es aquella en la que se da el fin, por ejemplo uno ve y al mis - mo tiempo ha visto, lo cual es acto (perfección).

12) ARISTOTELES, De anima III, c.2 425b 26

" Inmanencia significa perfección; estrictamente es la perfección peculiar, la suficiencia del acto de conocer si ese acto es una operación..., si el acto de conocer es una operación el conocer se -- corresponde con lo conocido. " 13.

Significa que el conocimiento posee lo que conoce. Al ver si tiene -- lo visto y se sigue viendo, mientras que al edificar no se tiene lo -- edificado y cuando se tiene lo edificado no se edifica 14. Se tie -- ne lo visto, se posee lo visto. Lo inmanente de la operación es la -- posesión, conocer en acto es poseer lo conocido. La operación de -- comer no procede gradualmente hacia un resultado, sino que ya ha lo -- grado, mientras la operación de conocer no es sucesiva o continua -- (a diferencia por ejemplo del edificar). Al ver se ve, ver es un -- acto simultáneo con lo visto, con lo cual lo visto está en acto --- también. Si se ve, se ve lo visto, al ver estoy viendo.

La acción transitiva es recibida por otro que hace de receptor de -- la acción. La acción transitiva requiere un efecto, como en el ejem -- plo de la edificación; la casa es distinta del arquitecto y una -- serie de elementos que reciben su acción, y el efecto de la acción -- de edificar es la casa acabada.

En cambio en la acción inmanente, lo visto no es efecto, es algo -- producido. Una acción transitiva puede quedarse a medias, por ejem -- plo que la casa no se acabe de edificar. La operación inmanente no -- es así, si vi he visto.

Cuando el término de un acto pasado es rectificable, el acto es -- 13) Cf. POLO, L., O.C., p. 48

14) Cf. ARISTOTELES Y POLO, L., O.C., p. 54-65

transitivo, por ejemplo esta casa está mal hecha, hay que reconstruir la. Lo que pensé lo pensé en tanto que lo pensé, en la medida del acto; ese acto intelectual ya se consumó. Se tiene pues, que el conocimiento es presente: veo y sigo viendo. La presencia de la coactualidad: el conocimiento en acto y lo conocido en acto son un solo acto 15.

Si se relaciona con el movimiento transitivo, cuando está en acto - la acción todavía no está en acto lo actuado, y cuando está en acto lo actuado no está en acto la acción, por ejemplo al estar acabada - la casa, y mientras se ejerce la acción de edificar no existe la - casa en cuanto tal. Es imposible que lo construido en acto y el -- construir en acto sean simultáneos.

Seguir conociendo es un movimiento de acto a acto, no de potencia a acto (como ocurre en las acciones transitivas). Esto conduce a la - noción de facultad, porque no hay una sola operación, sino que se - puede seguir operando. Esto exige una capacidad operativa sin saturar, porque si lo que pasa de potencia a acto no es la operación en cuanto que sigue (movimiento discontinuo), se requiere una potencia, dicha potencia que no está en la operación es la facultad. Si el - acto de conocer es la operación, debe haber un principio respecto - del cual la operación es acto. Y esa potencia no es saturada por un solo acto, pues si se saturara, este acto sería el único que podría existir. Así, la potencia es común a los actos que se siguen (la - inamencia es el fin poseído).

Ahora viene a cuento la simultaneidad actual operacional. Conocer - es acto, entendiéndolo por acto simultáneo con su fin. Los movimien

tos transitivos nunca son simultáneos con su fin, van hacia él y en cuanto lo consiguen cesan. Lo poseído en cuanto poseído es conocido: se ve, se tiene lo visto ya. La facultad pasa de no conocer a conocer, mas el conocer no. No implica un trayecto en que el conocer no haya llegado a conocer, lo conocido no es un resultado. La operación de ver nunca va a ver, pues ya posee lo visto, la operación en acto y lo conocido en acto son un acto: " Y puesto que lo último de algunas potencias es el uso (por ejemplo lo último de la vista es la visión y, fuera de ésta, ninguna otra obra se produce a base de la vista), pero a base de algunas potencias sí se produce algo (por ejemplo a base del arte de edificar, además de la edificación se produce una casa), sin embargo el acto es allí fin, y aquí más fin que la potencia:... cuando no tiene ninguna otra obra sino el acto, el acto está en el agente mismo (por ejemplo la visión en el que ve ...) " 16.

No existe conocido sin operación ni operación sin objeto. De la simultaneidad se pasa a la conmensuración: tanto acto, tanto conocido. El acto no puede ser menos que lo conocido ni lo conocido puede ser menos que el acto. Lo conocido siempre es co-actual, uno en acto conmensurado. Pero hay que tomar en cuenta que también el objeto mide, nuestro conocimiento está medido por lo que conoce, así mismo lo conocido en tanto que conocido está medido por el acto de conocer pues cada acto conoce lo que conoce y no algo más. Debido a que no hay conocido sin conocer, ni conocer sin conocido, la conmensuración es recíproca (conmensuración o estricto ajuste). No hay

15) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA IX c.6 1048b 23-25

16) ARISTOTELES, METAFISICA IX, 8 1050a 13-35

conocer antes que conocido, ni conocido antes que conocer. Tampoco más conocer que conocido ni más conocido que conocer. "La simultaneidad implica la conmensuración ... existe un orden operativo para el cual el fin es pretérito perfecto, no algo por alcanzar"

17*

1.3 LOS SENTIDOS EXTERNOS.

" El sentido es aquello que puede recibir formas sensibles sin su materia, como la cera recibe la imagen del anillo... Así también el sentido al percibir cualquier cosa, sufre el influjo del objeto que tiene color o sabor o sonido pero no en cuanto a ésta o aquella sustancia, sino en cuanto tiene tal cualidad y forma " 18. En esta cita se acentúa el carácter pasivo de la sensación en cuanto implica un estímulo externo, pero establece que se recibe una forma sin materia, lo cual se había señalado ya antes, y se considera a los sensibles como cualidades. " La facultad y el órgano son una misma cosa realmente, pero su esencia es diversa, porque lo que siente debe ser algo externo. Ahora bien, ni la esencia de la facultad sensitiva ni la sensación son algo extenso, sino sólo una razón y potencia del sujeto que siente ". 19

Apoya la constitución hilemórfica de la facultad, pero señala también lo que llamamos ' sobrante formal ', es decir, la cierta independencia de la forma de la potencia en cuanto indeterminada por su capacidad de objetivar, lo que en la facultad permite conocer.

" Como quiera que el acto de lo sensible y el de la facultad sensitiva son uno en realidad, aunque diverso en su concepto; necesariamente han de perecer y conservarse juntamente la audición y el sonido... " 20. Aquí se ve la coactualidad que se mencionó más arriba,

18) Cf. ARISTOTELES, De anima 11, c.12 424a 17-20

19) IBIDEM. 424a 25-28

la facultad en cuanto orgánica recibe y en cuanto activa realiza la operación gracias a su sobrante formal.

" Es evidente que la facultad sensitiva no es algo que está en acto, sino sólo en potencia ". 21 Se explica que el principio próximo de operaciones no ejerce continuamente sus actos, el cognoscente no está siempre en acto de conocer, se da una cierta discontinuidad por la organicidad del viviente corpóreo.

El sentir tiene dos sentidos: en potencia y en acto. La potencia es un principio de cambio en otro o en el mismo en cuanto es otro, pero sólo existe en orden al acto que se refiere, por ejemplo la potencia de caminar se da en un hombre sentado porque éste puede caminar, es decir:

POTENCIA	ACTO
estar sentado	caminar

La potencia y el acto se encuentran en un mismo orden, mas no se da simultáneamente y en el mismo sentido, por ejemplo si tengo la ' potencia ' (capacidad) de caminar estando sentado y comienzo a caminar, no tengo ya la potencia de caminar puesto que la he actualizado; aunque si vuelvo a sentarme podré volver a caminar, estaré nuevamente en potencia respecto a lo que realicé. Los términos relativos al tiempo parecen dar una visión cronológica del 'acto' y la ' potencia ' que desearía evitar, mas las palabras limitan.

El ejemplo trasladado ahora al sentir: un sentido está en potencia-

20) ARISTOTELES, O.C., 426a 16-18

21) RIERA MATUTE, A. LA ARTICULACION DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE, p. 90

Y esto dicho del sentir se aplica al sentido, por la prioridad del acto sobre la potencia, que se establece en tres órdenes: sustancial, conceptual y temporal (prioridad establecida por el Filósofo): por ser posible que llegue al acto es por lo que está en potencia - lo que primeramente está en potencia, por ejemplo está en potencia para ver (primero sé qué es ver y luego entiendo que puedo ejercitar la vista), lo que puede ver, y en potencia para ser visto, lo que puede ser visto.

En cuanto al concepto: el concepto y el conocimiento del acto (como en el acto de edificar) serán anteriores al conocimiento de la potencia, por ejemplo el arquitecto sabe que va a edificar, conoce antes el acto (edificar) que la potencia (poder edificar), no sabe que va a hacer más que haciéndolo 24 * NOTA.

En cuanto a la prioridad en la generación y el tiempo: desde lo existente en potencia, es generado lo existente en acto por obra de algo existente en acto, por ejemplo un hombre es generado por otro hombre (el progenitor existía ya en acto). Pero en cierto sentido no es así, temporalmente es anterior la potencia al acto como en el caso del cigoto (óvulo fecundado), que es en potencia un hombre crecido y desarrollado, son anteriores temporalmente al hombre adulto que llegará a ser.

La prioridad sustancial; lo que es posterior en la generación es anterior en cuanto a la especie y la sustancia, por ejemplo el adulto es anterior al niño, pertenece el bebé a la especie humana

24) * NOTA: Lo notable en la razón práctica es que sólo se aprende haciendo.

aunque no esté desarrollado y nazca después de 9 meses. Los animales no ven para tener vista sino que tienen vista para ver 25.

Los presocráticos pensaban que sentir es padecer, y que lo semejante padece por lo semejante. "La facultad sensible es potencialmente semejante a lo que es actualmente el objeto sensible. Cuando todavía no son semejantes, padece alteración la facultad sensitiva; -- pero una vez alterada ésta, se asemeja al objeto y es como él" 26. Tienen razón en cuanto que lo que padece la acción de algo, al principio del padecer, es contrario al agente, por ejemplo lo frío junto al calor; cuando ya ha padecido, es semejante (asimilado operativamente), por ejemplo lo frío en el tacto: si froto las manos ya estaré caliente. " La sensación en acto es semejante a la contemplación de una verdad, con una sola diferencia, y es que los objetos - productores de la sensación... están fuera del sujeto. La causa - de esta diferencia radica en que la sensación actual es de lo singular, mientras que la ciencia es de los universales, los cuales de cierto modo se encuentran en el alma " 27.

Se subraya el carácter singular de la sensación, nos proporciona el conocimiento de algo en concreto, por ejemplo el rojo de esta manzana o la dureza de esta piedra.

25) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA IX, 8 1050a 10-11

26) ARISTOTELES, De anima II, 5 418a 3-5

27) O.C., 417b 18-20

Aunque podemos agrupar los cinco sentidos en la categoría de externos, entre ellos mismos hay distinción que puede deberse a la intensidad en la objetivación, resultando superiores la vista y el oído (por eso son los sentidos ' propiamente estéticos ') y los inferiores, olfato gusto y tacto. La objetivación de los sentidos externos inferiores es más débil que la de los superiores; en lo conocido está incluido el contacto y en esta medida, lo conocido no se puede destacar en cuanto que la 'impresión' es constitutiva de la objetivación de lo conocido. Cuando se ve o se oye, lo visto u oído se destaca, lo que se concatena a que en estos sentidos tengamos sentido la noción de distancia, por ejemplo ver u oír lejano. " Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos " 28. Al contrario, en los sentidos inferiores, carece de sentido el contacto a distancia, experiencialmente hablando.

El criterio intrínseco para establecer distinción jerárquica entre sentidos externos está en la diferencia entre sensibles propios y comunes. El sensible por sí mismo puede ser propio o común.

Sensible propio es el que no puede ser percibido mas que por una facultad, y en el que no cabe error, por ejemplo la visión de un color, la audición de un sonido, el gusto de un sabor. El sentido puede equivocarse acerca de la naturaleza del objeto coloreado o sonoro, acerca del lugar que ocupan, mas no se equivoca al decir que es un color o existe un sonido.

Los objetos comunes son: movimiento, quietud, número, figura, magnitud; pues no son propios de un sentido en particular, sino comunes a todos.

Ciertos movimientos puede percibirse por el tacto y la vista, por

ejemplo cuando se llama a un perro para que venga hacia nosotros, - lo vemos y vemos que se mueve, y al llegar lo acariciamos (se ejercitó la vista y el tacto).

Un sensible resta todavía, el sensible per accidens, por ejemplo se relacionan dos cualidades que no necesariamente han de encontrarse juntas en una realidad, v.b.g.r. a distancia vemos un bulto que relacionamos con el hijo de Diaris, y resulta que al acercarse el -- ' bulto ', es otra persona. El que siente no recibe el influjo alguno de lo accidentalmente sensible, como tal 29. Esta noción tendrá más adelante un apartado a fin de esclarecerla.

Los sensibles comunes tienen un carácter más genérico y sirven para unificar, en referencia al mundo exterior, los datos captados a través de los diversos sensibles propios 30.

Hay que entender que los sensibles comunes están unidos a los propios.

La extensión que es un sensible común vendrá siendo la magnitud. - Un color es una mancha de color, si no hay mancha no hay color; lo que el color tiene de mancha no es color sino espacio, extensión. - La figura se relaciona con la mancha, con los bordes, por ejemplo - las líneas de un dibujo.

El tiempo: podemos observar la traslación de un avión. Quietud: se refiere a algo que está fijo, por ejemplo el cuadro permanece en su sitio. Número: en la vista significa a discontinuidad, sin figura -

28) NERUDA, PABLO, Fragmento del poema "Puedo escribir los versos más tristes esta noche".

29) Cf. ARISTOTELES, O.C., II, 6 418a 21-24

no hay número. Los sensibles comunes se relacionan estrechamente, ninguno es posible sin el otro, son como aspectos. La figura es discreta, y en cuanto tal, es número. La cantidad es continua, el color está directamente en la continuidad, El color está en la mancha, pero la mancha tiene límite y por lo tanto figura, y como se ven varias manchas se ve el número. Podemos hablar de colores extensos, figurados, discretos, en quietud o en movimiento; o extensiones coloreadas, limitadas, etc. El olor es extenso en el rastro. El efluvio que desprende un perfume es espacio. En el olfato hay un tiempo especial ligado al rastro, pues sugiere que hay que seguirlo.

El perro huele un olor en rastro y lo sigue, ese seguir es temporal. El rastro es seguible, la seguibilidad del rastro es la temporalidad olfativa. En los sonidos el tiempo (movimiento) es patente, hay espacio, pues el sonido está aquí o allá (se busca la mejor acústica en las salas de concierto a fin de que el sonido llegue lo más fielmente posible a todos los oyentes, sea cual sea el sitio que ocupen). La fuente del sonido no está en el sonido, sino más allá, ese más allá es espacial, por ejemplo las orejas de los animales se mueven orientándose respecto de ruidos.

El espacio sonoro es direccional y un espacio de profundidad; mientras el espacio de la vista es presencial, el oído es casi simbólico, lleva más allá. Quizá por eso es más fácil que una composición musical nos haga llorar, a que logre eso mismo la contemplación de una pintura.

30) Cf. RIERA MATUTE, A., LA ARTICULACION DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE, pp. 107-108

Y si no hubiera número, no habría clave 'morse" 31.

Lo más característico de la sensibilidad es su temporalidad. Los sensibles comunes no son homogéneos, el espacio visual no es el olfativo ni el auditivo y entre ellos hay incomunicación, igual que entre los sensibles propios. Los colores deben ser extensos como manchas; los sonidos no. La mayor o menor separación objetiva se nota en los sensibles comunes. El espacio visual es perspectivo abierto (no se pone límite y está entonces ligado con la imaginación para completar la percepción; el del oído es profundo semiabierto (no se dirige a lo ilimitado y nos puede calar hondo un sonido). EL espacio del olfato es rastreado cuasiabierto -implica seguimiento- y el del tacto cerrado -aprisiona lo que toca. La vista no objetiva en contacto y por eso es superior 32.

Los sentidos externos son medios de preservación para conocer el alimento (nótese en los animales), "mientras que en los animales o seres vivos que tienen inteligencia, también existen estos sentidos a fin de que la existencia de los mismos sea mejor; esos sentidos, en efecto, nos aportan muchas diferencias de las cosas, de las cuales diferencias nace la comprensión de los objetos del pensamiento y de los quehaceres de la vida práctica" 33. Señala Aristóteles implícitamente el papel de los sentidos en la abstracción, pues 'no hay nada en la inteligencia que no haya pasado antes por los -

31) POLO, L., O.C., pp. 306-311

32) POLO, L., O.C., pp.313-314

sentidos '. Los sentidos permiten que el entendimiento pueda captar su objeto propio, mediante el material que le proporcionan, pues el objeto del intelecto humano es la 'esencia de las cosas sensibles '. Cuando dice Aristóteles que nos ayudan a vivir mejor, podemos referirnos al uso que les damos, pues el hombre no come como el perro, sino en una mesa, con cubiertos, y saborea sus alimentos, disfrutando ejerciendo su actividad nutritiva. Y nos sirven obviamente para la vida práctica, desde la alimentación hasta la procreación, implicando asimismo la función productiva y la conducta ética humana. Por ejemplo, no podemos ver al Dios que adoramos, pero lo podemos escuchar en la Sagrada Escritura; una persona virtuosa guarda la templanza al comer siendo sobrio y manifiesta al creador que le reconoce como tal cuando quema incienso (esto se observa desde las culturas antiguas, con los egipcios). En cuanto a la parte práctica que se refiere a la poiesis que ejercemos, la vista nos permite distinguir colores y aplicarlos de acuerdo a la intención que se persiga, por ejemplo expresar la alegría de la primavera con colores claros, dando gran importancia a la luz; el arte gótico buscaba que el creyente elevara su alma a Dios mediante el ambiente propicio, cierta penumbra sugiriendo la intimidad del diálogo, gran altura en los arcos para dar sensación de lejanía e infinitud. De esta manera se aprecia lo fundamental que es el sentido en el artista, pues la actividad que éste realiza es práctica ³⁴. El pintor va perfeccionándose en su arte mientras ejercita su vista, para captar todos los detalles de su modelo, para darle vida.

33) ARISTOTELES, DEL SENTIDO Y LO SENSIBLE, p. 35

34) Cf. ARISTOTELES, ETICA A NICOMACO VI, 4

1.4 ACTUALIDAD Y LIMITES DE LA SENSACION.

" El sentido consiste en cierta proporción; y lo que es excesivo lo molesta o lo destruye ". 35. Conforme a la diferencia de objetos se diversifican las potencias sensitivas, como ya se ha hecho notar. - El sentido es inmutado por lo sensible mediante el contacto en el caso del tacto; es inmutado por el medio con movimiento local - sonido (transmisión de ondas a través del aire); con alteración sensible -olor; sin inmutación sensible sino inmaterial, del medio (aire) y del órgano -color (la luz, que la considera como inmaterial, es - decir, que la inmutación es superior a la del contacto). Podríamos preguntarnos ¿ por qué algunos sensibles corrompen al sentido y -- otros lo deleitan ? o trasladándola al orden de la Música ¿ por -- qué algunos sonidos nos producen gozo y otros no ?. La consonancia es una especie de voz, y ésta es en cierto modo una misma cosa con lo oído; y si la consonancia consiste en una cierta proporción, tam bién lo oído debe consistir en cierta proporción. Esta es la causa por la que toda agudeza y gravedad excesiva destruyen al oído, y el exceso en los sabores también corrompe el gusto, y en los colores - lo demasiado brillante o demasiado oscuro destruye la vista; lo mis mo pasa en el olfato con el olor fuerte... el sentido consiste en - cierta proporción. Por eso cuando las cualidades sensibles, por --- ejemplo lo ácido, lo dulce o lo salado, siendo puras y no mezcladas se reducen a cierta proporción. entonces son agradables. Generalmen te hablando, más que lo agudo o lo grave como tal, el compuesto de-

ambos es lo que constituye la consonancia; y en cuanto al teatro, - lo capaz de recibir más o menos calor 36.

Ahora no me referiré a que una obra no guste en cuanto que la preferencia es de rango personal (proporción subjetiva).

Se ve la genialidad de maestros del tenebrismo como los españoles o el amo del 'claroscuro', Rembrandt Van Rijn, quien con sus juegos de luces y sombras logra producirnos gozo (el gozo dice relación a la intervención apetitiva en la captación de la belleza, gozo en el conocer, que aquí no tratamos).

Así el arte imita a la naturaleza en cuanto a la 'proporción', - una correspondencia entre materia y forma - la forma que aporta el - artista "... la materia última y la forma son lo mismo, aquélla en potencia y ésta en acto ... " 37.

Así como en el ser natural forman una unidad, en el ser artificial - debe también constituirse en unidad, puede modificarse la materia - (siempre se cuenta con materia preexistente) - como por ejemplo un - mural de cerámica a base de la mezcla de tierra y otras sustancias - y tiene que ser unificada tal materia por una forma que se haya encontrado adecuada.

La proporción, armonía, vemos que vienen de la propia naturaleza -- (proporción objetiva), están presentes en la auténtica obra de arte; de ahí la famosa frase aristotélica 'el arte imita a la naturaleza' (por lo anterior se entiende en qué sentido), la imita en cuanto a la proporción. De este modo el artista relaciona, es fundamental--

36) Cf. ARISTOTELES, De anima III c.2 425a-426b

37) ARISTOTELES, MEGAFISICA VIII c.6 1045b 18-19

mente ordenador, regulador a fin de lograr una correcta proporción, que haga gozar. Un caso de proporción admirable lo constituye el "David" de Miguel Angel . Comentando a Aristóteles, dice Sto.Tomás que lo mixto deleita más que lo simple, por ejemplo una sinfonia produce más gozo que una sola voz: " El sentido, entonces, se deleita en la proporción, como las cosas semejantes entre sí ..." 38. El sentido se deleita en la proporción porque él mismo consiste en -- cierta proporción, es decir, existe un umbral o límite en el que po demos escuchar y disfrutar, el cual traspasado, resulta molesto y - puede destruir el oído, como las frecuencias demasiado elevadas que se usan en las torturas (para romper el tímpano).

CAPITULO II LOS SENTIDOS EXTERNOS.2.1 LA VISTA

Dado que las facultades se especifican por sus actos y éstos por sus objetos, es conveniente comenzar por esclarecer cuál es el objeto de la vista.

Su objeto es lo visible, es decir, el color. Aristóteles establece que " Todo color tiene la virtud de mover lo que es diáfano en acto; y en esto consiste su naturaleza " ¹.

El color no es visible si no hay luz. La relación entre lo diáfano y el color se puede ver considerando lo diáfano como recibiendo el color; si lo que puede recibir el color debe existir sin él, entonces lo diáfano debe existir sin color, porque éste lo mueve, es decir, lo afecta. Lo diáfano por sí mismo es invisible, pues los cuerpos son visibles por su color, y como la misma potencia conoce los opuestos, la vista, que conoce la luz, también conoce la oscuridad. Podría parecer que no conviene al sentido lo que se ha aplicado a las potencias racionales, como el decir que el sentido es una facultad de contrarios ².

Para apoyo de lo dicho : " A la verdad parece que toda sensación tiene como objeto un solo par de contrarios, por ejemplo la vista tiene lo blanco y lo negro el oído lo agudo y lo grave; el gusto lo amargo y lo dulce; ... " ³ y también: " La sensación consiste en --

1) ARISTOTELES, De anima III, c.7 417a 30- 418b 1

2) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA IX, c.2 1046b 5-7 y c.5 1048a

3) ARISTOTELES, De anima II, c.11 422b 23-25

cierta modificación. De modo que el objeto que está en acto, puede poner al órgano en acto, porque éste ya está en potencia. Por esto no percibimos lo caliente y lo frío, o lo duro y lo blando, que tienen el mismo grado que el órgano; sólo sentimos las cualidades que exceden a éste. Lo cual prueba que el sentido es algo así como un intermedio entre los contrarios propios de los sentidos, y por serlo puede distinguirlos. Lo que está en el medio, puede distinguirse, porque respecto de cada uno de los extremos puede tomar la relación propia del otro ... " 4.

" Además, así como la vista percibe lo visible y también de algún modo lo invisible (lo que vale proporcionalmente para los otros sentidos)... " 5.

Lo diáfano vendría siendo lo transparente, lo susceptible de recibir color. Por esencia, lo diáfano carece de color y luz porque los recibe, es visible al modo de la oscuridad en cuanto es diáfano en potencia, no en acto. " La esencia misma del color consiste en la capacidad de mover lo que es diáfano en acto; y el acto de lo diáfano es la luz " 6.

Para que se dé el acto de la visión, se requieren dos factores:

1.- Es necesario que la vista sea movida por el color -lo que se ve en la luz es el color y sin luz no puede verse en cuanto es propio del concepto de color el ser capaz de mover a lo diáfano, por ejemplo si se pone algo coloreado sobre el ojo, no se ve, porque ahí no-

4) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA IX, c.2 1046b y c.5 1048a

5) Cf. ARISTOTELES, De anima II, c.10 422a 20-24

6) COMENTARIO DE STO. TOMAS AL De anima III, c.7 417b 30-418b 1-4

hay algo diáfano en acto que sea movido por el color. Luego el color ha de moverse a lo diáfano en acto como lo es el aire.

Pasemos a la definición de color dada por un pintor: "... el color es un medio para ejercer influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una y otra tecla (forma), hace vibrar adecuadamente el alma humana.

La armonía de los colores debe fundarse en el principio del contacto adecuado con el alma humana ... " 7

2.- El mismo concepto de evitar el contacto vale para el sonido y el color.

No se siente si es tocado el órgano del sentido.

Por otro lado, la vista es el más espiritual y sutil de los sentidos, debido a:

- a) su objeto - lo visible
- b) el modo de inmutación - inmaterial

Los sentidos estéticos (vista y oído) son tales porque guardan menor relación con los instintos vitales; y se dirigen más bien a la contemplación 8.

En cualquier sentido hay inmutación natural, que es física, pues el paciente recibe la cualidad según su ser natural, como cuando algo se enfría o se calienta. La inmutación inmaterial se da según que la especie se reciba en el órgano sensorial, debido a la transmi --

7) KANDINSKY, VASSILY, DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, pp. 48-49

8) Cf. DE BRUYNE, EDDAR, HISTORIA DE LA ESTETICA, p. 96

si3n de ondas en el aire, que permite escuchar. A este respecto se refiere Sto. Tom3s en su "Comentario al De anima " 9.

Arist3teles se1ala en torno a la nobleza de la vista: " Todos los hombres desean por naturaleza saber. As3 lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de s3mismos, y el que m3s de todos, el de la vista. En efecto, no s3lo para obrar, sino tambi3n cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo as3, a todos los otros. Y la causa es que, de los sentidos, 3ste es el que nos hace conocer m3s, y nos muestra muchas diferencias. " 10

La vista nos permite disponernos para las cosas intelectuales, por lo que en la Edad Media se hac3an analog3as de la luz con la ' iluminaci3n ' producida por el conocimiento. Podemos distinguir una jirafa de un elefante mediante la vista, aunque no conozcamos su esencia, y qu3 decir de los famosos m3todos audiovisuales para aprender una lengua, o la geometr3a que presenta conocimientos mediante las figuras. Es muy importante la relaci3n entre formas y colores, especialmente en el caso de los ni1os, y as3 lo comprende Vassily Kandinsky:

" Ciertos colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras.. los colores agudos poseer3n una mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo el amarillo en un tri3ngulo). Los colores que tienden a la profundidad son resaltados por las formas redondas (por ejemplo el azul por un c3rculo)... El n3mero de -

9) Cf. DE ANIMA II, lect. XIV, n.404 ss

10) ARISTOTELES, METAFISICA, I, 1 980a 20-27

colores y formas es infinito, así como las combinaciones y los efectos... La forma, en sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra... toda forma tiene pues un contenido interno del cual es expresión.

Los límites de la forma serán delimitar una figura sobre un plano - (trazar un dibujo sobre un plano) y permanecer abstracta, como las figuras geométricas. Entre estos extremos está el número infinito - de formas, en las que existen ambos elementos y en los que predomina unas veces lo abstracto y otras lo concreto " 11.

Recordando los sensibles comunes, en la cita anterior se pueden relacionar con lo que se decía de la mancha extendida, el color como mancha con límites se ubica en un espacio, tiene cierta magnitud y los límites conforman una figura y la extensión es convertible a -- números.

Sto. Tomás sostiene que la vista es el más espiritual de los sentidos, y después el oído, ya que: " Por ello, estos dos sentidos son los más espirituales y sólo ellos disciplinables " 12.

Una tesis que se va a manejar es la "participación de la racionalidad" por parte de todas las potencias en el hombre, pues si su alma es racional, de ello han de participar sus facultades, que emanan directamente de ella o se derivan de otra facultad superior 13

También oído y vista son disciplinables porque como potencias, son capaces de perfeccionarse. El que vista y oído sean los ' sentidos-

11) KANDINSKY, V., O.C., IDEM

12) TOMAS DE AQUINO. COMENTARIO AL LIBRO DEL ALMA II, L. XIV 424

13) Cf. TOMAS DE AQUINO, S. Th. I q.77 a.7

estético: los ' más espirituales ', explica la ubicación de Pintura y Música entre las Artes Mayores. Los sentidos se deleitan en cierta proporción, y ésta en su perspectiva subjetiva, exige la disciplina de los sentidos, pues un occidental no está acostumbrado a escuchar la frecuencia de los sonidos de la música oriental, y viceversa, -- pues siendo el arte una manifestación humana, expresa la interioridad del autor, su racionalidad particularizada.

Es pertinente subrayar que la vista y el oído son ' sentidos estéticos ' en cuanto captan la belleza y no se quedan en el mero placer, pues hay una gran influencia de la parte espiritual sobre ellas debido a la misma constitución del hombre. ¿ Se ha visto a un pingüino detenerse a contemplar la aurora boreal ?.

Los sentidos mencionados (vista y oído), entre los externos son los superiores, y la vista permite conocer muchas diferencias. Las - - Artes plásticas se dirigen a nuestra captación visual: Arquitectura, Escultura, Pintura.

Con la vista captamos el color, la forma, la extensión, el volumen - (espacio, la 'proporción' de los componentes de la obra contemplada, es decir, la unidad armónica que constituyen las partes. En el 'gozo estético ' procedente de la contemplación de la belleza se conjugan el conocimiento (acto de ver) y el apetito (emotividad). Captamos la belleza gracias a nuestra racionalidad pero a través y con ayuda de nuestros sentidos, no es necesario discurrir para reconocer lo bello.

Vassily Kandinsky ve muy claramente que el color tiene un efecto -- físico y psicológico en el hombre, pues despierta emociones ¹⁴ y -- apoya lo que se ha querido hacer notar: el hombre aún en el nivel --

sensible muestra su racionalidad, característica humana. El filósofo dedica unas líneas a la Pintura: " Pues así como algunos con --- colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz...entre -- las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía " 15.

La definición tomista de belleza como " Bello es aquello que visto - agrada ", quizá se refiere principalmente a la vista porque es el - sentido con el que más conocemos y captamos diferencias 16. Además: " ... es propio de la belleza que, a su vista o conocimiento, se -- aquiete el apetito: por lo cual perciben principalmente la belleza- aquellos sentidos que son más cognoscitivos, como la vista y el -- oído, al servicio de la razón. Decimos visiones bellas y bellos sonidos: en cambio, en los objetos de los otros sentidos no empleamos el nombre de belleza: no decimos bellos sabores u olores " 17.

14) Cf. KANDINSKY, O.C., pp. 91-95

15) ARISTOTELES, POETICA, 1447a 19-23

16) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA I, 1 980a 26-27

17) Sto. Tomás de Aquino en GILSON, E., ELEMENTOS DE FILOSOFIA CRISTIANA, pp. 201-202

2.3 EL OIDO

Para referirse al oído, hay que comenzar por saber qué es el sonido. El sonido puede considerarse en acto o en potencia. Siempre se produce como efecto de alguna cosa con otra y en algún medio. Para que se produzca el sonido en acto son necesarios tres elementos :

- a) se produce por algo - por ejemplo golpe
- b) contra algo - por ejemplo contra una caja de madera
- c) en algo - al ser golpeada la caja, se impulsa el aire hacia afuera, produciéndose entonces un sonido.

El golpe es causa del sonido, por lo que debe haber algo que golpee y algo golpeado (por ejemplo una mano contra la otra). El golpe del que percute se da con cierto movimiento local, pero éste no resulta sin un medio (sin aire, que es el medio por el que se propagan las ondas sonoras; o sin agua). Es necesario un medio para producir un movimiento en acto (aire o agua). Lo cóncavo (por ejemplo platillos) y lo liso (por ejemplo triángulo) son buenos productores de sonido, como una campana de bronce. Para que se produzca un sonido debe darse un golpe entre dos cuerpos sólidos y contra el aire. Se dice que algo tiene sonido cuando suena en acto o cuando tiene la potencia - para sonar, por ejemplo las cosas blandas no la tienen, como la esponja. El darse el sonido en acto se debe al medio (aire) y al oído (órgano) como cuando se toca la flauta. Todo sensible se dice en acto:

- 1) cuando es sentido en acto - el sonido está en acto en el oído - (llega al oído el sonido del violín).
- 2) en cuanto tiene una naturaleza propia por la que puede ser senti

do en cuanto existe en un sujeto, por ejemplo olor color y sabor - son sensibles que se hacen tales en acto en cuanto residen en cuerpos sensibles. Esto último no sucede con el sonido, ya que en el cuerpo sonoro el sonido está en potencia (el piano no suena si el pianista no oprime las teclas); pero en el medio -aire-, movido por la percusión del cuerpo sonoro se produce el sonido en acto, por lo que se dice que el sonido en acto se da en el medio y el oído, no que es propio del sujeto sonoro. Es necesario que los cuerpos por cuya percusión resulta un sonido sean duros para que se expulse el aire, pues dicha expulsión es causa de la producción del sonido -- (flauta), asimismo tienen que ser lisos.

Las cosas cóncavas al ser golpeadas producen bien el sonido, en -- ellas que da encerrado el aire que va golpeado y por repercusión se producen muchos golpes y se multiplica el sonido (polifonía de un instrumento, que produce dos voces). El medio en cualquiera de los sentidos, no tiene las cualidades sensibles correspondientes a cada facultad para recibirlas todas, ni el aire ni el agua tienen sonido propio, sino que para lograrse el sonido en el aire o el agua es -- menester golpear entre sí cuerpos firmes o sólidos y duros, y que golpeen el aire. El aire es necesario para producir el sonido por -- su unidad y continuidad, ya que el sonido se va transmitiendo como ondas a través de él y así llega al oído 18.

Para lograr el movimiento del sonido se requiere una causa activa -- del movimiento y una causa activa del sonido. El sonido se produce por el movimiento, porque algo golpea (ejecutante) en base a la resistencia de lo golpeado, y rebota. Primero mueve lo que golpea en -- cuanto hace rebotar a lo que golpea (instrumento), siendo ambos cau

sa del movimiento. En el caso del pianista, serían causas del sonido él como intérprete y las teclas oprimidas por sus dedos.

Las diferencias de los cuerpos sonoros son manifiestas en el sonido actual, por ejemplo cuando se toca el violín y la flauta, no cuando falte quien los haga sonar. Como sin luz no se ven los colores, sin sonido no se percibe lo agudo y lo grave; lo agudo es lo que mueve el sentido en poco tiempo (soprano), y grave lo que le mueve poco en largo tiempo (bajo); la cualidad del movimiento de lo agudo se debe a su velocidad y la de lo grave a su lentitud. No es igual escuchar el ruido de un motor de combustión a un concierto de Yehudi Menuhin. " El tiempo de la música es una división del movimiento, de los sentidos, lo mismo puede decirse de las formas rítmicas que usa la poesía, o la oratoria o la danza. Son movimientos que producen por la capacidad de acumulación que la fantasía, la aprehensión del ritmo y con la repetición del ritmo la de la duración " 19.

Hablando de los sentidos comunes, el sonido comparado con la presencia visual es una ausencia, pero es una ausencia que se oye, pues la ausencia es espacial en el oído (pausa o silencio). La ausencia en la vista no es espacial. En el sonido hay una figura peculiar, el sonido sólo es temporal en la medida en que es figurativo. Los truenos tiene figura, una figura que se oye. El número es captado por el oído, y así es posible la clave "morse". Una nota sostenida tiene -- quietud, hay tiempo, pero el sonido está quieto en ese tiempo 20.

18) Cf. ARISTOTELES, DE anima II, c.8 419b 25-28

19) FABRO, PERCEPCION Y PENSAMIENTO, pp. 396-397

20) Cf. POLO, L. TEORIA DEL CONOCIMIENTO I, pp. 310-311

Para Fabro, la percepción de los sensibles comunes está sujeta a educación y perfeccionamiento; y exige la elaboración de los sentidos-internos ²¹. Puede deducirse de esto por qué son disciplinables la vista y el oído en cuanto a manifestaciones artísticas se refiere: es que los sentidos están empapados de racionalidad y en los sentidos internos se da estrecha relación con la inteligencia, y además que el hombre mediante su arte está mostrando su alma, la comunicación es propia de lo racional. Además deben disciplinarse por nuestra peculiar subjetividad y la subjetividad del artista, pues de acuerdo a las regiones van variando los gustos (Africa, América, Europa), se arrastra todo un acervo cultural que conforma nuestra propia idiosincracia.

Aristóteles relaciona al oído con el aprendizaje, parece que el oído es más necesario para la intelección que la vista (en cierto grado), pues los ciegos desarrollan más su oído y pueden aprender; lo mismo puede observarse en personas sin defectos físicos para las cuales basta escuchar para memorizar o comprender, sin necesidad de leer para presentar los exámenes. El oído tiene un gran sentido religioso (Salmos), cuando Samuel responde a Yahvéh:

" Aquí estoy Señor, para hacer tu voluntad ", después de haber escuchado que lo llama, nosotros escuchamos, pues resulta imposible en esta vida verlo).

Con la fe no se ve, la fe se parece al oído. Dice Sto. Tomás que el símbolo de fe lanza a las cosas mismas, lanza a Dios. La fe apela a fuente.

21) Cf. FABRO, O.C., p. 179

Dice Job : " Una voz callada yo oigo ", está oyendo a Dios 22.
 Yehudi Menuhin comenta: " El oído puede sacarnos aún del más profundo sueño, y sólo los sordos, quienes considero la gente más solitaria, pueden concebir un mundo totalmente silencioso... Podemos captar algunos de esos movimientos rítmicos como pulsaciones definidas - por ejemplo el latido del corazón, cuyo ritmo promedio es de 72 por minuto - y otros los podemos ver, como las olas del mar, el ciclo del día y la noche, las fases de la luna, el cambio de las estaciones... El universo tiene también muchas ondas más rápidas que fluyen a través de la materia y nos traspasan como si no existiéramos, y otras que se mueven con tanta lentitud que tardan años en pasar por nosotros " 23.

Para Polo, el espacio del oído es profundo semiabierto, y el músico Schaefer dice que en el espacio visual pueden marcarse límites a la propiedad, pero el espacio acústico es la región por donde pasa el sonido.

Se le tiene momentáneamente sin poderlo retener. En un arroyo, si se cambia la posición de las rocas, se modifica el sonido. La emoción - proviene del interior (hombre) y la armonía del exterior (ambiente) 24.

Ninguna civilización tuvo la música en tan alta estima como la Grecia clásica; ella dominó su vida religiosa, estética, moral y científica. La música y la poesía eran una sola; la declamación se acompañaba del canto y a veces de la danza. También la danza era muy im

22) Cf. POLO, L., O.C., p. 310

23) MENUHIN-DAVIS, LA MUSICA DEL HOMBRE, p. 17

portante en los festivales y ritos griegos. Igual se aplica a todas las culturas pues cuando los ritmos se tornan insistentes, nadie puede permanecer sin balancearse y batir las palmas. " Siéndonos pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo..., desde el principio los mejores dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones " 25.

Menuhin dice que el papel del músico es conservar nuestra confianza en el mundo y la que éste tiene en nosotros, ayudarnos a expresar emociones genuinas. " Cuando la música asume esta responsabilidad, acomete el mejor de los empeños humanos y es profundamente terapéutica, pues armoniza lo material con lo espiritual, lo intelectual con lo emocional, une el cuerpo y el alma " 26.

" Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, procura por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser, y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido " 27. - -

La riqueza del arte está en crear nuevos seres, enriquecer el universo con sus producciones, con lo que conjunta los medios técnicos (oficio, requiere habilidad) y consideraciones teóricas (inteligencia). No hay artista si no reúne ambas condiciones, guiado por la inspiración o la intuición creadora.

Goethe también dice algo respecto a la Música: " El sonido musical penetra directamente en el espíritu. Inmediatamente encuentra en él

24) Cf. O.C., pp. 21-23

25) ARISTOTELES, POETICA, 1448b 20-21

26) MENUHIN-DAVIS, O.C., p. 43

27) ARISTOTELES, ETICA NICOMAQUEA, L.VI c.4 1140a 10-12

una resonancia porque el hombre lleva la música en sí mismo " 28.
Se cierra el apartado con el comentario del Filósofo: " Y todas las cosas que se generan, por naturaleza o por arte tienen materia " 29, para no pensar que interviene sólo lo espiritual, y ¿ cuál es la materia de la música ? el sonido.

28) Goethe en KANDINSKY, V. O.C., p. 46

29) ARISTOTELES, METAFISICA VII c.7 1032a 20

2.3 EL OLFATO

Es más difícil tratar del olor y el olfato porque la naturaleza del olor no es tan clara como la del color o el sonido. Nuestro olfato carece de exacta precisión respecto a los otros animales, el olfato del hombre es muy imperfecto. Se considera que en el hombre el olfato no tiene la importancia que en otras especies animales, pues cuenta con funciones que lo suplen con ventaja en su vida de relación (la inteligencia).

El olor induce al placer o a su contrario, y parece relacionarse con el gusto porque:

1°. Se dan las diferencias de olores por comparación de la diferencia de sabores, por ejemplo los olores se dicen dulces o amargos.

2°. Como no son más conocidas las especies de sabores, las especies de olores las conocemos por semejanza con aquéllas ³⁰.

Así como el oído tiene relación a lo audible y no audible, la vista a lo visible y no visible, también el olfato tiene por objeto lo odorífero y lo no-odorífero : - que no puede tener olor (cuerpos simples-piedra)

- lo que tiene poco olor y muy débil -
(papa)

La misma división puede aplicarse al gusto. Como todo sensible requiere un medio para ser sentido, el medio del olor es el aire o el agua (aguas sulfurosas) ya que el olfato puede ser inmutado por un olor que se esparce en el aire (gas) o en el agua, aunque lo último sea más propio de los animales acuáticos.

30) Cf. ARISTOTELES, De anima II c.8 421a 16-30 y 421b 1

El hombre sólo siente el olor al inspirar, porque si respira o contiene el aliento no percibe el olor ni de lejos ni de cerca, aún si se le pone el objeto oloroso sobre la nariz. Ciertamente se requiere cierto contacto para sentir el olor, como sucede con lo táctil y el sabor - incluso en cierto grado con el oído, dado que el aire se mueve hasta el oído. El no percibir lo sensible colocado sobre el sentido es común a todos los sentidos y animales (excepto claro, el sentido del tacto), pero que el olor no se huele sin la respiración es propio del hombre.

El hombre puede manejar los olores y hacer parte de ellos uno de los elementos en su vida, como los egipcios, que embalsamaban a sus muertos para evitar la rápida corrupción y el mal olor provocado por el cadáver.

Dentro de la gastronomía, cuentan los olores, pero los olores sólo producen placer, dicen relación a lo sensible y no a la contemplación, a la apelación de la espiritualidad que se manifiesta en los goces estéticos experimentados por la vista y el oído.

EL GUSTO

El objeto del gusto es lo táctil. (sápido) por eso, como sucede en el tacto, no se puede sentir por intermedio de un cuerpo extraño, - entendiendo como ' extraño ' lo no perteneciente al cuerpo del animal. Los otros sensibles (color, sonido, olor) se sienten a través del agua o el aire, que no son partes del animal.

El cuerpo en que está el sabor (objeto del gusto) es en cuanto a su materia un líquido, que es una especie de objeto táctil. Lo gustable es cierto objeto táctil porque el sabor -que es gustable- consiste en cuanto a su materia propia, en humedad. Si la humedad es cierto objeto táctil, entonces lo gustable es cierto objeto táctil 31.

Por su semejanza, gusto y tacto se pueden enfocar en dos perspectivas:

- 1) en cuanto al modo de sentir - el gusto es cierto tacto por percibir su objeto al tocar.
- 2) en cuanto al objeto - del mismo modo en que se relaciona el objeto del gusto con el objeto del tacto , así se relaciona el sentido del gusto al del tacto.

El gusto se distingue del tacto pese a que en cierta forma se fundan en él; al tacto puede considerársele gusto en cuanto distingue sabores, aunque se le puede considerar tacto por distinguir cualidades táctiles de los alimentos, por ejemplo al ingerir una fruta. Por --

31) Cf. ARISTOTELES, De anima II, c.II 422a 10-12

otro lado, el gusto no requiere medio, mas nada produce la sensación de gusto sin humedad, debe contenerla en acto o en potencia (como lo salado, que fácilmente produce liquido en la lengua). Estas referencias se pueden comprobar empíricamente, pues el cuerpo humano está constituido en su mayor parte por agua.

Pues así como el color produce el acto de la visión por la luz, el sabor produce el acto del gusto por la humedad. Es necesario que lo gustable posea en acto la humedad (vino) o en potencia (comida). Debe haber saliva en la boca, la saliva es líquida y humecta la lengua por la que son humedecidos los objetos que se perciben y se puede percibir su sabor.

El gusto tiene por objeto lo sápido y lo no sávido, pues lo que tiene poco o insignificante sabor, corrompe el gusto. Lo potable y lo no potable parecen ser principio de los sabores, y corresponde al tacto en cuanto es húmedo y al gusto en cuanto es húmedo y sávido. "El sentido del gusto sufre alguna modificación de parte de lo sávido en cuanto tal " 32.

La lengua no siente cuando está húmeda o seca en exceso, pues si está húmeda por un líquido anterior muy intenso, en ella se produce el tacto y sensación del líquido anterior y no del nuevo. Cuando alguien ha gustado primeramente un sabor fuerte, si después gusta otro no lo percibe, por permanecer aún en la lengua la sensación del primer líquido.

Semejante a las especies de olores, las de sabores pueden ser: simples, dulce, amargo y sus derivados. La facultad del gusto es en po

tencia lo que en acto son estas especies, y lo sávido es lo que --
actúa esta facultad. Aunque lo cálido es causa de los sabores, tam-
bién lo son lo frío, húmedo, y seco. Pese a que ' contrarios son los
que distan en máximo grado entre lo húmedo y lo seco ', en su rela-
ción con el gusto son contrarios en cuanto el sentido puede ser inmu-
tado por el sabor con exceso o suavidad. El sentido del gusto está -
en potencia respecto al sabor y sus especies, y es ' gustable ' lo -
que puede reducirse de la potencia al acto 33.

EL TACTO

Parece que toda sensación tiene por objeto sólo un par de contrarios por ejemplo la vista: blanco-negro; oído: agudo-grave; gusto: amar - go-dulce 34. Pero en el objeto del tacto hay varios contrarios: -- caliente-frío; seco-húmedo, duro-blando. Aunque en la vista puede -- hablarse de color intenso o débil, hermoso-feo, en el oído los sonidos son suaves o fuertes, prolongados o breves, no por ello deja de ser uno el sentido que percibe ambos, así la multiplicidad de objetos táctiles no impide que el tacto sea un sentido único. Sin embargo, no parece claro qué es el objeto común del tacto, como el sonido para el oído, pues no puede encontrarse algo que sea sujeto de todos los contrarios en los objetos táctiles, ni parece que pertenezcan a un único género de objetos táctiles.

Ya se mencionó en el primer capítulo que la distinción de potencias y objetos es proporcional. Como el sentido es potencia, es necesario que su sensible correspondiente sea de un mismo género (en cada género se da una primera contrariedad) 35. Así, a un sentido corresponde una contrariedad, pero dentro de un género pueden darse muchas -- contrariedades además de la primera.

La piel no es el órgano del tacto sino su medio, por el que se producen diversas clases de sensaciones 36. Por ser la piel cierto medio connatural del sentido del tacto, se cree que esta parte del cuerpo se relaciona al sentido del tacto como si el aire que está cerca de nosotros, nos fuera connatural. El medio en los sentidos del oído --

34) Cf. ARISTOTELES, De anima II, c.11 422b 23-25

vista y olfato es 'separado' (aire), distinto de nosotros, por lo que no es órgano. Los órganos de esos tres sentidos son diversos, y así, son diversos los sentidos. Esto no ocurre en el tacto porque su medio nos es connatural 37.

Que se producen muchas sensaciones se ve por la lengua, que percibe todos los objetos táctiles y además el sabor; si con cualquiera otra parte de la piel también se percibiera el sabor, tendríamos que identificar tacto y gusto. Si el objeto visible toca inmediatamente el órgano del sentido no habrá sensación, por ejemplo colocar un cuerpo blanco sobre la superficie del ojo. En cambio, si se percibe inmediatamente lo que se coloca sobre la piel, con lo que la piel es sólo un medio del tacto.

El objeto del tacto es lo 'táctil', que "son las cualidades del cuerpo como tal" 38.

Ahora bien, el hombre es el único entre los animales que se viste, se cubre de acuerdo al clima en que vive, lo que no sucede con los irracionales. Recordando unas reflexiones del Dr. Polo respecto al "tener" según el hacer y el cuerpo, el tener predicamental es el corpóreo, el hombre puede tener con su cuerpo, como el vestido. Es posible adscribir esto al cuerpo porque está incompleto. La parte más posesiva del cuerpo es la mano; el anillo es tenido por el dedo. El hábito predicamental se relaciona con el hacer y saber usar, que están al servicio de la racionalidad. Si un instrumento poseído no -

35) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA X, 3.1054a 5-6, 1055a 4-5, 1055a 10-12

36) IBIDEM

37) IBIDEM

38) ARISTOTELES, De anima 11, 11, 423b. 27

se sabe usar no se puede incorporar. Uso es fundamentalmente el manejo, ' la mano es el instrumento de los instrumentos '. Si el hombre tuviera logos y no manos, sólo existiría la teoría y no la práctica.

El hombre es un animal bípedo, sus dos extremidades superiores quedan libres para actividades diferentes del andar, lo cual permite que dedique sus manos a actividades constructivas. La liberación respecto del andar que en los demás animales no se da, es peculiar del hombre, y sólo los seres que tienen manos son técnicos. Mc Luhan --- decía que la técnica humana no es más que una prolongación del cuerpo humano y prácticamente sólo de sus manos, el cuerpo es un ex-organismo. Para Fournier, si el hombre tuviera más extremidades sería -- mejor técnico. Sto. Tomás considera que la mano es un miembro que -- no está en acto, es potencial porque es usable. La garra y pezuña -- están terminadas y no pueden tener, la mano al no estarlo puede -- adoptar múltiples usos 39.

A fin de abundar sobre el tacto, debe considerarse que no siente una cualidad en acto que sea de su mismo grado. No se percibe lo frío o caliente que tienen el mismo grado que el órgano, sino las cualidades que lo exceden. El sentido es como un intermedio entre los contrarios propios de los sentidos, y al serlo, los puede distinguir, ya que lo intermedio distingue tomando respecto de cada extremo la relación propia del otro. El órgano del tacto no debe ser frío ni caliente sino estar en potencia respecto a ellos, lo que posibilita la diferencia 40.

39) Cf. POLO, L., Conferencia de "Antropología", 4-5 XI. 1985

40) Cf. ARISTOTELES, O.C., 12 424a 1-7

De modo semejante a como la vista percibe lo visible y de algún modo lo invisible, el tacto percibe lo tangible e intangible (que tiene una muy insignificante cualidad táctil, como el aire; o lo que lo posee en grado excesivo, por ejemplo cualquier cosa que pueda corroer el órgano 41.

Algunas actividades que las manos nos permiten tener son: saludar, confeccionar artesanías, manejar tecnología, etc., todas muestras de racionalidad.

41) CF. IBIDEM.

2.4 CONCLUSIONES ESTETICAS.

La creatividad productora del hombre se extiende a todos los ámbitos.

La poiesis, o lo poietico se refiere a la dimensión productiva del hombre. Se trata del 'homo faber', el hombre que produce, que hace, que ejerce la actividad de transformar, actividad transitiva, en la que el agente actúa sobre la materia, sobre cualidades sensibles. Pero no sólo a lo que está fuera del hombre, sino también lo que vive de sí mismo: el lenguaje es una producción humana, un instrumento para la comunicación, podemos entendernos mediante las palabras ⁴². El 'modo' de decir es definitivo para el político, de ello depende el éxito de su carrera, de su poder de convencimiento más que de la verdad.

Los sentidos externos son el medio que nos inicia en el conocimiento del mundo que nos circunda, de nosotros mismos. ¿Cómo nos reconocemos los hombres? por medio de la vista, del sonido de la voz, del ritmo en el andar, inclusive por un olor particular. La vista permite distinguir un ser animado, una cosa, seres de la misma o distinta especie, y la ciencia se apoya en la tecnología como los telescopios para conocer más del universo, y este aparato es una 'prolongación de la vista'; otro ejemplo semejante son los binoculares. Pero la vista no sólo conoce para aplicar -como en la ciencia- sino que se goza en ese conocer que le es propio, es decir, la visión. La misma actividad intelectual que le corresponde al filósofo, concida como 'contemplación' (el filósofo se dedica a la actividad más

42) Cf. FABRO, C., Percepción y Pensamiento, p.209

noble, la 'contemplación', según el mismo Aristóteles se ha tomado - de la vista, pues decimos que vemos o que 'contemplamos', que tiene un sentido más fuerte, cuando esa visión nos produce gozo, cuando no hay esfuerzo mientras se ejerce la actividad. Durante la Edad Media se aplica la analogía entre visión y conocimiento intelectual. El -- contemplar ya sea un paisaje o una pintura o una escultura o danza o edificación no es por el mero deseo de conocer (entendido como desen - tranamiento de los misterios del mundo) sino el deseo de sentir las facultades en descanso y gozo en un conocer que no persigue utilidad o provecho sino que sólo pretende su permanencia en tal estado.

El oído permitió al hombre primitivo sobrevivir, distinguiendo los - sonidos producidos por los animales o los fenómenos naturales; pero ya satisfechas sus necesidades primarias y con cierta seguridad, lo - desarrolló en otro sentido, sin utilidad práctica, para su propio -- goce, pues también era algo que le pedía su naturaleza, su ser mismo, su racionalidad debía manifestarse al exterior, con el canto, la - - danza, la interpretación con instrumentos. Las personas invidentes - agudizan su oído y suplen la función de la vista, el oído les permi - te seguir conociendo el mundo y saber qué pasa. Los métodos de apren - dizaje auditivo han resultado muy eficaces, pues éste se relaciona - estrechamente con la memoria (ya lo mencionó el Filósofo en el pri - mer capítulo del primer libro de la Metafísica) y auxilia el apren - dizaje intelectual.

Los restantes sentidos están más arraigados a la utilidad, a la mate - ria, se relacionan más con los instintos vitales sin separarse de -- ellos .

Indudablemente que si no contáramos con los sentidos externos no --

sería posible el conocimiento. O plantearíamos la teoría cartesiana en la que el 'cogito' es la fuente de todo, un inmanentismo del que no se podría salir. ¿Cómo tendríamos contacto con el mundo? ¿Cómo saber que algo existe o que existimos siquiera?

La tecnología, la ciencia, el juego, la diversión, el arte, la política, nada podría darse sin esas ventanas al mundo con las que contamos, los sentidos.

CAPITULO III. LOS SENTIDOS INTERNOS.

I N T R O D U C C I O N

Las mismas formas que los sentidos externos captan, son aprehendidas por los sentidos internos, pero bajo otro aspecto. Los sentidos internos se distinguirán por su correspondiente aspecto bajo el que -- aprehendan los objetos de la sensibilidad externa, y conforme aumente la jerarquía de los sentidos internos, su objeto será más inmaterial.

El primer grado pertenece al sentido interno que aprehende su objeto como 'forma presente' a un sentido externo, es decir: el color que veo se puede aprehender como algo visto, así como el sonido que escucho, etc. Esta especie de 'reflexión' el sentido común no la realiza sobre sí mismo, sino sobre los objetos y operaciones de los sentidos externos, por eso es una reflexión imperfecta (propriadamente no es reflexión). Mediante tal 'reflexión' no se conoce la forma del sensorio común, sino de las otras potencias inferiores.

Subiendo la escala está otro sentido que versa sobre los objetos captados por las facultades sensibles externas y por el sentido común, no lo representa como forma presente ni como forma ausente a éstos. Este sentido es la fantasía o imaginación, facultad de representar esos objetos sin indicar su presencia o su ausencia física al cognoscente. " Por no connotar esa presencia, puede, en oposición al sensorio común, captar objetos físicamente ausentes; pero a su vez, por no implicar la ausencia, se diferencia de la memoria". a)

a) MILLAN PUELLES, A., FUNDAMENTOS DE FILOSOFIA, p. 345.

La imaginación es superior al sensorio común por el carácter 'cuasi-abstracto' de su objeto con relación a su presencia y a su ausencia física a los sentidos externos.

La diferencia entre sensorio común e imaginación es la manera en que aprehenden los objetos cuyas formas han sido presentes: el primero -connola su presencia física en tanto que la imaginación no b) Todavía es superior la aprehensión de los sentidos internos que -- captan sus objetos por medio de una forma no presentable a los senti dos externos, ni al sensorio común o a la imaginación. La primera re ferencia es la cogitativa (en los animales instinto), facultad por - la que espontánea y naturalmente se conoce el objeto de los senti - dos. Según un aspecto inédito en ellos la concreta conveniencia o - disconveniencia de esos objetos para la naturaleza del sujeto cognos cente.

Y por último, un sentido que versa sobre formas conocidas, alcanza - das a través de una forma no presentable a los demás sentidos, la fa cultad llamada "memoria". Su objeto son las formas que han sido pre - sentes a los demás sentidos, ella las hace presentes como formas pre téritas, o sea, conocidas anteriormente. c)

SUBORDINACION DE LOS SENTIDOS A LA INTELIGENCIA.

En la vida racional la sensibilidad se subordina a fines racionales,

b)" El hombre cuenta con la 'imaginación creadora', que es la conjun ción de ésta con la influencia del entendimiento combinando imágenes origina estructuras materialmente imaginativas pero formalmente inte ligibles. "NOTA 15 en Millán Puelles, A, O.C., p. 345.

c) Cf. O.C., pp. 344-346.

y por ende, la sensibilidad de un ser racional al no subordinarse -- sólo a lo vegetativo, es esencialmente distinto de una sensibilidad animal. En los animales, sus sentidos están al servicio de sus necesidades vitales (vegetativas), en tanto que en el hombre, se ordenan además al intelecto y éste los rige. d)

Debe tomarse en cuenta que quien conoce no es ni la inteligencia ni los sentidos, sino el hombre. Lo propiamente humano no es la inteligencia ni los sentidos, sino la unidad de ambos, que no es síntesis de los dos. " La objetivación humana, en su sentido integral, no puede considerarse terminada antes del recurso a la sensibilidad. Asimismo, la sensibilidad al margen del nivel intelectual no puede culminar". e)

El nivel intelectual es esencialmente distinto del nivel sensitivo, - pero el conocimiento universal o intelectual deriva objetivamente del sensitivo. f) Si no hay nada en la inteligencia que antes no pasara por los sentidos", así que el objeto de la inteligencia, depende de los sentidos; esto no implica que la inteligencia sea facultad orgánica, pues no se le puede reducir a la percepción. Para explicar lo inteligible a partir de lo sensible se acude al intelecto agente, -- pero no es este el asunto que se va a tratar.

Para Sto. Tomás, hay una dependencia objetiva de las esencias con relación al conocimiento sensible, en los objetos de los sentidos -- están las esencias en un estado "todavía no" objetivamente actual.

d) Cf. Sto. Tomás, S. th. I. q 78

e) Riera Matute, A., La articulación del conocimiento sensible, p.145

f) Cf. Sto. Tomás, S. th. I. q 78 a.4 nd 4

Ha de tenerse en cuenta que el conocimiento de las esencias depende del conocimiento de los datos (no esenciales) sensibles. Así, en los objetos de la sensibilidad las esencias están en potencia. Las esencias están virtualmente en los objetos sensibles por la incapacidad de los sentidos para actualizar objetivamente la esencia g). Al afirmar la dependencia objetiva del conocimiento intelectual del sensible, es ipso debe sostenerse que en la sensibilidad las esencias están en potencia, sin ser actualmente conocidas (en potencia quiere decir en un orden intencional).

Se concluye que en un orden natural las esencias están en acto con la realidad, mientras que con el orden intencional las esencias sólo están en acto a nivel de conocimiento intelectual. h)

Así las relaciones entre sensibilidad e inteligencia dependen de una doble insuficiencia de los dos cauces del conocimiento humano:

- 1.- El conocimiento sensible alcanza lo particular, mas no lo conoce esencialmente.
- 2.- El conocimiento intelectual conoce la esencia, mas no individualmente.

La conexión entre sensibilidad e inteligencia debe establecerse considerando que el hombre cuenta con un conocimiento de la individualidad que no es esencial, y un conocimiento esencial que no es de la individualidad; una intuición que no se refiere a las esencias y un

g) Cf. Sto. Tomás en Riera Matute A, O.C., p.145. De ver q 18 a.8; q.10 a 9; S. th. I q. 84 a.6, c. y ad 3.

h) Riera Matute, A., O.C. p. 148

conocimiento de esencias no intuitivo y por ello depende en cuanto al contenido cognoscitivo de la sensibilidad h bis)

Si la inteligencia conociera las esencias individualmente, no tendría que abstraer de los fantasmas. Porque la inteligencia conoce universalmente, automáticamente queda vertida a la sensibilidad en tanto que la única manera que puede establecer contacto con el estatuto individual de las esencias es mediante el fantasma de la sensibilidad.

La dependencia objetiva de la inteligencia respecto de la sensibilidad tiene carácter circular y no es que solo haya esencia abstracta, pues si el conocimiento abstracto de la esencia es superior al conocimiento sensible, "no es un conocimiento perfecto, tiene que buscar su complemento a través de la sensibilidad. En efecto, la imposibilidad, que es una deficiencia, de que en el nivel inteligente se dé un conocimiento de la esencia individualizada, es remediada a través de la referencia del conocimiento esencial abstracto al conocimiento individual pero inesencial." 1)

h bis) Cf. Sto. Tomás, De ver 1.10 a.5 en Riera Matute, A., O.C., - p. 149

i) Riera Matute, A., O.C. p. 150

CAPITULO III LOS SENTIDOS INTERNOS

3.1 EL SENTIDO COMUN

" Dado que sentimos que vemos y oímos, se sigue necesariamente que o bien por medio de la vista, o por bien por algún otro sentido percibimos que vemos. Y este sentido no sólo percibe la visión, sino también el color, su objeto; de manera que o bien dos sentidos tienen el mismo objeto o un sentido es objeto de sí mismo. Pero si es otro el sentido que percibe la visión, se sucederán al infinito - - estos sentidos, o algo de ellos finalmente será objeto de sí mismo." ¹

La superioridad de la sensibilidad interna está en ' objetivar ' lo implícito de la sensibilidad externa. La distinción entre los sensibles propios de los diferentes sentidos postula una facultad distinta y más formal que los sentidos externos : el sentido común. El sentido común es ' raíz ' de los sentidos externos en la teoría de Tomás de Aquino. Del alma derivan las facultades del sujeto como los accidentes propios de la sustancia, no por una casualidad real sino por una emanación. ²

El alma, en el devenir metafísico del ser cognoscente, no pone las facultades tan fuera de sí que no pueda mantenerlas unidas y atadas a sí, dando a todas el ser; el hombre es hombre en todo su ser, y -- por lo tanto su sensibilidad no es cualquiera sino humana. Así se entiende cómo la sensibilidad tiene en el hombre una nobleza especial-

1) ARISTOTELES, De anima III, c.2, 425b 11-16

2) Cfr. STO. TOMAS EN FABRO, C., PERCEPCION Y PENSAMIENTO, P.225

y puede condicionar las operaciones superiores (entender): " Quia anima ordinatur ad sua obiecta per potentias, sequitur quod etiam potentia sensitiva sit in homine propter intellectivam, et sic de aliis. " 3

Además hay entre las potencias una cohesión natural y como una interpenetración; la emanación de las potencias a partir del alma se da de modo ordenado: las primeras en emanar de ella, inmediatamente, son el entendimiento y la voluntad, después los sentidos y el apetito sensible. Estas otras facultades no emanan directamente del alma, sino que cada una lo hace de la facultad superior correspondiente 4. Así los sentidos emanan del entendimiento, los sentidos externos del sentido común, éste de la imaginación:

ORDEN DE LA NATURALEZA

Inteligencia - Cogitativa - Memoria - Imaginación - S. Común - S. Externos.

Toda facultad es a la vez presente al alma y a las otras facultades, especialmente a aquélla de la que emana 5.

En sentido inverso va el orden de la operación; pues en el devenirlo imperfecto precede a lo perfecto, y lo inferior a lo superior 6. Las primeras en obrar serán las potencias vegetativas que preparan el cuerpo y los órganos de los sentidos, después pasan al acto los sentidos externos, sentido común, imaginación... :

3) " PROQUE EL ALMA SE ORDENA A SUS OBJETOS MEDIANTE LAS POTENCIAS, SE SIGUE QUE TAMBIEN LA POTENCIA SENSITIVA ES EN EL HOMBRE PROPRIAMENTE INTELECTIVA, Y ASI DE LAS DEMAS". TRADUCCION MIA. IBIDEM

4) Cfr. STO. TOMAS, S.Th. I q.77 a.7

5) Cfr. IBIDEM, a.7 ad1

6) Cfr. IBIDEM, a.4

ORDEN DE LA OPERACION

S. Externos - S.Común - Imaginación - Memoria - Cogitativa - Inteli-
gencia 7.

A causa de la compresencia de los sentidos en el sentido común y por la confluencia en él de todos los datos actuales de sus actos, el -- sentido común tiene gran importancia en la percepción; pues cada sen tido y sus actos existen independientemente de su unión con el sentido común. Por esto el sentido común recoge y unifica los datos ac tuales particulares de cada sentido en relación a su objeto; la uni dad de la cosa diversificada por la aprehensión de cada sentido se -- reconstruye por la unidad de la sensibilidad en el sentido común -- (por ejemplo una silla: color, textura, tamaño, volumen) 8.

Así resulta compatible el carácter unificante del sensorio común -- (centro y raíz de la sensibilidad externa) con la diversificación - de la sensibilidad externa - vista, oído, olfato, gusto y tacto - , pues tal diversidad se encuentra en los modos de estar en acto de - conocer por parte de las facultades de la sensibilidad externa.

El sensorio común no es común porque sus objetos sean los sensibles comunes sino por ser el carácter común de la sensibilidad externa.

El sentido común objetiva el acto de los sentidos externos, pues -- ' sentimos que vemos, que oímos ', etc. " Puesto caso que distingui mos lo blanco de lo dulce, y cualquiera cualidad sensible de otra , con que facultad sentimos que difieren ?. Sin duda tiene que ser -- con algun sentido, porque se trata de objetos sensibles.

7) Cfr. FABRO, C., PERCEPCION Y PENSAMIENTO, pp. 225-226

8) Cfr. O.C., p. 115-116

Con esto se ve patente que la carne no es el último sensorio, porque si lo fuera tendría que distinguir estas diferencias por medio del tacto. Tampoco las facultades separadas entre sí pueden apreciar la diferencia entre lo dulce y lo blanco, sino que estos dos deben manifestarse a una misma facultad. De lo contrario, si yo sintiera una cualidad y tú otra, con eso sólo no aparecería la diferencia entre ambas. Hay que ser uno para poder decir que dos cosas difieren, como en realidad difieren lo dulce y lo blanco. Por consiguiente, una ha de ser la facultad que afirme esta diferencia... se trata por consiguiente de algo indivisible que percibe en un tiempo indivisible. "9 El tiempo indivisible se refiere a que es un 'acto' la operación cognoscitiva, como tal, no se la puede considerar temporalmente. El sensorio, la conciencia sensible es el primer escalón de la percepción.

" La función de sentir referida, ante todo, al acto de la sensibilidad externa (sentir que se tiene sensibilidad externa en acto, y no sólo entender que se tiene sensibilidad externa), es decir, la función consciente del sentido común, es indudable." 10

La sensibilidad interna es un nivel cognoscitivo que media entre inteligencia y sensibilidad, y es necesario un acto de sentir la sensibilidad externa para pasar a la imaginación. Una característica del sensorio común es ' no ser reproductor ', objetiva por primera vez lo implícito en la sensibilidad externa, que es su acto, o sea que siente sensaciones. " El ver es del orden del conocimiento. Se está -

9) ARISTOTELES, De anima III, c.2 426b 12-22

10) POLO, L., TEORIA DEL CONOCIMIENTO I.p. 325

ejercitando, pero no estaba objetivado.

Su aparecer en el orden objetivo es lo que el sensorio común lleva a cabo. " 11

El ver y lo visto son unitarios (operación y objeto son uno en acto), mas el ver no se ve; la sensibilidad interna es tal porque actualiza, conoce algo del orden del sentido, un acto. Se siente un acto y el acto sentido se siente de forma vaga (per modum commune).

" La conciencia sensible es vaga precisamente porque siente un acto y un acto no es de suyo un objeto intencional. Toda objetivación es una actualización; siempre se conoce per modum unius (sólo se conoce lo uno) : aquí, per modum commune ". 12 Se refiere a que las facultades externas conocen un aspecto y los diversos aspectos se conjuntan en el sentido común, por lo que ha de ponerlos en la comunidad del ' sentir ', diferenciándolos también (ver, oír).

El carácter común del sensorio común es su función primera : la objetivación de los actos. Pero ¿ sentir que se ve es lo mismo que sentir que se oye ?. Esta pregunta viene al caso también porque de esa forma no se diversificarían las artes, todas serían parte de lo mismo, se identificarían escultura y música, no conoceríamos diferencialmente. Y no son lo mismo ver que oír, son actos distintos, se ' sienten ' , mas no del mismo modo. Hay diferencia en el sentir común, lo que se puede captar si se toma en cuenta que se siente la oscuridad. La 'oscuridad' de la vista alude a que no cabe ver que -

11) POLO, L., CURSO DE TEORIA DEL COCCIMIENTO, p. 330

12) IBIDEM, p. 332

se ve (la oscuridad no se ve), pero se siente. La captación objetiva del ver no es posible como color, mas es del orden del sentir. Tampoco sentir el 'silencio' no es oír que se oye, así, se diferencia el sentir per modum commune, 'se siente que se oye' no es 'sentir que se ve'.

" En el hombre, es posible una sensación visual que no es una sensación de ningún color concreto, sino que es una sensación que se refiere a la misma relación de la vista con el sensorio común. En efecto, si no se ve nada, se puede sentir, sin embargo, la visión: no es la negación de la vista, sino lo negativo de la misma. De ahí que quepa hablar de la oscuridad y, en el caso del oído, de silencio -- (cuando de hecho no se ve nada, no desaparece la formalidad visiva; lo que se conserva no es sentir ver esto rojo, por ejemplo lo que, dicho sea de paso, es una posibilidad imaginativa, sino la sensación de ver puesta entre paréntesis. Se constata así que la emanación de los sentidos externos del sensorio común, es experienciable en el caso de los sentidos externos superiores y, especialmente, en el caso de la vista).

No tiene sentido, al contrario, el silencio u oscuridad táctil, pues si no se toca nada no se tiene, eo ipso, nada en el orden de la sensibilidad táctil." 13

Decía que ésta era una experiencia humana; difícilmente se puede sostener que la tengan los animales. Cuando a un hombre, en las condiciones experimentales adecuadas, se le aísla totalmente del exterior a base de reducir al mínimo la recepción de estímulos, sucede que de

bido a las fuertes alucinaciones que sufre al cabo de un prolongado tiempo en estas condiciones (al tercer día, por lo general) hay que terminar la experimentación. Un animal, en cambio, aislado totalmente de la estimulación se duerme y, en algunos casos, se muere si no se le despierta a base de romper el aislamiento. Esto sugiere que, propiamente, la concienciación sólo es posible en el hombre. 14

La unificación 'per modum commune' del sensorio común no es una sensibilidad difusa, sino una disminución propia de la objetivación del acto. 'Sentir' se refiere a la disminución (selección, filtro) y a la comunidad. La disminución es propia de la objetivación de actos porque:

- 1.- Una objetivación débil borra las diferencias de actos lo suficiente para establecer la comunidad (siento que veo, siento que oigo, etc.)
- 2.- El sensorio común no es muy intenso porque lo continúa la imaginación.

De objetivar de forma perfecta el acto (reflexión pura), no se daría la imaginación. La imaginación es continuación del sentido común y sólo así es un nivel superior.

- 3.- El sensorio común debe ser selectivo para ser común, no puede objetivar el bloque entero de la sensibilidad externa, tiene que filtrarlo. No somos conscientes de la entera sensibilidad externa todo el tiempo, la percepción es una conciencia parcial. " El criterio selectivo del sentido común es formal, no es una mera disminución, -

14) Cfr. IBIDEM, pp. 119-120

como disminuye la intensidad de la luz." 15

El sentido común solo deja pasar una parte. Para la imaginación es un estorbo el carácter vivido y excesivo de las objetivaciones externas, y por eso el aminoramiento del sensorio común, pues de otra forma el espacio y tiempo no se objetivarían como lo hace la imaginación.

DIFERENCIA PERCIBIDA

La percepción es una dimensión de la conciencia sensible, se siente el acto, pero el acto no es uno con su objeto. El sensorio común percibe la diferencia de los objetos de los sentidos externos. Para conocer la diferencia se necesita una facultad unificante de lo visto, oído. La diferencia de actos se justifica por el aislamiento (se encuentra la vista separada del oído y del tacto, etc), el sensorio conoce la diferencia. Se requiere el carácter unificante del sentido común para diferenciar los sensibles, es menester una facultad común para conocer lo diferente. " En cuanto la facultad que discierne es indivisa, es una y distingue los sensibles al mismo tiempo; mas en cuanto es dividida, ya no es una, porque en el mismo tiempo usa dos veces del mismo signo. Por consiguiente, en cuanto emplea el límite como dos cosas, discierne dos objetos, los cuales están separados -- como pertenecientes a distintos (sentidos); en cuanto emplea el límite como una cosa, percibe juntamente los objetos". 16

El sensorio común siente actos y percibe diferencias. El color y el sonido son conocidos por separado, mas conocer por separado no es co

15) POLO, L., O.C., P. 337

16) ARISTOTELES, De anima, 111 c.2 427a 11-14

nocer la separación. La diferencia se refiere a los distintos, se conoce por primera vez, se conocen los diferentes por primera vez -- como diferentes, y no por eso desconocidos antes en absoluto. La -- diferencia desvela, ilumina lo que no se conoce, eso es ' conocer ' por primera vez". Sin la comunidad del sentir la diferencia es imposible. " La comunidad del sentir no es la comunidad de los actos -- sentidos, sino el sentirlos ' per modum commune '. Los actos se -- sienten de este modo y sus objetos se perciben en cuanto diferentes. Justamente porque los actos se sienten per modum commune, sin que -- ello los haga comunes, sus objetos se perciben en cuanto diferentes, sin que percibir signifique ver, oír, etc., y sin que la diferencia sea vista, oída, etc.

Y en verdad los objetos son diferentes si bien esa verdad es percibida." 17

No es que piense que ver y oír son distintos, pues el realismo de la percepción está en que la diferencia percibida de objetos se debe a que esa diferencia es conocida por los actos conmensurados con tales objetos, por lo que es conocida en conmensuración con el acto que -- siente a estos actos. 18

La función de diferenciar no es a priori, por versar, es iluminante, la percepción añade luz. La sensibilidad no conoce la distinción de los objetos separados, la diferencia no la pone el sujeto, sino que se conmensura con su acto. La percepción es un nivel cognoscitivo su perior a la sensibilidad externa; le corresponde un objeto intencio-

17) POLO, L., O.C., p. 342

18) Cf. O.C., p. 343

nal : la diferencia, que versa sobre el nivel inferior. Se percibe la diferencia en tanto se debe a lo sensible, no como derivada de un factor que la imponga (esto contra Kant). 19

SENSIBLE PER ACCIDENS

" Definimos el sensible ' per accidens ' como el sensible que se conoce a nivel de percepción (también se conoce per accidens a nivel de memoria y de cogitativa) y que a diferencia de los sensibles formales (propios y comunes) no puede ser antecedido por una especie impresa." 20

El sensible per accidens es conocido por el sensorio común; considerada como el órgano en inmutación, la especie impresa se distingue del objeto sensible, mientras que el culmen de la percepción es la noción de sensible per accidens. Este es lo que se percibe sin corresponde a una especie impresa según la precedencia de la inmutación orgánica en el conocimiento sensible.

El sensible per accidens aparta las especies sensibles de la referencia significativa a la inmutación orgánica. El objeto sensible exige la precedencia de la especie impresa, aunque la inmutación no es la condición suficiente del objeto; pero el acto como tal no tiene por antecedente la especie impresa. Por muy adecuada que sea la operación (y el objeto conocido) a la forma de la facultad, eso no quiere decir que la agote o sature. " La pluralidad de objetos es la pura manifestación de que ninguno de los actos agota la facultad." 21

19) Cf. O.C., p.345

20) IBIDEM, p. 348

21) IBIDEM, p. 352

El sentido común conoce la actividad sensible : sentir que se ve, en tanto se ve azul, verde, y de forma distributiva, equivale a la imposibilidad absoluta de sentir la facultad de ver ; paralelamente esa facultad es incapaz de saturación operativa. Pasando al sensible per accidens, la mesotés en el sentido común se establece respecto de -- una potencia más amplia que cualquier facultad sensible: el sensorio siente la actividad de toda la sensibilidad externa, por eso percibe su diferencia. También por sentir actos, actualizaciones que son -- equilibrios, no siento el color, como tal ni el soido como tal, eso implica la percepción de las diferencias de objetos.

De esto se deriva que el equilibrio en el sensorio común debe ser -- una integración de lo diferencial. " Si toda objetivación es un equilibrio entre extremos, y el sensorio común objetiva la actividad de la sensibilidad externa, entonces la percepción es más amplia y al - conocer los equilibrios (objetos de las diferentes facultades) con - su discriminación, tiene que encontrar su propio equilibrio. Y eso - es el sensible per accidens : la consumación del equilibrio del sensorio común ". 22

3.2 LA MEMORIA

Su objeto es lo pasado (por la percepción del sentido común no se -- conoce lo futuro ni lo pasado, solamente lo presente), ya que nadie puede recordar algo mientras lo mira. Cuando se tiene conocimiento o sensación de algo sin la actualización de las facultades sensitivas (externas) entonces se dice que se recuerda, por ejemplo se recuerda lo que se escuchó; cuando un hombre ejercita su memoria, -- siempre dice en su mente que él ha oído, sentido o pensado aquello -- antes. 23

" La memoria, pues, no es ni sensación ni juicio, sino un estado o -- afección de una de estas cosas, una vez que ha transcurrido un tiempo." 24 Ya se vio antes que la sensación se refiere al presente, en tanto que la espera a lo futuro (cogitativa) y la memoria a lo que -- es pretérito. El futuro es básicamente lo contingente, lo que puede ser o no ser - en contraposición a lo necesario -, aquello acerca de lo cual se realizan proyectos, lo que todavía no es. Las sensaciones nos informan de lo que sucede ahora, actualmente, pero es un caso di -- ferente el de la memoria. Si se refiere al pasado, hace alusión a -- las experiencias, veamos por qué:

" Los demás animales viven con imágenes y recuerdos, paerticipan po -- co de la experiencia. Pero el género humano dispone del arte y del -- razonamiento. Y del recuerdo nace para los hombres la experiencia, -- pues muchos recuerdos de la misma cosa llegan a constituir una expe -- riencia.

23) ARISTOTELES, DE LA MEMORIA Y DEL RECUERDO, p. 84

24) ARISTOTELES, O. Cit., p.86

Y la experiencia parece, en cierto modo, semejante a la ciencia y al arte, pero la ciencia y el arte llegan a los hombres a través de la experiencia. " 25

La memoria es compartida con algunos animales, pues de ser intelectual los elefantes no tendrían recuerdos; pero un hombre recuerda actualmente lo que ha visto y oído, es consciente simultáneamente de lo que ha hecho antes, y el ' antes ' y el ' después ' se refieren al tiempo (el tiempo no es una categoría en el animal).

En el hombre el recuerdo llega a constituir experiencia, fundamental en las actividades productivas y prácticas, o ¿ puede operar un estudiante de medicina que jamás ha tenido intervención quirúrgica alguna?. La experiencia es un medio por el que podemos aprender, -- pues además de la memoria es necesario el tener oído. 26 San Pablo dice que creemos lo que oímos. A base de escuchar muchas veces lo -- mismo, lo recordamos y podemos relacionarlo posteriormente cuando -- sea preciso. " Pues bien, para la vida práctica la experiencia no parece ser en nada inferior al arte, sino que incluso tienen más éxito los expertos que los que, sin experiencia, poseen el conocimiento teórico .. Y esto se debe a que la experiencia es el conocimiento de las cosas singulares, y el arte, de las universales; y todas las acciones y generaciones se refieren a lo singular." 27

Es muy importante para quien lleva a cabo una labor productiva la -- ' técnica ' u ' oficio ', que se aprenden haciendo las cosas una y -

25) ARISTOTELES, METAFISICA, I 1, 980b 25-28, 981a 1-3

26) Cfr. METAFISICA I 1, 980b 20-25

27) IBID, 980b 12-18

otra vez, es decir, adquiriendo experiencia, ya que no basta el conocimiento teórico, sino poner manos a la obra. Si yo leyera un tratado sobre 'plomado' y me vuelvo erudita en datos y técnicas, sin embargo nunca he puesto en práctica dichos conocimientos, tendré conocimiento teórico, mas no sabré cómo hacer, que es ya el arte. La experiencia me brinda nuevos conocimientos, pues aprendo a hacer 'haciéndolo'. También a nivel de memoria se ve el enlace de la sensibilidad externa con la interna, pues de no haber visto y escuchado lo que debo hacer y cómo hacerlo, no podría recordarlo ni constituirlo en experiencia.

En la sensibilidad interna hay retención de objetivaciones, en este sentido se habla de 'conservación del pasado'; más aún, cabe decir que la conservación se refiere al pasado y no a otro objeto. El comparar lo representado ahora con lo que fue representado es un nivel de conocimiento notable en su alcance, superior incluso a la reobjetivación imaginativa. 28

Así para Aristóteles la memoria pertenece a la misma parte del alma que la imaginación, pues las cosas imaginables son esencialmente objetos de la memoria; y las cosas que implican necesariamente la imaginación, son objetos de la memoria de manera accidental. El ejercicio guarda el recuerdo y conserva la memoria por medio de una constante repetición. Esto es contemplar un objeto muchas veces como una 'semejanza' y no como algo en sí mismo. El origen del arte, su naturaleza está aquí, en que se cuenta con la experiencia para --

realizar las ' relaciones de semejanza ', pues eso es lo que hace - un artista. 29

Se fija la memoria cuando ha transcurrido un tiempo, pues se recuerda en el presente lo que se ha visto o padecido en el pretérito. - Uno puede recordar cosas que no tiene presente en el momento, pero que uno ha visto o padecido hace mucho. Los actos del recuerdo ocurren cuando un movimiento o impulso sucede naturalmente a otro; si la secuencia es necesaria, quien experimenta un movimiento o impulso, experimentaría el siguiente; pero si la secuencia no es necesaria, sino habitual o de costumbre, la segunda experiencia se dará normalmente. Pero cuando algunos impulsos nos vienen a ser habituales más fácilmente por una única experiencia que otros a partir de muchas, así recordamos algunas cosas que sólo hemos visto una vez - mejor que otras que hemos visto muchas veces. La naturaleza de la - inspiración en cuanto a su causa material se halla en lo dicho aquí. El artista es un experto, los impulsos del recordar una situación o cosa que relaciona con el producto de su imaginación es lo que le -- permite avanzar en su obra, pues no ha de implicar el recuerdo de una serie necesaria, por ejemplo si ha trabajado la silueta de un ciclista con ténper y óleo, y su nueva obra es un papagayo colorido, y su técnica será los crayones y tinta china sobre cartulina ilustración. no habrá una serie necesaria de recuerdo para la ejecución de la -- obra actual.

29) "Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y - es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la se -
mejanza." ARISTOTELES, POETICA, 1459a 8-9

Al recordar, se experimenta uno de nuestros movimientos o impulsos, - hasta que se experimenta también lo que habitualmente les precede, - (por ejemplo para hacer una acuarela si ya se han realizado otras -- antes, recordar la técnica) y por eso, seguimos de manera ordenada y continua el rastro cuando pensamos a partir del presente o de alguna otra cosa, o de algo semejante (cómo realizar el proceso de litografía) o contrario de lo que buscamos, o de algo íntimamente relacionado con ello (una situación, un sentimiento, una evocación, etc). --- Así tiene lugar el recuerdo, ya que los movimientos o impulsos que nacen de estas experiencias son a veces idénticos y a veces simultáneos con los de aquello que buscamos, y a veces forman parte de ello (como el caso de la acuarela). Por eso es importante mantener contacto con la inspiración creadora original y tener cierto orden, -- pues puede acontecer que se le ocurriera un verso al poeta en un -- camión y por no tener el recuerdo de la circunstancia que lo suscitó o las relaciones que con él hacía, sea un hermoso verso perdido para siempre. 1

NOTA 1

Entiéndase " memoria " de relaciones de semejanza, eso es lo que do be recordar el artista para producir, no que repita como algo ya - - aprendido aquello que va a realizar, por ejemplo, Beethoven recordaba los sonidos naturales y los relacionaba con la escala musical (y para escribir sus notas debía recordar la relación de semejanza percibida), con lo que podía elaborar una sinfonía tal como la Pastoral; si esto no fuese así, el sordo no había podido escribir música.

El pasado no tiene valor formal pero es un intento de realidad (se refiere a algo sucedido). No hay especie impresa de pasado, éste es un sensible per accidens porque es sentido sin impresión. El pasado es lo necesario, no es susceptible de modificación, la intención sensible de realidad más indudable porque sale de nuestra capacidad -- práctica (aunque es aprovechable por ella, como hace el artista) -- Tolstoi escribió Ana Karenina cuando recordó años después un incidente que le impresionara: una mujer se arrojó al tren y él lo vio). Se puede actuar ahora y en vistas al futuro, más no respecto al pasado, es imposible que no pasara lo pasado.

El futuro puede no ocurrir (expectativa) NOTA 2 . Los proyectos son intenciones de la cogitativa (de que algo sea ahora no se sigue que seguirá siendo).

La razón de pasado se acompaña de recuerdos, muchos constituidos en imágenes y su evocación es formal respecto de las actuales, y así -- aparece la asociación por contraste.

NOTA 2

La expectativa se refiere a proyecto, lo que ha de realizarse, más no se cuenta con que sucederá necesariamente, por ejemplo la armada invencible esperaba vencer mas no contó con la intervención de la naturaleza para frustrar sus planes de victoria.

Esto explica el por qué algunas veces sentimos que ha hemos estado - antes en un lugar, por la asociación de imágenes y recuerdos. La intentio de pasado no aumenta el valor formal de la imaginación, - esa intentio es una referencia a la realidad. 30

Diferencias entre la memoria humana y la animal.

La memoria humana se interesa por rememorar, busca el pasado. Al -- animal el pasado le sirve para mantener su continuidad vital, vive - al día, sus intereses no se remiten al pasado. Mientras que el hom - bre puede detenerse en el recuerdo, no es revivir todos los detalles de ' lo que pasó ', lo que significa que lo recuperado en el recuer - do son imágenes. Esas imágenes son proporciones. 31 Sólo así es po - sible la intención de pasado y rememoración (capital en el caso del - artista). El recuerdo es un resumen de lo que ha pasado. La imagina - ción no es anulada por la memoria, ya que sin el carácter formal de - la imaginación la memoria sería imposible.

Con estas consideraciones se comprende la importancia de la interre - lación de las facultades humanas, empezando por las sensibles. La -- experiencia, que viene a ser parte importante del 'oficio' del artis - ta, no se daría sin la memoria que guarda las repeticiones, y ésta - no sería posible sin la colaboración imaginativa, un nivel imprescin - dible tanto en el conocimiento teórico como aquel que se dirige a la

30) Cfr. POLO, L., TEORIA DEL CONOCIMIENTO I, p. 402

31) Cfr. Capítulo Anterior

79
ESTRUCUTURA DE LA PSICOLOGIA

producción. En este aspecto la memoria clave es la ' memoria técnica' .

La conexión entre memoria y cogitativa es una comparación entre dos sensibles per accidens: el pasado y el futuro. 32 Esta comparación no es posible sin la imaginación, más rebasa su carácter formal, es un nuevo modo de conocer el tiempo. Y el tiempo es muy importante para los artistas, en especial para los músicos. El tiempo usado por la música es una división del movimiento de los sonidos, lo mismo puede decirse de las formas rítmicas que usa la poesía o la oratoria, la danza. Son movimientos que producen por la capacidad de acumulación de la fantasía, la aprehensión del ritmo y con la repetición del ritmo la de la duración. 33

Añadir que "fue" a la imagen retenida es la acumulación cognoscitiva llamada ' experiencia ', la intención de pasado es la garantía de la realidad. Por ello, aunque se dé arte abstracto, debe tener referencia a la realidad, recordar un color o figura. Retirar la mano del fuego después de haberla quemado es un nuevo conocimiento, que se relaciona con valoraciones y proyectos (no sólo se menciona la memoria, que se refiere a lo pasado, sino la cogitativa en cuanto a lo futuro-proyecto y en cuanto valorativa), es decir, con la cogitativa . " El conocimiento de las relaciones causa-efecto a nivel sensible depende de la experiencia. La experiencia sensible costa -

32) Cfr. POLO, L., O. C. p.

33) FABRO, C., PERCEPCION Y PENSAMIENTO, p. 365

de la razón de pasado: no de las imágenes anteriores tan sólo, sino del 'fue'. La articulación previa a la inteligencia, de las relaciones causales es un tiempo con antes y después." 34

La última cita permite reafirmar lo visto casi al principio de este apartado y puede observarse cómo lo sensible prepara a lo intelectual y que entre estos ámbitos hay una estrecha relación aunque se distinguan perfectamente .

34) POLO, L., O.C., pp. 402-403

3.3 COGITATIVA

INTRODUCCION

La estimativa es la facultad que relaciona lo conocido con las necesidades del animal, y relaciona la dimensión cognoscitiva con la dimensión tendencial; la estimativa es la dimensión sensomotriz de la sensibilidad. La estimativa es la cima del conocimiento animal y el centro coordinador del comportamiento, respuesta locomotiva que resulta de las necesidades del animal, que ha objetivado la exterioridad como término de ellas. 35

La conducta animal manifiesta un carácter estable y fijo, que no tiene la del hombre. Esa conformidad alude a la falta de inteligencia, pues el progreso es connatural a la razón (en esto cabe el concepto de cultura como producción y proceso de verdades y hechos, como por ejemplo el arte).

El modo de obrar y la diferencia de objetos son los motivos más importantes para distinguir la estimativa (animal) y la cogitativa -- (hombre). " El animal posee instintivamente los fines, pero no de un modo objetivo. " 36

Al animal no le basta moverse por la delectación o contrariedad sensible, para lo que sería insuficiente la aprehensión de las formas directamente percibidas, sino que piensa comportarse por un motivo de conveniencia o inconveniencia, que afectan a la naturaleza misma

35) Cfr. RIERA MATUTE, A., LA ESTRUCTURA DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE p.126

36) RIERA MATUTE, A., LA ESTRUCTURA DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE, p. 126

y no sólo a la sensibilidad.

Esta es la causa de que la oveja huya del lobo aunque nada haya en su figura o color que lo haga repugnante. Es preciso que una facultad perciba ciertos valores que escapen a los demás sentidos, para que la afectividad reaccione en su búsqueda o en su huida, según las necesidades específicas del animal.

PERCEPCION EN LA COGITATIVA

La 'forma' es el contenido dado por cualidades exteriores (sensibles perse) mientras que la 'intentio' es un contenido de valor -- real que se funda en la naturaleza del objeto e interesa la naturaleza del sujeto; pero es siempre un contenido concreto. Las 'intentiones insensatas' que menciona Sto. Tomás coinciden con los 'sensibles per accidens'.

La forma es comunicada de las cosas a los sentidos externos, al sentido común y la fantasía, mientras la intentio es elaboración cognitiva y conservada por la memoria. La 'intentio' en sentido gnoscológico riguroso se refiere al significado concreto de los objetos para el animal y el hombre, refiriéndose sólo a los contenidos de la cognitiva y de la memoria. 37

Estas distinciones son necesarias para que se entienda claramente lo posterior.

El sentido común es término de operaciones sensibles externas, al que confluyen superficies cualificadas, figuras, condiciones de movimien-

de los cuerpos. Si el hombre no tuviera más que el sentido común, - su vida dependería absolutamente del mundo exterior y no habría - - aprehensión sobre el pasado o el futuro (tiempo que maneja el arte - y que lo posibilitan), ni se tendría valoración práctica de los ob - - jetos respecto a las propias necesidades.

Cuando se ha experimentado una cosa y su contenido de valor, deja -- en el hombre una huella con la que puede evocar la representación -- del objeto y representarlo a la luz con que lo hizo la primera vez - (esas evocaciones son fuente de 'inspiración' para los artistas; el recuerdo de la persona amada hace exclamar al poeta: " saeta dulce - fueron tus ojos, que se me clavó en el alma ". Merced a el proceso - el individuo puede apreciar los objetos en cuanto mejor convengan a - sus necesidades. En el libro III ' De anima ' Aristóteles da indi - cios de lo que los escolásticos llamarán ' cogitativa ' y su doctri - na da pie a la concepción tomista que le atribuye las siguientes fun - ciones:

- 1.- La cogitativa mediante su acto 'collatio' elabora con la imagi - nación y la memoria el fantasma.
- 2.- Por la cogitativa se percibe lo singular y los ' sensibles per - accidens '.
- 3.- Gracias a la cogitativa el entendimiento dispone de las cosas - en concreto y realiza el silogismo prudencial.

Se pueden entender estas funciones si se tiene en cuenta que la raíz

de todas las potencias es el alma, y que las facultades emanan si no directamente de ella, de otras facultades. 38

" La relevancia que obtiene la sensibilidad en el hombre se manifiesta en la importancia que tienen en la vida humana el arte, el lenguaje, la educación de los sentidos, el adiestramiento técnico de la mano. " 39

El objeto de la cogitativa son los valores (intentiones insensatae), utilidades concretas, relaciones particulares y concretas, fundamentalmente captadas de los objetos percibidos con las necesidades instintivas o primarias actividades psicomotrices del sujeto. Se les llama 'intentiones insensatae' (intenciones no sentidas) en cuanto se niega lo propio del sentido externo, el ser inmutado por su objeto primeramente como modificación físico-química del órgano receptor sensorial a medida de la intensidad.

La culminación de la percepción es la noción de sensible per accidens, aquello que se percibe a lo que no corresponde especie impresa. Se llama 'per accidens', porque en contraste a los sensibles propios y comunes, no le corresponde una especie impresa. Si la sustancia se siente, es un sensible per accidens, mas no el único. Recordemos que la imaginación establece una comparación formal, pero si no es formal la comparación, es un sensible per accidens; esta comparación sensible se llama 'collatio' (acto propio de la cogitativa). Las comparaciones sensibles no son objeto del sentido común, la objetivación de-

38) Cfr. Sto. TOMAS, S.Th. q.77 a.7 , a.7 ad 1 a.4

39) FABRO, C., Op. Cit., p. 23

la collatio en el orden de la sensibilidad es propia de la cogitativa (estimativa en el animal). Por eso se dice que en la cogitativa hay un juicio (juicio particular: esta estatua, este tiempo, estas herramientas, esta inspiración). La comparación como sensible per accidens presupone la comparación formal. " Este sensible per accidens puede describirse como 'traer a colación ' una referencia no recíproca. Las colaciones sensibles más intensas han de atribuirse a la memoria y a la cogitativa.

La más alta es la cogitativa. El sensible per accidens de la memoria es el pasado, la intención de pasado, precisamente considerada, sí es un sensible per accidens. El pasado permite comparaciones por contraste.

Una de las comparaciones sensibles más importantes es la que media entre las necesidades orgánicas y las representaciones objetivas. Sin comparar estados orgánicos con los objetos es imposible la conducta práctica. " La técnica, en principio, es asunto colativo e implica juntura, no de identidad sino de funcionalidad, o de adecuación con necesidades propias: aquello que me gusta, o que no me gusta." 40 Y esto no sólo es aplicable a la técnica sino también al arte, éste es uno de los valores de la sociedad humana ¿ y qué hace el artista cuando busca la adecuación de materia y forma, la adecuación de lo proyectado con lo que está resultando en la práctica ? - indudablemente que son colaciones, y se refieren a lo singular pues toda producción es de lo singular.

40) POLO, L., O.C., p. 396

El sensible per accidens se aprecia en estas funciones colativas -- superiores.

En la confrontación activa de instintos, intereses o necesidades, - con el objeto aparece la correspondencia como una de sus notas. Esa nota se descubre en la comparación misma, no la precede especie impresa, y por eso es un sensible per accidens. Los valores de los objetos: utilidad, conveniencia o sus contrarios son descubiertos en una comparación y no se notan si cesa la comparación. Esos valores son reales, aunque no sean la sustancia directamente. " No tiene sentido decir que se descubre un valor al margen del objeto que lo porta, pero a la vez, el valor se descubre en virtud de la collatio sensibilis. No es correcto decir que el objeto muestra de suyo, pues la captación de valor es inherente a la comparación. " 41 Así el hombre es capaz de comparar la 'astucia' con la zorra o la 'ternura' -- con un ciervo, por la cogitativa puede el fabulista dotar a los animales de características humanas, en virtud de una comparación que sólo él capta, pues le queda vedado a los irracionales.

El hombre responde a estímulos vegetativos y al instinto, pero lo específico de su conducta en contraste con la animal es el carácter-medial de las respuestas humanas, por ejemplo en el saber técnico se relaciona el artefacto con aquello que de él se pretende, el fabricar un cuchillo es un fin que se convierte en medio respecto al uso que se dará: cortar carne. El mismo concepto puede aplicarse a otro ejemplo: el pintor sabe que usará la paleta para que la pintura se -

41) IBIDEM, p. 397

impregne en el lienzo de manera no uniforme sino tosca, para dar la sensación de naturalidad, como un mar embravecido o el barro que moldearán más tarde las manos del artesano.

El hombre cuenta con la posibilidad de cambiar su conducta en relación a acontecimiento que suceda (trabaja un mural al fresco o con piezas de cerámica), a diferencia del animal (las abejas siempre fabricarán el panal del mismo modo, nosotros podemos construir diferentes tipos de casa: choza, de adobe, de piedra, de cemento, de mármol, etc.). Una característica que distingue la percepción humana de la percepción animal es la capacidad humana de poseer objetivamente los fines (puedo ponerme fines, soy consciente de ello; puedo querer hacer una estatua de Hermes en bronce o en terracota, la estatua es el fin de mi arte.) Dicha posesión implica paralización de -- instintos en cuanto que la respuesta (inmediata y automática en el animal) puede ser retrasada. Esta posposición de la respuesta que -- hace posible su desencadenamiento por el conocimiento, implica que -- la objetividad del conocimiento humano se establece al margen de la situación orgánica del hombre. 42

Ejemplos al respecto lo constituyen Dalí, quien olvidaba comer por seguir con su obra, o Miguel Angel mismo, al que dañaban sus ojos -- las gotas de pintura que le caían debido a la posición que mantenía, o la misma Frida Kahlo a quien le resultaba terriblemente dolorosa -- su postura para poder pintar a causa de su enfermedad, pero nada -- les importó por el amor a su obra.

42) Cf. RIERA MATUTE, A., O.C., p. 131

La objetividad humana rebasa las 'intentiones insensatae' de la estimativa, ya que el hombre puede objetivar la exterioridad marginando sus condiciones orgánicas subjetivas. " Conocer la exterioridad al margen de la situación orgánica del sujeto que conoce es lo mismo -- que sostener que la exterioridad se objetiva en cuanto que real La realidad, en efecto, sólo puede descubrirse cuando se suspende la instintividad y se atiende a lo que es (esencia)." 43

El objeto del conocimiento intelectual humano es lo universal, de modo que la constancia de los objetos del hombre supera la constancia de contenidos en la percepción animal, pues éste podrá reconocer una casa, mientras que el hombre reconoce 'esta casa' como una casa, y dos diferentes realidades apariencialmente como una. La universalidad se mantiene pese a variaciones de la experiencia sensible, aunque es extraída de ellas. La cogitativa como facultad límite de la sensibilidad, y de algún modo, en contacto con la inteligencia, tiene por objeto algo singular, pero lo percibe en cuanto éste forma -- parte de una naturaleza común. Esta facultad permite al hombre tener su 'inspiración', pues en contacto con la memoria, puede hacer de un hecho pretérito algo artístico (una novela), por la imaginación puede jugar con imágenes y construir una nueva que no se da en la realidad, gracias al sentido común unifica en un objeto diferentes características que sirven de base a su obra o puede ' proyectar aquello que va a realizar ' gracias a las relaciones de valores mediante la cogitativa, que se refiere a lo futuro, las posibilidades con que --

puede contar para el artefacto a producir. En cuanto a la actividad-comparativa, se recuerdan las ' relaciones de semejanza ' que busca el artista y que encuentra gracias a esta facultad. 44

No se capta la manzana como apetitiva (valor de la manzana en comparación con el hambre) sin sentir que es real. La comparación destaca un sensible per accidens. Si nos desinteresamos y no establecemos la collatio, no se estima el objeto como agradable o no; tampoco se estima como exactamente real. (El artista no debe perder contacto con su intuición creadora, pues si no se concentra en la relación -- que está haciendo puede perder su metáfora, tiene que interesarse -- constantemente en lo que hace y por ello puede 'crear' una nueva -- realidad que deleite.) Plantear el tema de la realidad de modo -- desinteresado no es posible en el conocimiento estimativo. El conocimiento sensible de la realidad, a nivel de estimativa, es una confrontación con la propia vitalidad. La inteligencia puede interesarse en la realidad independientemente de los instintos, en este sentido (el arroyo es fuente de inspiración para el músico, la luna para el poeta y una hermosa mujer para el pintor; en el arroyo la luna o la mujer no hay algo que satisfaga el hambre sino que se contemplan-desinteresadamente pero con el interés de plasmar la experiencia que han hecho sentir y transmitirla). La inteligencia así es desinteresada, pues para ella la realidad no es esporádica sino constante. Al dejar de comparar no se anula lo real, pero si se deja de sentir -- como tal (por eso el artista mientras ejecuta su obra se siente --

44) Cfr. ARISTOTELES, POETICA 1459a 8-9

transportado a un mundo singular y puede quedarse gustosamente embobado en él, perdiendo de vista la verdadera realidad).

La cogitativa no tiene acceso directo a la realidad sino mediante el valor.

El instinto es insustituible en ciertas comparaciones. Para la inteligencia, aunque el instinto no trabaje, la realidad sigue siéndolo. El sensible per accidens de la estimativa no es una comparación formal (como la imaginación), pues el estado orgánico no es objeto antes de la collatio. La comparación surge con la aclaración del objeto como valioso o perjudicial, y versa sobre el estado orgánico desde ella.

Se da una primera y generalísima participación del intelecto en todas las facultades del hombre, pero de un modo especialísimo y estricto, la racionalidad es participada en el hombre por la cogitativa. El intelecto está en contacto inmediato y estrechísimo con ella; de ella recibe sus determinantes cognoscitivos y a ella vuelve para verificar sensiblemente sus juicios y para ordenar el imperio y la afectividad. ¿ Y qué veníamos diciendo del artista ? él relaciona las semejanzas porque su razón lo permite, proyecta lo que va a hacer y esa obra es una necesidad, pero necesidad espiritual procedente de su racionalidad. El arte es una virtud del intelecto en su dimensión práctica (Et. Nic. VI), y lo mueve la inspiración proveniente de su sentido común, imaginación memoria, cogitativa e inteligencia, mediante ella hace el juicio particular, es decir, cómo deberá actuar para ejecutar lo que ha construido imaginariamente y lo mueve el amor hacia lo que va a realizar, se unen sus potencias -

cognoscitivas y afectivas. De su actividad comparativa, de ese proce
 der racional, recibe el nombre de cogitativa. Los sensibles per ---
 accidens son las intentio es insensatae o valores concretos, aprehen
 didos por la actividad discriminante de la cogitativa en cuanto ésta
 llega a interpretar los datos actuales en función de los resultados-
 de la experiencia pasada. De aquí nacen los valores estéticos que --
 rigen la actividad artística, en virtud de los cuales logra elabo --
 rar su 'idea sensible', porque aunque trabaje su racionalidad en lo
 proyectado, su cogitativa permite que se refiera a algo concreto, --
 pues se va a dar existencia a algo concreto y toda producción es de
 lo concreto. Pero no significa que la cogitativa función hasta que--
 los sentidos (externos e internos) alcancen su percepción. La sensi-
 bilidad interna precede y condiciona el ejercicio de la cogitativa ;
 ésta, cuando funcionan los sentidos interviene para regular el curso
 de la experiencia (recordar el capítulo de memoria). 45

La actividad de la cogitativa no es una pura recepción del dato (co-
 mo en el sentido externo) ni una pura reconstrucción del mismo en --
 ausencia del estímulo (como en la fantasía), sino que "es una activi
 dad organizadora de toda la percepción en vista de los intereses --
 biológicos del sujeto (y de los superiores fines de la intelectuali
 dad en el hombre). 46 Aquí se vuelve a subrayar la necesidad de --
 producir 'algo' con la espiritualidad humana y su capacidad de poner
 se fines, pues el fin del arte es 'producir en la belleza'.

45) FABRO, C., PERCEPCION Y PENSAMIENTO p.365

46) S.th INTRODUCCION p.59

Si la cogitativa por disponer de información del exterior al mismo tiempo que de la afectividad y motricidad, es una facultad piloto, - lo que Piaget llama " inteligencia senso-motriz ". La cogitativa puede, beneficiándose de experiencias sensoriales de todos los sentidos específicos y de sus propias discriminaciones de valor conservadas - por la memoria, anticipar las situaciones y actitudes que ha de tomar ante ellas. La cogitativa revela el sentido del futuro, es facultad prospectiva que dirige todos los procesos de adaptación a situaciones nuevas, reduciéndolas a los términos de la experiencia pasada. Es por ello que el artista puede ir proyectando su obra, el músico imagina anticipadamente cómo resultarán las armonías de su composición. El futuro se refiere a lo contingente, lo que puede ser o no ser, o que puede ser de otra manera: " Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles: pues o bien representará las cosas como eran (pasado), o bien como se dice o se cree que son (presente), o bien como deben ser (futuro. 47 " Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible - según la verosimilitud o la necesidad. 48 " De las cosas que pueden ser de otra manera, unas son del dominio del hacer, otras del obrar ... Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, que procura por medios técnicos y consideraciones teóricas -- que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no --

47) ARISTOTELES, POETICA, 1460b 7-11

48) IBIDEM, 1451a 35-38

ser, y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido." 49

El sentido común, la fantasía y memoria no conocen nuevos aspectos de la cosa sino conociendo nuevos aspectos del cognoscente: conciencia actual (sentido común) y pretérita (memoria) y abstracción activa o reproductibilidad imaginativa de contenidos en ausencia del estímulo externo (fantasía). La aparición de estas instancias subjetivas ha hecho posible la reconstrucción del objeto de percepción, fragmentado inicialmente al ser acogido por distintos receptores sensoriales (merced a esta unificación se hace posible la inspiración).

Un ejemplo impecable de "relación de semejanzas" es el del gran dramaturgo inglés William Shakespeare, cuando Romeo ve por primera vez a Julieta, exclama: " El brillo de su rostro afrenta al del sol. No merece la tierra tan soberano prodigio. Parece entre las otras nivea paloma". 50

49) ARISTOTELES, ETICA NICOMAQUEA, VI, 4 1140a 1-3 y 10-12

50) SHAKESPEARE, W., OBRAS SELECTAS, v.I, acto 1º. escena 5

3.4 IMAGINACION

Los términos 'fantasía' e 'imaginación' se refieren a la misma facultad, son sinónimos, la diferencia está en que el primero procede del griego y el segundo es su correspondiente latino.

Aristóteles trata de esta facultad en el libro III De anima (c.5-6), distinguiéndola de la sensación y el pensamiento. Aristóteles relaciona su etimología con la palabra 'luz' ⁵¹, recalca el aparecer (interior de los objetos que los sentidos ven al exterior. " Si la fantasía es algo en virtud de lo cual decimos que se producen en nosotros imágenes, sin hablar metafóricamente, entonces ella es una facultad o hábito cuyo objeto son las imágenes, por la cual juzgamos con verdad o con error." ⁵² Cuando se refiere a que es una facultad por la que 'juzgamos con verdad o error' ha de entenderse la expresión como subrayando el aspecto específico de la imaginación, que no opera como los sentidos externos. Es decir, el 'aparecer' interior supone que los objetos tienen otra forma de presencia además del estímulo directo sobre los sentidos. Esa presencia es la 'imagen' o 'fantasma' y se estructura de manera distinta en base a las múltiples labores que realiza la fantasía, según se relacione con el conocimiento sensible (aquí surge el paradigma de la obra en cuanto imagen) o con la esfera intelectual (el fantasma que hará posible la abstracción).

En un primer momento la fantasía proporciona y refuerza en la con --

51) Cf. De anima III, 3,429a 3.

52) ARISTOTELES, De anima III, c.3 428a 1-4

ciencia (sentido común) la estructura constante de un objeto de modo que no puede como mudable impresión sensible y pueda ser susceptible de comprensión y desarrollo racional (en 'racional' se incluye -- tanto la inspiración del productor de una obra, arte, técnica, como del sabio que busca el concepto que dé fundamento a su ciencia).

En segundo lugar la fantasía, en tanto conserva y elabora las estructuras de los objetos, es la condición básica de toda actuación, pues ya para construir los instrumentos mediante la técnica, ya para apoderarnos a fin de satisfacer exigencias vitales, necesitamos - que el 'objeto' constituya un " todo " en su realidad espacio-temporal y que se presente con una estructura propia. 53

Los dos puntos anteriores se han introducido aquí de manera general, pues serán explicados ampliamente en el siguiente capítulo.

Aristóteles distingue la sensación y el raciocinio práctico en virtud de que todos los animales cuentan con ella, mientras que no del segundo. 54 La inteligencia difiere de la sensación porque la primera comprende lo recto y lo no recto; siendo lo recto la prudencia, ciencia y opinión verdadera; lo no recto se refiere a sus contrarios. Mientras la sensación de los sensibles propios siempre es verdadera, y todos los animales la poseen; pero el acto de pensar puede ser falso, y lo tienen sólo seres con razón. 55

Es importante notar que en este fragmento Aristóteles establece dos-

53) Cf. FABRO, C., INTRODUCCION AL PROBLEMA DEL HOMBRE, pp. 68-72

54) Cf. ARISTOTELES, De anima III, c.3 427b 7

55) IBIDEM

funciones del intelecto: especulativo y práctico. Aunque el arte sea una virtud o hábito intelectual (en cuanto potencia que se ejercita y perfecciona con el ejercerse): "... y no hay arte alguna que no sea un hábito productivo acompañado de razón, ni hábito alguno de esta especie que no sea un arte, resulta que son los mismo el arte y el hábito productivo acompañado de razón verdadera." 56 no se identifica con el raciocinio demostrativo, pues se refiere esta parte de la razón, tanto al hacer (producir) como el obrar (acción moral), pese a que estas modalidades también sean relativas a diferentes objetos.

La fantasía es distinta de la sensación y del pensamiento, pese a que no puede existir sin la sensación, y sin ella no se da la creencia. La imaginación la podemos tener respecto a algo cuando queremos (es decir, imaginar cuando queramos), pero la creencia no depende de eso, pues es verdadera o falsa.

Si nos representamos algo con la fantasía, pasa como si contempláramos en un cuadro lo terrible o lo que da valor. 57

El 'representarse algo como si se contemplara' alude a la representación interior obrada por la fantasía, pues se continúa al exterior mediante el sentido común, el que por la integración de la fantasía, puede aprehender los contenidos formales ya distintos e interiormente organizados (la imagen de la manzana, que es roja y dulce); la continuación de la imaginación al interior da en las funciones de la

56) ARISTOTELES, ETICA NICOMAQUEA VI, 1140a 10-12

57) Cf. ARISTOTELES, De anima III, 3 427b 23-25

la cogitativa. La percepción de sensibles comunes está sujeta a ' educación ' y ' perfeccionamiento ', que no se puede referir a los sentidos externos, sino que exige la elaboración de los sentidos internos. El sentido común puede ofrecer de vez en cuando los contenidos de esta elaboración, pero no la elabora porque recibe y no conserva; la elaboración corre a cargo del sentido interno que conserva los datos formales. 58

Acerca de la relación de imaginación-memoria, dice Aristóteles que pertenecen a la misma parte del alma, pues las cosas imaginarias son esencialmente objetos de la memoria. Y las cosas que implican necesariamente la imaginación son objetos de la memoria de manera accidental. Las imágenes que conservamos podemos volver a representárnoslas buscando en el archivo de la memoria; cuando recordamos solemos acudir a las imágenes (en la nostalgia, a la imagen de la persona amada o del hogar abandonado). La memoria de los pensamientos implica representación, es decir, imagen: La imaginación conserva imágenes que podemos relacionar con lo sensible (un paisaje) o lo intelectual (el pensar en la esencia de hombre, nos imaginamos a un hombre concreto). 59

La imaginación no es sentido (externo) porque el sentido está en potencia o en acto, por ejemplo la vista y la visión; pero sin ninguna de las dos podemos imaginar algo, como cuando soñamos. El sentido -- siempre está presente, la fantasía no (podemos oler, ver, escuchar y tocar sin necesidad de imaginar). Además las sensaciones son siempre

58) Cf. FABRO, C., PERCEPCION Y PENSAMIENTO, p. 180

59) Cf. ARISTOTELES, DE LA MEMORIA Y DEL RECUERDO, c.1, pp. 87-88

verdaderas (recordar la infalibilidad del sentido respecto a su objeto); las imágenes las más de las veces son falsas. 60

El que las sensaciones siempre sean verdaderas alude a que se necesita siempre un estímulo externo para que se produzcan, y no tiene sentido decir cuando el fuego toca mi piel: "sentí quemarme", sino "me quemo", pues la primera expresión dice relación a la memoria, ya se ha dado una experiencia.

'Las imágenes son falsas' en cuanto la representación de las cosas que nos ofrece no es idéntica, sino proporcional. La fantasía reproduce contenidos latentes de experiencias sensoriales pasadas (de ahí su relación nuevamente con la memoria); la productividad imaginativa supone una cierta superación de las condiciones espacio-temporales, en cuanto sometidas a la precisión limitante y concretiva del estímulo externo. Esta función relativamente abstractiva de la imaginación posibilita una transcripción subjetiva de los objetos externos no idéntica, sino proporcional. La imaginación conoce los sensibles per se (propios y comunes) pero bajo la razón formal de reproductibles, constructibles. 61 La imaginación no es una repetidora de lo que vimos y escuchamos, puede conjuntar un pez y una mujer para dar la imagen de la sirena, la cual no existe realmente, quizá por eso se le atribuye la 'falsedad a las imágenes'. La imaginación puede constituir una evasión de la realidad cuando se le concede primacía respecto a la razón, y así hay gente inmersa en un mundo fan-

60) Cf. ARISTOTELES, De anima III, c.3 427b 14

61) Cf. POLO, L., CURSO DE TEORIA DEL CONOCIMIENTO I, L. 11

tástico en el que es el centro y logra todo lo que desea y no ha realizado ónticamente.

La fantasía no es convicción (opinión), pues todos los animales que tienen fantasía no necesariamente cuentan con convicción, que se refiere a lo verdadero o falso, lo cual remite a la razón. Contra Platón, la fantasía no es mezcla de sensación y opinión (la fantasía -- sería un complejo de opinión y sensación de lo blanco; no de la opinión de lo bueno y la sensación de lo blanco; la sensación no corresponde a lo opinable.)⁶²

La fantasía parece un movimiento producido por la sensación, por dar se en sujetos que sienten y acerca de cosas que son sensibles; como el movimiento se puede producir por influjo del acto sensitivo, con el que tendrá semejanza; este movimiento será tal que no pueda originarse sin la sensación, ni existir en seres que no sienten, y el movimiento puede ser verdadero o falso. Esto último porque la sensación de sensibles propios es verdadera, o tiene mínimo de error, y estos sensibles son accidentes de tal o cual cosa; en el discernir cabe error, no hay error al decir que hay un objeto blanco, mas al decir que esto o aquello es blanco, es posible el error (por ejemplo confundir a Marcela con Sonia, pues ambas son blancas). Los sensibles comunes radican en los sensibles propios (movimiento y magnitud son como accidentes de los objetos sensibles), en ellos es más posible el error de los sentidos.

El movimiento que produce la actividad de los sensibles, es diferente a la sensación primitiva; en el primer caso será verdadera si --

62) Cf. ARISTOTELES, De anima III, c.3 427b 16-20

está lejos el objeto sensible, por ejemplo una señal de tránsito puede ser que la confunda con otra (imagino que permite dar vuelta en u cuando en realidad no). Así la "fantasía será un movimiento producido por la sensación actual." 63

Como las imágenes de la fantasía permanecen en el sujeto y son semejantes a las sensaciones, muchos animales actúan bajo su influjo -- (como cuando el lobo tiene la imagen de la oveja que vió, porque -- tiene hambre): unos por carecer de entendimiento (bestias); otros, -- porque a veces se les oscurece el entendimiento a causa de la pasión, las enfermedades o el sueño. 64

Con esto establecido, (definición) notamos que se trata de una huella dejada por el sentido común -pues la fantasía es continuación -- del sentido común, hacia arriba- y es propia de vivientes sensitivos. Si se carece de un sentido, no es posible imaginar nada sobre ese sector sensorial, por ejemplo un ciego de nacimiento no podrá imaginar cómo es un color. Dicha huella perdura en ausencia del estímulo externo y permanece latente, puede evocarse como 'imagen'. El 'thesaurus' escolástico, el poder conservar de la imaginación, se deriva del texto anterior. La fantasía se llama 'passio sensus communis' en cuanto a la recepción le viene dada por la percepción del sentido común.

63) ARISTOTELES, De anima, III, 3 429a 1

64) Cf. IBID 429a 4-9

La capacidad constructiva de la fantasía se origina por la participación de la racionalidad 65

La situación intermedia de la fantasía en la escala de facultades cognoscitivas (conecta al nivel inferior -sentidos- y al superior - inteligencia-) hace compleja y variable su función y capacidad de error; principalmente respecto a los sensibles per accidens (ya se dijo que éstos no se corresponden con una especie impresa precedente). Respecto de los sentidos inferiores, su función es completiva, sintética y concretiva; respecto de los superiores es dispositiva, analítica y abstractiva.

En el hombre, la imaginación por su participación de la racionalidad, tiene una amplitud objetiva mucho mayor y una capacidad analítica y constructiva de algún modo ilimitada no sólo para servir a fines prácticos o afectivos de más complejidad, sino principalmente por su función en relación al entendimiento. Por eso puede disociar hasta extremos inverosímiles los sensibles propios y comunes en mil matices y reconstruir y crear, combinándolos en las más diversas dosis. El arte (útil o bello), el lenguaje, son posibles gracias a ella. 66 " Es en fin, la fantasía la que hace posible la expresión exterior de los estados subjetivos por medio de la voz y del lenguaje. Incluso el movimiento local, la producción artística y en general cualquier otra actividad humana hasta el pensamiento y la vo-

65) STO. TOMAS, SUMA TEOLOGICA Iq. 77

66) Cf. INTRODUCCION A LA SUMA TEOLOGICA pp. 41-47

luntad, se fundan en la fantasía." 67 Respecto a su conexión con la voluntad, es fácil comprobarlo, pues cuando queremos decidir entre dos bienes, imaginamos a cada uno dotado de sus específicas cualidades.

A modo de resumen:

1) La actualización que debe el alma a las sensaciones no se agota en su presencialidad a causa de los estímulos, continúa cuando éstos no operan.

2) La sensación se continúa en el alma como 'huella' que deja el estímulo, y esta huella libera al alma cognoscitiva del tiempo y espacio, pero la puede inclinar a errar. Las ilusiones sensoriales se deben a la fantasía (los famosos 'viajes' de los adictos a las drogas o el alcohol).

3) La fantasía tiene gran parte en la percepción de los sensibles comunes y sensibles per accidens; condiciona el ejercicio del pensamiento concreto (opinión y sensación); y el surgir y ejercicio del pensamiento abstracto (por ejemplo la Geometría). 68

"La imaginación es una facultad eminentemente formal por ser proporcional." 69

67) FABRO, C., PERCEPCION Y PENSAMIENTO, p. 208

68) Cf. FABRO, C., IBID, p. 187

69) POLO, L., O.C., p. 337

" ... no hay espacio percibido -lo percibido es lo diferencial de la sensibilidad externa.- El espacio es un sensible común espacio -- visto, oído, etc. o una imagen. A nivel de sensorio no cabe hablar de espacio. " 70

Incluso ha dado qué hablar en religión: una de las formas de penitencia es 'guardar la imaginación', Sta. Teresa dice que ' es la loca de la casa'. Incluso Kierkegaard, al referirse a la dialéctica presente en el hombre, en las categorías de finito-infinito, habla del hombre que posee lo infinito careciendo de lo finito, pero en cuanto 'fantástico'. En lugar de tender al verdadero infinito (Dios) lo -- suple por el infinito obrado por su fantasía: ese hombre vive en un mundo fantástico en el que es el centro y realiza todo lo que hubiera querido hacer o ser realmente, se evade así de la realidad. 71

70) POLO, L., IBID, p. 340

71) Basado en apuntes personales de "Ética Contemporánea", curso impartido por el Lic. Luis Guerrero M.

CAPITULO IV. LA IMAGINACION4.1 ROMANTICISMO: SCHELLING

Para introducir al tratamiento que da a la imaginación este filósofo romántico, es necesario echar un vistazo a su concepción del arte. Al explicar la identidad de la libertad y necesidad, en la historia, acudió a la imagen de Dios como poeta creador de la historia. Para él, el arte es lo que permite discernir la identidad de sujeto y objeto, de ideal y real, de consciente a inconsciente, de libertad y necesidad, que constituye lo absoluto; El artista produce impulsado -- por una fuerza inconsciente que lo inspira y entusiasma, tal fuerza le lleva expresar cosas que ni él mismo comprende totalmente y cuyo significado es infinito: " Desde hace largo tiempo se ha reconocido que en el arte no todo se hace con conciencia; Que a la actividad -- consciente debe unirse una fuerza inconsciente, y que la unión perfecta y la correspondiente compenetración de ambas produce lo más excelso del arte. Las obras donde falta este sello de la ciencia inconsciente adolecen de la falta de una vida propia e independiente de su realizador; y, al contrario, allí donde se manifiesta, el arte comunica a sus obras, al mismo tiempo que una perfecta claridad para el entendimiento, esa realidad insondable que las hace semejantes a las obras de la naturaleza. " 1

El arte se conforma debido a la concurrencia de dos actividades dife

1) SCHELLING, F., LA RELACION DEL ARTE CON LA NATURALEZA, p. 68

rentes: consciente e inconsciente, pero el genio no es uno u otra -- sino la superación de las dos. Arte es la actividad consciente, sien -- do una parte de la actividad estética, y la poesía es el elemento -- inconsciente y parte esencial, que no se adquiere por el ejercicio -- ni se puede aprehender.

Debido a la poesía la obra de arte aparece como infinitud inconscien -- te, síntesis de naturaleza y libertad. La obra de arte unifica lo -- consciente e inconsciente. El producto de la naturaleza orgánica es -- bello accidentalmente y no necesariamente: " ¿ Es que el discípulo -- de la naturaleza ha de imitar de ella todas y cada una de sus cosas -- sin distinción ? Solamente los objetos bellos, y aún de éstos mis -- mos solo ha de reproducir lo que tienen de bello y perfecto ... pe -- ro al mismo tiempo se reconoce que en la naturaleza está mezclado lo -- perfecto con lo imperfecto, lo hermoso con lo feo. " 2

La intuición estética es intelectual y tiene una validez universal -- que la intuición intelectual propia del filósofo, no tiene. " La fi -- losofía alcanza ciertamente, el punto más alto, pero a este punto no -- lleva más que un fragmento del hombre. El arte lleva a todo el hom -- bre, tal como es, hacia el conocimiento del punto más alto, y en -- -- esto consiste la eterna diversidad y el milagro del arte. " 3

El arte presenta las cosas como son en sí mismas, en lo absoluto, -- cual formas absolutas de las cosas, y la inmediata causa de todo ar -- te es Dios. Las formas de las cosas que el arte descubre y presenta --

2) SCHELLING, F., O.C., p.73-71-68-69

3) SCHELLING, F., O.C., pp 68-69

son las 'ideas', que como imágenes de lo divino, al considerarse rea les surgen como 'divinidad'. Para Schelling las ideas son Dios en una forma particular, pues cualquier idea es Dios, Dios particular: "Sería muerto y de una rudeza insoportable el arte que quisiera re - presentar el vacío caparazón o los límites del individual. Sin duda que no es el individuo lo que deseamos ver sino algo más: el viviente concepto del mismo. Pero si el artista conoce la mirada y la esen cia de la idea que está allí, creadora, y la hace surgir, entonces -- hace del individuo un mundo en sí, una especie, un arquetipo eter -- no." " ... el concepto es lo único viviente en las cosas. " " En -- todos los seres de la naturaleza el concepto viviente no se muestra -- activo más que de una manera ciega ... el artista... Debe pues, ale -- jarse del producto o de la criatura, pero sólo para elevarse hasta -- la fuerza que los crea, y apoderarse espiritualmente de ella. Por -- este camino se lanza él a la región de los conceptos puros; abandona lo creado para reconquistarlo con mil apropiaciones y retornarlo, en este sentido a la naturaleza." 4

El mundo de las deidades no es objeto del entendimiento sino sólo de la fantasía y forma en conjunto la mitología. Así la mitología es -- la condición necesaria y materia prima de todo arte. " Así, aun cuan do no hubiese aparecido ninguna mitología, el arte la hubiese alcan -- zado por sí mismo, y hubiera inventado los dioses si no los hubiera -- encontrado ya existentes." 4

Schelling quiere hacer de la 'idea ejemplar del artífice humano' una

' idea ejemplar divina ': " La idea ejemplar divina es siempre más perfecta que la realización fuera de Dios, pues la idea es la esencia misma de Dios a la que se le añade su relación de imitabilidad. La idea divina... es el mismo ser de Dios; es realidad... en el propio ser divino, y se constituye en ejemplar absoluto de cualquier cosa posible que no sea Dios. " 5 Además: " en el caso de la actividad humana la idea ejemplar carece del valor absoluto e inapelable que posee la idea divina, y por ello no debe erigirse en el metro de la perfección práctica. La idea ejemplar humana es de suyo a su vez perfeccionable.. " 6 , y las ideas no producen en cuanto especulativas, pues: " Por definición, ningún pensamiento, en cuanto pensamiento, es realizable fuera del pensamiento mismo." 7

Para Schelling la imaginación es la 'facultad verdaderamente creadora del hombre, pues crea, en cierto sentido, la naturaleza y el arte. En la creación de la obra de arte armonizan espíritu consciente e inconsciente, y por ello tanto artista como espectador sienten satisfacción, placer en el objeto creado. El pensamiento consciente es pensamiento libre; un artista en cuanto trabaja al nivel consciente es libre de presentar a su espíritu ideas, lo mismo que a otros de la forma que le parezca.

El sentido de infinitud, profundidad, significación más allá de lo que pueden expresar las palabras, es lo que constituye la función de la imaginación en su papel creador: " Sólo los poderosos movimientos

5) LLANO, CARLOS, SOBRE LA IDEA PRACTICA, p. 45

6) LLANO, C. O.C., pp 32-33

7) LLANO, C., O.C., p. 16

del alma, sólo los profundos estremecimientos de la fantasía, bajo el impulso de la naturaleza que todo lo vivifica, que en todas partes actúa, pueden dar al arte el sello de este poder irresistible con el cual, desde la rígida y hermética seriedad de las creaciones de una época más temprana, hasta las obras de una gracia sensible su perabundante, da a luz, con genio inagotable y permaneciendo siempre fiel a la verdad, a la más alta realidad que haya sido dada a contemplar a los mortales." 8

Los objetos concretos participan en las ideas infinitas como símbolos, y son a la vez particulares y universales. El símbolo fortalece la unidad de lo finito e infinito, lo consciente e inconsciente. Una imagen es una cosa concreta y particular, usada como ilustración de algo distinto a sí mismo y el símbolo no se escogge deliberadamente, es naturalmente simbólico. Los artistas con genio artístico dan obras que pueden llegar a tener la misma fuerza de los verdaderos símbolos en la naturaleza. Pueden encarnar la idea universal en lo particular y ser así, en sí mismas, tanto universales como particulares: "... la manifestación de una naturaleza idealizada y obtenida por encima de la realidad, junto con la expresión de los conceptos espirituales, constituye el más alto fin del arte." 9 y todavía: " En verdad que el artista debe rivalizar con aquel espíritu de la naturaleza que actúa dentro de las cosas mediante la forma y la configuración solamente, como hablando por imágenes sensibles; y sólo -

8) Schelling, F., O.C., p.78

9) Schelling, F., O.C., p.59

cuando lo ha captado, imitándolo de una manera viviente, es cuando engendra algo verdadero. Pues las obras que nacen de una apropiación de la forma, aunque sea bella, serían obras sin belleza alguna, puesto que lo único que da belleza a la obra de arte, a su conjunto, no puede ser la forma, sino algo que está más allá de la forma: la esencia, lo universal, la mirada y la expresión del inmanente espíritu natural." 10

Para notar la encarnación de la idea universal en la obra de arte es necesario ejercer el juicio estético y considerar las obras de arte con el 'ojo espiritual'. Es posible ver que la idea está en acción en la naturaleza como en el arte porque podemos ver un designio en los dos. No se llevaría a cabo tal captación si no estuviera presente un designio inteligente en los objetos. Schelling lo dice para mostrar que el mundo está integrado por espíritu e inteligencia, y el artista se vuelve creador de objetos que hacen patente su designio. (* Es notable que Schelling se refiere a los 'objetos' creados subrayando su carácter intelectual, la realidad no son las cosas -- sino los 'objetos', entiéndase en su connotación epistemológica). La imaginación creadora es la facultad de ver y volver a expresar -- las ideas absolutas percibidas como el designio o esencia de las cosas. La imaginación es el "poder ver las cosas como son, a saber, -- simbólicas, y de crear nuevos símbolos." 11 Y la imaginación crea ya sea que actúe en nivel consciente ya sea que lo haga en el inconsciente. En Schelling, la misma imaginación que crea el poema, tam -

10) SCHELLING, F., O.C., p.69

11) SCHELLING, F., O.C., p.66

bién crea el mundo, que es universal y particular: "... el artista. .. debe retirarse del producto o cosa creada pero tan sólo para elevarse al nivel de la energía creadora y aprehenderla en su espíritu. Esto le hace elevarse al reino de las ideas puras; pierde la cosa -- creada para recobrarla con intereses de mil a uno, y así retorna, al menos en ese sentido, a la naturaleza." 12

Veamos cómo entiende Schelling la belleza: "...¿ y qué es la belleza sino es el ser acabado que no tiene faltas? ". 13 Para confirmar su racionalismo: " El alma no se ocupa ya de la materia, no tiene -- trato inmediato con ella, sino sólo con el espíritu, que es la vida de las cosas... ella no sabe, sino que es la ciencia; no es buena, - es la bondad; no es bella, como puede serlo el cuerpo; es la belleza misma." 14

Las notas del Dr. Llano acerca de la 'idea práctica' pueden aclarar la confusión de Schelling. Práctica se entenderá como 'acción que cambia la realidad extramental.' La forma ópticamente considerada pue de encontrarse como 'idea ejemplar', forma que informa el entendimiento, el cual la concibe como idea. Pero la idea ejemplar corresponde - entre las causas, a la causa ejemplar, resultando entonces la 'for -- ma' como aquello a cuya imitación el artifice produce el artefacto. La práctica humana no es mera copia, ni la idea ejemplar es como una fotografía, pues "el artifice, para producir la forma de Júpiter o -

12) SCHELLING, F., O.C., p.68

13) SCHELLING, F., O.C., p.70

14) SCHELLING, F., O.C., p.87

Minerva, no contempla a alguien del que pudiera obtener la semejanza, sino que él mismo forma en su mente una imagen de egregia belleza, y contemplándola, fijo en ella, dirige su arte y sus manos para alcanzar una imitación suya." 15 En esta cita se combate la concepción de la 'servil copia de la naturaleza' de la que se puede acusar al artista. Y se completa considerando que: para que la idea sea punto de partida, concreto y verdadero en la práctica; requerirá no sólo el deseo de imitar algo, sino la concepción de cómo imitar aquello que desea imitarse. 16 La idea no es la cosa pensada sino el pensamiento mismo de la cosa; es una elaboración mental mediante la que pensamos la cosa que pensamos, y queremos reproducir (concepto formal). Con esto ya no se puede sostener que la única labor del artista sea 'pasar su idea a la práctica' sin más.

La posición racionalista puede hacernos pensar eso, o como Schelling, sostener que la idea ejemplar es perfecta en cuanto se concibe y la medida infinita e inmutable que ha de reproducirse (no basta pensar para que lo pensado sea 'realmente hecho'). La idea ejemplar que mueve al artista es un proceso regulador abierto inclusivamente práctico polivalentemente causal. 17

Obviamente Schelling no distingue entre conocimiento práctico y especulativo. El conocimiento especulativo considera las cosas como son o lo que son; el conocimiento práctico se dirige a cómo hacerlas:

15) LLANO, CARLOS, SOBRE LA IDEA PRACTICA, p. 10

16) Cf. LLANO, C., O.C., p. 12

17) Cf. LLANO, CARLOS, O.C., p. 1-87

" La idea no sólo dice... qué es el objeto sino cómo ha de hacerse, de manera que este modo mismo de hacerse y formarse aparezca en el concepto y lo convierta en práctico." 18

Sería ridículo pensar que la idea ejemplar divina sea un proceso, como en el caso de la idea ejemplar humana, en la que hay una distancia entre lo proyectado y lo ejecutado. 19 Además la idea ejemplar humana, es proceso regulador," ... el constitutivo formal de la idea incluye no sólo el proceso sino precisamente la regulación de éste, al punto de que se trata de un proceso regulador. " 20 Dicha regulación tiene mucho que ver con la imaginación, pues ésta es proporcional, formal y reproduce según regulación, " ... la idea es no sólo aquello que debe imitarse sino que es, por ello mismo, regla o metro de imitación:" 21. A diferencia de la idea en Dios, y Dios " no necesita ninguna regla fuera de sí mismo... porque El es regla de sí". 22 Además el pensamiento práctico, se inicia con una decisión voluntaria de practicidad, todo él se vierte hacia la realización exterior, y enfocado a ella.

No se puede concordar con Schelling en cuanto que la idea ejemplar sea ya perfecta. Considerando que las cosas son imitación de la esencia divina y la imitación de ellas es muy pobre en relación al ejemplar, que aquí sí es ejemplar principal. La idea ejemplar humana no

18) LLANO, C., O.C., p.30

19) Cf. LLANO, C., O.C., p.22

20) LLANO, C., O.C., p.24

21) IBIDEM

22) LLANO, C., O.C., p.24

es tal arquetipo absoluto, para Schelling lo producido sería más perfecto cuanto más se asemejara a la idea en realidad, sería la sensibilización de la idea. Si el hombre es producto de la creación divina, es defectuoso en cuanto imita su esencia; ¿ qué pueda esperarse de sus ideas sino una derivada imperfección aún acentuada por las cosas creadas?. En la actividad humana la idea ejemplar humana adolece del valor absoluto e inapelable que tiene la idea divina, y no ha de tomarse como metro de la perfección práctica; pues la idea humana es perfeccionable. Hay que tomarse en cuenta que además de la perfección que implica la realidad producida respecto a su aproximación a la idea pensada, también ésta se mide por su capacidad de realizarse en la práctica, La idea conlleva un dinamismo de perfeccionamiento - en su confrontación a la realidad; se transforma la realidad partiendo de la idea y ésta se transforma (mediante inteligencia y voluntad), incorporando las nuevas notas recibidas en las relaciones prácticas con la realidad a transformar. Esas relaciones son vivencia -- para el agente, por eso es viva la idea, ya que la vivencia se recoge en ella como conocimiento. ²³ En el arte no hay un concepto definitivo: Miguel Angel no tuvo una idea definitiva de su Moisés, hasta que terminó la escultura. ²⁴

La producción humana no es idéntica a la divina, pues no produce en sentido estricto a la materia (usa materia preexistente, no la saca de la nada) sino que es productor de la forma y la recibe noéticamente

23) Cf. LLANO, C., O.C., pp.33-34

24) Cf. RAFAEL ALVIRA en Op. Cit., p.38

te. El hombre produce y mide al tiempo que recibe y es medido. "Produce, en cuanto que, mediante la idea ejemplar, educa una nueva forma de la materia, regulando esta materia hasta entonces a-morfa respecto de aquella forma; y recibe en cuanto que, en el proceso de --edución mismo, queda noéticamente impresionado por la forma educida o en proceso de edución, y es regulado por ella. " 25

Se necesita expresarse en términos de 'idea' para rebatir el Idealismo romántico de Schelling. Y el mismo Aristóteles reconoce que para saber lo que queremos hacer, es necesario hacer lo que queremos --saber. 26 Hay que añadir que en el conocimiento especulativo se da la verdad o falsedad y en el práctico se refiere a lo realizable o -irrealizable; la imitabilidad de la idea exige transformación, pues es una realidad por darse, por hacerse. La idea ejemplar humana de -la poiesis (producción) requiere:

1.- Análisis objetivo y detenido acerca de la materia que recibirá -la forma que imprima el artifice conforme a su idea. Tiene que verse si se adecúa la materia a la forma que se va a imprimir en ella, pues el artista ha de lograr una proporción entre materia y forma, una -adecuación intrínseca, y en ese sentido imitará a la naturaleza en -su actuar, pues " la materia última y la forma son lo mismo." Aquella en potencia y ésta en acto,... " 27 y Gilson observa que la actividad del artista se ejerce sobre una materia preexistente, y la efica

25) LLANO, C., O.C., p.45

26) Cf. LLANO, C., O.C., p.42

27) ARISTOTELES, NETAFISICA VIII, 6, 1045b 18-19

cia del arte puede transformar la materia dada. 28

Un bloque de mármol, el bronce para la estatua, tienen propiedades positivamente diferenciadas que pueden variar de mármol a mármol o de bronce a bronce; los sonidos musicales, las palabras del lenguaje-articulado son elementos determinados por caracteres definidos que le son propios. La materia que usa el artista está siempre ya informada, puesto que el ser viene de la forma. Las materias conservan el carácter común de ser materiales artísticos, escogidos, trabajados y ordenados para servir a la ejecución de una obra determinada. 29

Es aquí donde interviene la 'vocación formal de la materia': " Este es el mérito del artista: lograr depurar y ordenar, con su arte, las cualidades sensibles en la materia; de tal manera, que toda la penuria, los reinicios y las dificultades quedan borradas. La forma se unifica a la materia con una claridad y simplicidad tales que el espectador frente a la obra dice: " Claro, así tenía que ser, no -- podía ser de otra manera." 30

2.- Selección de la materia apropiada para imprimir en ella el modelo. O para expresarlo mejor, para educir de la materia la forma representada como ejemplar. Ya hecha la selección de la materia, ésta rectifica o confirma la forma pensada (e imaginada). 31

28) Cf. GILSON, E., INTRODUCCION AUX. ARTS DU BEAU, p.129

29) Cf. GILSON, E., O.C., p. 134

30) Cf. ASPE, VIRGINIA, TESIS LICENCIATURA "EL ARTE COMO VIRTUD EN LA-INT. PRACTICA." p.85

31) Cf. LLANO, CARLOS, SOBRE LA I. PRACTICA, pp.62-70

El proceso regulador abierto inclusivamente práctico que caracteriza el ejemplar, es práctico en cuanto el artifice ha de obrar una transformación y no únicamente de la materia sino del mismo agente, se ve afectado por sus obras (mejora su virtud del arte en cuanto ejercida, si logra lo que buscaba adecúa su intuición a la realización). - A diferencia de la actividad creadora divina, que transforma las cosas, pero fuera de sí. El no puede modificarse puesto que es todo, su acción no le afecta internamente. 32

El mismo Aristóteles acude al ejemplo del arte para explicar las causas 33, y así la idea ejemplar es también causa.

1.- Causa material - aquello a partir de lo cual y en lo cual se hace, por ejemplo bronce.

2.- Causa formal - aquello por lo que, lo que se hace es tal y no otro, por ejemplo "El Beso" (escultura de Rodin) es El Beso y no El Pensador.

3.- Causa eficiente - agente de la producción, en este caso, Auguste Rodin..

4.- Causa ejemplar - aquello a cuya similitud se hizo, la figura de El Beso conocida por su autor (recordar que como proyecto puede haber sido modificada, no constituía un arquetipo absoluto).

5.- Causa final - intención propia del agente para usar dicho bronce en tal escultura. 34

32) Cf. LLANO, C., O.C., p.48

33) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA, V, c.2

34) Cf. LLANO, C., O.C., SOBRE LA IDEA PRACTICA p.78

Queda por decir que: " Sólo los entes racionales usan de ideas ejemplares, pues sólo ellos pueden tender propiamente al fin y preconcebir la obra que ha de hacerse, y comparar con ella la obra misma. - Los animales en cambio, aunque imiten, como los simios, las acciones humanas, no se sirven propiamente de ejemplares." ³⁵ El artista es causa de su obra no sólo como ejecutor sino en cuanto necesita de un principio directivo de su acción, que es el ejemplar. Y para no caer en el racionalismo acusado de Schelling, aunque se ha tomado la - - ' idea ejemplar ', debe notarse que no hay restricción al orden especulativo pues hablamos de poiesis: " pues la idea, hablando propiamente, se refiere a la cosa en cuanto que es producible en el ser" ³⁶, para Schelling se producen 'ideas' en el sentido de irrealizables, - no es que una idea engendre otra que se manifieste como producto -- físico, pues "lo que completa formalmente la noción de la idea es su relación con lo que debe ser hecho." ³⁷ El hombre es causa de su -- producción, pero no absolutamente como Dios, quien crea la materia, pues ya se dijo que el hombre necesita de materia preexistente, él - no la crea sino que la modifica en sus cualidades.

La idea ejemplar no es causa en cuanto constituye aquello a cuya semejanza se producirá algo, pues tal semejanza tiene que intentarse, - ponerse en práctica: la idea es causa "en cuanto que es intentada y - vista por el artifice como imitable." ³⁸

35) LLANO, C., O.C., p.81

36) JUAN DE STO. TOMAS EN O.C., p.83

37) IBIDEM

38) LLANO, C., O.C., p.83

La imitabilidad proporciona a la idea su carácter causal en cuanto le da un sentido expansivo, de propagación, lo que implica en tal idea su vitalidad propia, para Juan de Sto. Tomás, la idea es algo vivo, que nos mueve a su imitación, en tanto es realizable y va hacia afuera. 39

La idea ejemplar no sería tal sin la intervención de la imaginación, pues parte de los datos sensoriales externos que son afinados y se integran en la percepción interna. La imagen es necesaria en el pensamiento pues si pienso en Dios me puedo hacer una representación suya (aunque sea de suyo una idea que se refiera a una realidad completamente inmaterial y espiritual; o cuando pienso en un ángel me imagino a un hombre alado), mucho más si el pensamiento es práctico, pues se dirige a la producción, y el ejemplar que elabore el artifice lo tiene como imagen (visual para las artes plásticas, acústica si se trata de la música, como sucedió con Beethoven) no acababa, pues se ha repetido que es un proceso perfeccionable, susceptible de modificaciones, y la imagen irá cambiando de acuerdo a los resultados obtenidos.

39) Cf. JUAN DE STO. TOMAS, IBID

CAPITULO IV. LA IMAGINACION.

4.2 ARISTOTELES

En el libro III " Del alma ", el Filósofo propone su teoría de la imaginación. En el capítulo 3 comienza distinguiéndola del sentido (entiéndase sentido externo), la opinión, ciencia e intelecto. Posteriormente dilucida qué es esta facultad, y dice que si una cosa mueve a otra, la fantasía parece un movimiento producido por dependencia de la sensación, ya que se da en los sujetos sensibles. La fantasía (o imaginación) es cierto movimiento; como el que siente es movido por los sensibles, el que imagina se mueve por representaciones llamadas imágenes. Continúa Aristóteles aludiendo a la semejanza que tiene con el sentido, en cuanto que la fantasía no se produce sin antecedente del sentido - en este caso del sentido común, pues es continuación de éste. Es importante señalar esta dependencia, pues recordando que los sensibles pueden ser: propios, comunes o per accidens, del margen de error que se desprenda de ellos, dependerá el error del fantasma. En los sensibles propios no hay error en su captación ya que existe una perfecta conmensuración entre la operación y su objeto por ejemplo si veo, veo un color (sólo se da error si hay deficiencia orgánica, como en el 'ojo miope', que no alcanza a ver bien de lejos y recibe las imágenes 'alargadas'; pese a esto, pueden darse obras de arte aún con defecto visual, por ejemplo el Greco).

Respecto a los sensibles comunes sí hay margen de error porque no son captables específicamente por un sentido, y la distancia puede influir en dicha captación provocando cierto error, que consiste en-

la no adecuación del sentido y lo sensible, por ejemplo un cuerpo en movimiento puede ser visto y escuchado (confundir una gaviota con una golondrina, vislumbrada en la lejanía, durante su vuelo).

Semejante situación se da especialmente en la captación de sensibles per accidens, por ejemplo un cuerpo rojo, no hay error en cuanto que es rojo pero lo pude haber en cuanto lo rojo se refiera a esto (perro setter irlandés) o aquello (perro galgo).

Ahora bien, una facultad superior objetiva lo formal de la inferior, es decir, objetiva la formalidad implícita en el objeto de la facultad inferior. Al encontrarse la fantasía conectada con el sentido común, formaliza la percepción primera. La fantasía como "motus factus a sensu secundum actum" (movimiento producido por el sentido en acto), es movida por el sentido (sentido común) en cuanto que está en acto. La fantasía presupone el sentido común, el cual unifica las objetivaciones de la sensibilidad externa y al ser inmutada la fantasía por el acto del sentido común, se dice que es "passio sensus communis" (pasión del sentido común). La percepción se continúa en la fantasía, la cual no reitera el acto del sentido común, sino que continúa la perfección cognoscitiva en cuanto que la objetivación de la facultad superior es una formalidad más alta que el objeto de la facultad inferior.

Aristóteles es interpretado de forma original por el Dr. Leonardo Polo, cuyos planteamientos ilustrarán mi pretensión de aclarar la función imaginativa en el proceso de producción artística. Según Polo, al nacer el hombre tiene la facultad de imaginar imperfectamente, en potencia también desde el punto de vista orgánico. El órgano de la imaginación se completa en la medida que son retenidas espe

cies. La forma natural de la imaginación integra la retención de formas en su propia función constituyente; la noción de especie retenida es imprescindible para formular la noción de facultad imaginativa. Debe distinguirse el perfeccionamiento intrínseco de una potencia -- formal y el perfeccionamiento de una potencia en cuanto forma natural de un órgano; lo primero remite a la inteligencia, facultad orgánica cuyo perfeccionamiento intrínseco son los hábitos.

Lo segundo conduce a la imaginación, como sobrante formal, la imaginación no crece, pero orgánicamente sí. Volviendo a la definición de la imaginación como " el movimiento del sentido en acto", se desprone una consecuencia: el resultado de un movimiento es alejarse, esto se corresponde con la pérdida de la viveza de la percepción en la imagen. La prolongación imaginativa parte del sentido común: éste es el sentido en acto. De acuerdo a su carácter de continuación, la imaginación es cierta conservación, la imaginación conserva la percepción de manera peculiar.

Percibimos y por eso surge un movimiento, que es la imaginación. Ha de tratarse la especie impresa de la imaginación, debe existir una correlación entre índole de la especie y la del órgano. La forma natural del órgano determina su estructura funcional y es potencial respecto de la operación. Si la imaginación es un motus, su correlato orgánico es un crecer. Esta diferencia es muy clara con los órganos de la sensibilidad externa. Ellos están en potencia respecto de la especie impresa, mas no son constituidos por ella, la especie impresa viene de fuera sin ser retenida. Mientras que la imaginación es una facultad que conserva, el órgano de la imaginación se desarrolla de acuerdo con la especie impresa, que es conservada, por eso se

habla de ' especies retenta '. 40

Conservar es la primera función orgánica de la imaginación. El órgano de una operación cognoscitiva reobjetivamente no es un órgano presupuesto, tiene que ir haciéndose, y sólo un órgano que crece es capaz de guardar, la conservación es formal-constituyente. La imaginación es más potencial que la sensibilidad externa. En cuanto las formas constituyen un órgano, adquieren un carácter potencial (en cuanto formas) respecto a la operación.

Los objetos de la imaginación, imágenes, las llamamos reobjetivaciones.

La reobjetivación no es la reposición de los objetos de niveles inferiores. La forma natural de la imaginación se encarga de convertir los conocimientos de un nivel en formas retenidas en la vitalidad orgánica y la que va a pasar al acto reobjetivante. Las facultades no retentivas no reobjetivan, para reobjetivar hay que retener. La continuación del sentido común en cuanto operación, es una reobjetivación. Debe recordarse que la especie es orgánicamente retenida si tiene que ver con la forma natural. La forma natural de la imaginación es más sobrante formal que la de los niveles inferiores, pues es forma antes de la constitución por retención. En este sentido, la imaginación es una facultad intermedia, jerárquicamente situada entre la inteligencia y la percepción.

La retención formal es el crecimiento de la función de la forma natural respecto del órgano. Esta retención presupone la inmutación

de la forma natural de la imaginación. Lo inmutado no es el órgano - sino la forma. El órgano de la imaginación no puede ser inmutado al no estar constituido, por eso se puede dar la inmutación de la forma natural. La forma natural es forma del órgano si no es inmutado y si lo es, en un caso sin constituirlo y en otro constituyéndolo.

El motus a sensu es una passio formalis, su equivalente en el órgano es la conservación. La imaginación es reobjetivante en cuanto orgánicamente retiene. La retención no significa un objeto conocido, -- sino su antecedente. La inmutación no es notada por la forma, se trata de una diferencia en la función de la forma respecto del órgano, que implica la retención.

" Sin esta diferencia la forma natural de la imaginación no es el principio de actos cognoscitivos." 41 La retención va paralela en su crecer al desarrollo de la reobjetivación.

La imaginación es la facultad formal, las reobjetivaciones son formas.

La forma conocida puede llamarse " el acuerdo consigo ", que se describe con las nociones de proporción y comparación. El acuerdo consigo, la proporción, comparación, comparación, son reobjetivaciones. - No son objetos directamente aparecidos, sino regulizaciones. El imaginar es la diferencia entre la forma entera con la especie retenida y la forma entera sin ella en tanto que tal diferencia pasa al acto. Se imagina la diferencia entre la forma de la facultad y la especie retenida, la especie en tanto que diferencia es forma natural de la facultad. La comparación está auto-referida: es una reflexión objeti

41) POLO, L., O.C., p.370

va (continuación de la conciencia sensible o sentido común), una reobjetivación.

El valor objetivo de la imagen es alto y neto por estrictamente regulado. La diferencia como comparación excluye la comparecencia de la forma natural. Aunque la especie retenida no es objeto, la forma entera se compara consigo en la medida de la retención; la especie retenida es la medida de la autocomparación. La potencia imaginativa pasa al acto de acuerdo con su medida.

La imagen no es la duplicación de la retención, sino la reduplicación.

(Con esto no se puede sostener que el arte sea una copia idéntica de la naturaleza, o al menos de lo que reproduce) o sea que lo que es objeto en los niveles inferiores es retención en la imaginación ; pasar al acto una autocomparación con medida es comparar la medida consigo, pues siendo la medida diferencia en el orden de la forma natural, en ese orden no se duplica, es única. Mientras la imaginación se desarrolla orgánicamente, su capacidad de objetivación cambia de medida.

Todas estas aclaraciones son necesarias para establecer una distinción entre la función imaginativa en el artista y en el espectador.

A) EN EL ESPECTADOR

Indudablemente que no se restan las funciones imaginativas en este caso, pero no funcionarán del mismo modo que en el creador. Simplemente porque el espectador no ha dado a luz la obra que contempla (en el sentido de que la vea o la escuche o la lea), se comporta respecto a ella como receptor, sufre el impacto de la obra.

Como bien menciona Virginia Aspe en su tesis (El arte como virtud en la inteligencia práctica), la definición tomista de la belleza que se refiere en especial al espectador es: " Bello es aquello que visto agrada ". El espectador sufre una experiencia estética, experimenta 'gozo en el conocer' intuitivo e intelectual.

La captación de la belleza es intuitiva, 'armoniza las facultades a la vez que las libera de estar operando. " 42

Es bello lo que permite el ejercicio libre, fácil y armonioso de las facultades de conocimiento. Este ejercicio no es la actividad abstractiva, que esfuerza a los sentidos y a la imaginación. " Debe ser un conocimiento concreto e intuitivo, en el que los sentidos, la imaginación y la inteligencia desempeñan cada uno su papel con perfecta libertad y con perfecto acuerdo; un conocimiento en el que la idea, en lugar de ser abstraída de los elementos sensibles, sea... captada en ellos. " 43

El gozo en la captación de la belleza procede de que es un conocimiento que no requiere del esfuerzo discursivo, se capta la inteligibilidad del ser en la obra (en cuanto ser concreto) mediante la inteligencia y mediante los sentidos el objeto propio de ellos en el que se complacen en cuanto haya proporción (pues ya hay proporción a nivel sensible, de la que se habló en el primer capítulo). " la experiencia estética es un reposo, pero un reposo activo." 44

42) LUCERO GARCIA ALONSO EN ASPE V, TESIS LICENCIATURA, "EL ARTE - COMO VIRTUD DEL INTELECTO PRACTICO", p.186

43) DE FINANCE, JOSEPH, EL CONOCIMIENTO DEL SER, p. 198

44) DE FINANCE, J., O.C. p. 198

Volviendo a la definición tomista de belleza (*Id quod visum placet*), la vista es una facultad cognoscitiva, y en este orden, lo bello se relaciona con la forma como conocimiento, como el bien se relaciona con la forma como deseo. Lo bello no es el gozo experimentado al -- aprehender ciertas formas, sino lo que las hace objetos de aprehensión placentera.

Al ser la belleza objeto de conocimiento, exige cierta proporción entre la facultad cognoscitiva y el objeto conocido y además exige proporción entre los elementos constitutivos del objeto conocido, e incluso una cierta proporción entre los elementos que constituyen al individuo que conoce. 45 La belleza consiste en la proporción debida de la cosa, y esta proporción place a la facultad cognoscitiva -- porque ésta, que también es una proporción (recordar primer capítulo, ahí se cita a Aristóteles) se deleita con las cosas exactamente proporcionadas: " Los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas como en algo semejante a ellos, pues los sentidos, -- como toda facultad cognoscitiva, son de algún modo entendimiento." 46 Que los sentidos estéticos (vista y oído) capten la belleza, puede corroborarse, y en cuanto conocen la belleza se aquieta el apetito, pues " bello es aquello cuya aprehensión nos complace." 47 La belleza es la clase de bien que experimenta la facultad cognoscitiva en el acto de conocer un objeto eminentemente apto para ser conocido.

45) Cf. GILSON, E., ELEMENTOS DE FILOSOFIA CRISTIANA, p. 201-202

46) GILSON, E., O.C. p. 202

47) STO. TOMAS EN GILSON, E., O.C., p.202

Las notas características de la belleza son tres:

- 1) Integridad - tomada en el sentido de perfección, en cuanto es actualidad del ser, un todo.
- 2) Proporción o armonía - es uno de los constitutivos esenciales del bien de las cosas: medida, especie y orden.
- 3) Claridad - se refiere a la 'luz' que irradia la obra, que ilumina al que contempla para que note la patencia de lo bello; se refiere - al ' esplendor de la forma ', su manifestación fácil, evidente, inmediata, a través de lo sensible. 48

El espectador capta la belleza intuitivamente, la complacencia que provoca lo bello afecta inmediatamente al conocimiento, pues en él encuentra la facultad cognoscitiva su término y descanso, es un conocimiento como fuente de delectación y complacencia. La belleza supone una relación del ser a la inteligencia, por la manifestación de los caracteres mencionados arriba. La belleza es accesible a los sentidos porque los sentidos humanos están penetrados de racionalidad, y toda percepción de belleza implica la colaboración de los sentidos con la inteligencia.

También la belleza es fuente de goce, lo bello es deleitable; encanta y arrebat; engendra el deseo y el amor (quizá por esto Miguel Angel al ver terminado su "Moisés", le increpó diciéndole: HABLA) La belleza es una especie de bien, el bien del conocimiento, el conocimiento no

es sólo la condición del goce de la belleza, sino su causa 49 y " la belleza, en un sentido, es una realidad sensible, pues es efecto de la perfección con que una forma está realizada en la materia." 50

A diferencia de placer (connotación puramente sensible), hablamos de que las cosas bellas procuran gocce, que tiene algo de más espiritual sin que por eso excluya el elemento sensible siempre presente en el sentimiento estético. Se puede describir asimismo en la emoción estética cierto dejo de tristeza, que proviene del sentimiento de lo precario, frágil y transitorio de la belleza finita. Toda belleza encierra una exigencia de eternidad, así como todo goce puro quisiera ser eterno. Las cosas bellas producen admiración y estupor. El hombre se siente subyugado por la belleza, reverenciando en ella a una fuerza-espiritual'.

Quien goza de la belleza aspira a comunicar su emoción a los demás , y hacerlos participar de su admiración. La belleza consigue hacer vibrar las almas al unísono, y provocar una especie de unidad espiritual. 51

La imaginación del espectador no realiza la regulación ni produce el ejemplar o la proporción exacta, sino que las capta, las recibe. No puede tener la 'idea perfeccionada imaginativamente ' de la obra -- sino que ve el resultado, capta las reobjetivaciones plasmadas en la obra y descubre el mundo personal que transmite el artefacto. " Mu-

49) Cf. JOVILET, REGIS, METAFISICA, pp. 232-233

50) JOVILET, R., O.C., p. 235

51) Cf. JOLIVET, R., O.C., pp. 236-237

chos ven y conocen perfectamente un artefacto (una casa o una estatua) ... y, sin embargo, no tienen una idea de él, porque no son artifices." 52

Respecto de la capacidad de objetivación imaginativa, se habla de dos tipos de imaginación: imaginación eidética e imaginación estrictamente formal 53. La imaginación eidética se acerca más a la percepción, y es la más imperfecta. Puede decirse que en ella hay rasgos de colores, sonidos, son imágenes vivas, pero la viveza no es criterio de perfección para la imaginación. Mientras más se parecen las imágenes a los objetos de la sensibilidad, menos se parecen intencionalmente.

Por eso las imágenes eidéticas son fluctuantes y desordenadas, como los sueños (el hecho de que el contenido de los sueños es de naturaleza sensible, aunque los sentidos permanezcan inactivos, muestra que los sueños son obra de la imaginación, o sea, son un producto derivado de las sensaciones anteriores. En ausencia de todo estímulo exterior, el espíritu es más libre de atender a las imágenes, y más sujeto a ser engañado por ellas, pues ha desaparecido el estado de vigilia, y con él, la facultad crítica se suspende). La mayor reobjetivación señala la menor afinidad de la imagen con los objetos de la sensibilidad externa.

Al observar la evolución de la Pintura podemos comprender la relación que tiene con lo expuesto más arriba. El arte griego, que resurgiera con gran potencia durante el Renacimiento, toma como ideal a

52) LLANO, CARLOS, SOBRE LA IDEA PRACTICA, p. 20

53) Cf. POLO, L., CURSO DE TEORIA DEL CONOCIMIENTO I, p. 375

la figura humana. Lo representado en las pinturas y esculturas es tan semejante a lo percibido, que se dice respecto a un cuadro de Leonardo, un pájaro trató de posarse en una rama de aquél. La diferencia del arte figurativo con el arte abstracto (más bien, una de ellas) consiste en que el último no busca parecerse a las cosas como las percibimos, sino darles una nueva configuración que dicta la imaginación, en este sentido hay mayor alejamiento de la percepción, una mayor formalización. El arte moderno es en cierta medida más intelectual que el arte antiguo y renacentista, hay una búsqueda de nuevas formas, se enriquece a la realidad con una multiplicidad de formas que no existían en ella.

Las notas que la definición tomista de la belleza incluye 'unidad', 'proporción y claridad'. Una de estas notas está presente ya en el nivel imaginativo: la proporción. La proporcionalidad es una reobjetivación, por ejemplo se ve una mesa con sus sensibles propios y comunes.

La imagen proporcional de mesa pierde variaciones y detalles, queda la fijación de los rasgos formales relevantes, un 'nervio formal' de la mesa que, a cambio de la pérdida de detalles, es válido para muchas. La proporción es una regulación; ofrece un carácter de constancia ausente en las figuras visuales. Una proporción es fija, esquemática, cuasiabstracta (por eso Kant habla de esquemas). Miguel Angel con su 'Moisés' o 'David' o 'La Piedad' nos da una muestra de proporción perfecta, sus obras no podían ser más que así, como son.

Y el espectador sólo tiene que mirarlas para deleitarse, sin esfuerzo alguno y con la convergencia de todas sus facultades.

La imaginación también es una facultad asociativa. La asociación -

presupone la proporcionalidad y la extiende a varios. En esbozo la asociación ya está en la imaginación eidética. En este sentido es no regular que la proporción, algo semejante a una combinación de elementos, que serían lo fijo combinable y re-combinable. La continuidad permite una fijación regular de la contigüidad, que es una extensión bastante conseguida de la proporcionalidad. Por eso se puede, a partir de una parte, reconstruir imaginativamente el todo, por ejemplo al ver la pata de un gato, se imagina al gato, esto es la representación proporcional del gato. Desde aquí es accesible la imaginación constructiva (se explicará en el apartado correspondiente a la 'imaginación en el artista').

El espectador es testigo de la asociación y proporción que logra el artista y se goza en ellas.

B) FUNCION DE LA IMAGINACION EN LA PRODUCCION ARTISTICA

Llega el punto más espinoso dentro de esta investigación. No hay trabajos que se refieran tan específicamente al tema y por ello deben consignarse planteamientos que quedarán sin resolver.

Maritain habla del 'inconsciente espiritual' como suscitador de la intuición creadora. La poesía es la intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano. Para engendrar en la belleza es preciso que el artista esté con ella en una relación amorosa. 54

La intuición poética (creadora) es considerada por Maritain como intuición de origen emotivo, donde el intelecto se conecta con la ima-

ginación y la emoción. La intuición poética nace en el inconsciente, pero emerge de él a la conciencia. Hay que reconocer que existe una actividad inconsciente o preconscious que pertenece a las facultades espirituales del alma humana. 55

Según él, las imágenes pueden estar en el campo de la conciencia, o del inconsciente automático (el descrito por Freud) o de la vida preconscious espiritual. Hay una raíz común de todas las facultades del alma, oculta en el inconsciente espiritual, y en éste se da una actividad fundamental en la que el intelecto y la imaginación, las facultades del deseo, amor y emoción, se desarrollan en común. La creación poética implica que el poetaprehenda su propia subjetividad con el objeto de crear. La poesía supone un acto intelectual, creador por su esencia, que informa algo en lugar de ser informado por las cosas. "La intuición creadora, es una oscura aprehensión de su propio yo y de las cosas, en un conocimiento obtenido en virtud de una unión o connaturalización originada en el inconsciente espiritual y que fructifica sólo en la obra." 56 "El conocimiento poético procede del intelecto... a través del vehículo instrumental indispensable del sentimiento." 57

La intuición poética es destello intelectual, surge en el inconsciente del espíritu, por obra de la emoción espiritualizada (emoción que es forma intencional). La cosa aprehendida por la intuición poética

55) Cf. MARITAIN J., O.C., c.3

56) MARITAIN J., O.C. p.145

57) MARITAIN J., O.C., p. 149

es lo existente singular que resuena en la subjetividad del poeta, - junto con todas las otras realizadas cuyos ecos despierta lo singular existente." ... la intuición poética, ... no es algo que pueda - aprehenderse ni que pueda perfeccionarse por el ejercicio y la disciplina, pues ella depende de cierta libertad natural del alma y de las facultades imaginativas y de la fuerza natural del intelecto.... la intuición poética, en lo que se refiere a su ejercicio operativo, se perfecciona en el curso del proceso artístico." 58

Estas consideraciones de Maritain, distan bastante de lo expresado - en su libro "Arte y Escolástica" en el que sostenía que el artista sólo tenía que pasar a realizar el ejemplar perfecto ya concebido (como si fuese un concepto). Apoyan lo que se pretende recalcar en esta investigación, que el ejemplar no es perfecto y definitivo, -- sino que se va afinando en su realizarse, pues: "se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace" 59 y en tanto "el conocimiento es un hallazgo, en el arte este hallazgo es una creación." 60

Disiento de la concepción maritainiana en cuanto a que la intuición poética corresponda al inconsciente espiritual. Hemos visto que el arte no es mera actividad sensible sino intelectual también, y por la racionalidad es posible ese deseo de manifestarse. Ciertamente - que aún queda algo respecto a la gestación de la intuición creadora que no está dilucidado, pero se puede concluir que la 'inspiración'

58) MARITAIN, J., O.C., p.171

59) LABRADA, MA. ANTONIA, LA RACIONALIDAD EN LA CREACION ARTISTICA, p.62

60) IBIDEM

es producto procesual, configurado desde los sentidos externos hasta la elaboración de la percepción (que incluye sentido común, imaginación, memoria y cogitativa) que se torna creativa en cuanto todas -- las facultades están impregnadas de racionalidad. Se pretende en -- este trabajo dar relieve a la actividad sensible y en especial a la imaginación, dentro de la producción de una obra de arte. Se puede incluir lo singular existente en el conocimiento poético gracias a -- la captación de los sentidos (pues el intelecto se aboca a lo universal, y conoce indirectamente lo singular, con ayuda de la sensibilidad), y el arte se dirige a la producción de lo singular, dado que -- " Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia..." y toda -- generación es de lo singular. 61

Considerando a la intuición poética como 'inspiración' o 'ejemplar', sí es susceptible de modificación, no por la disciplina sino conforme se está haciendo la obra, y ha de mantenerse contacto con ella mediante la memoria (recordar las relaciones de semejanza) la imaginación (en cuanto da la proporcionalidad y regulación reproducible exteriormente en el material y con las cualidades que se trabaja) y -- la cogitativa (en cuanto dirige el proyecto que se está realizando, y ella es autora de la captación de las relaciones de semejanza que descubre el artista y es la que recibe el influjo del entendimiento para elegir lo óptimo a realizar de entre todas las posibilidades; -- puesto que el arte se refiere a lo contingente. 62

61) ARISTOTELES, METAFISICA VII, 7, 1032b, 15-17 y Cf. ARISTOTELES, - ET. NIC. VII, 4 1140 12-15

62) ARISTOTHELES ETICA NICOMAQUEA, VI, 4 1140a 14-19

A lo largo de la Metafísica, Aristóteles ejemplifica diversas realidades haciendo uso de analogías con la producción artística; pero también sostiene que existe una 'generación artística':

" De las cosas que se generan, unas se generan por naturaleza, otras por arte y otras espontáneamente." 63

Pero en la producción de la obra intervienen varios factores, la materia que se elija, la experiencia del artista, la intuición creadora, la técnica requerida, los conocimientos del artista, su estado de ánimo. El arte es definido como virtud del entendimiento práctico y se distingue del pensamiento especulativo: " Así pues, de las generaciones y movimientos uno se llama pensamiento y otro producción; el que procede del principio y de la especie pensamiento, y el que arranca del final del pensamiento, producción." 64

La virtud del arte demuestra mediante sus producciones su relación con la existencia: " Todo arte tiene por objeto traer algo a la existencia, es decir, procura por medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser, y cuyo principio está en el que produce y no en lo producido." 65

Me gustaría explicitar un poco la importancia de este texto, pues se hace patente la riqueza que nos brinda el arte, pues se trae nuevos seres a la existencia. Además, los productos del arte son contingentes, pues para realizar la obra, el artista puede escoger libremente

63) ARISTOTELES, METAFISICA VII, 7 1032a 12-14

64) ARISTOTELES, OC., 1032b 15-17

65) ARISTOTELES, ET. NIC., V, 1140a 12-15

multiplicidad de opciones; " En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible creíble." 66 En el arte es muy importante lo posible no en el sentido lógico, sino en cuanto realizable, como hecho o situación o actitud), " Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta." 67

También afirma el Filósofo en el L.VI de la Ética a Nicómaco que la producción artística se refiere a lo que no es por necesidad sino contingente, que puede ser de diversos modos. Esta actividad se relaciona estrechamente con la cogitativa, que se refiere al futuro (las posibilidades, que se irán descartando hasta lograr el proyecto que satisfaga las aspiraciones del artífice, cómo realizar las relaciones de semejanza y formar imaginativamente el ejemplar a seguir).

El hombre es una unidad sustancial, y sus facultades no se ven desconectadas absolutamente, sino que se observan relaciones, por ejemplo en el acto moral interviene la inteligencia para presentar un objeto como bueno y la voluntad tiene el papel de decidir si acepta o no ese objeto para actuar.

Para el conocimiento abstractivo, necesitamos que trabajen los sentidos externos e internos, para que los datos procedentes de la sensibilidad pasen al entendimiento y éste haga inteligibles en acto las notas implícitas en el fantasma. Por eso se explica el adagio aristotélico: " No hay nada en el entendimiento que no haya pasado por los

66) ARISTOTELES, POÉTICA, 1461b 11-13

67) ARISTOTELES, O.C., 1451b 30-32

sentidos". Resulta entonces que la facultad imaginativa proporciona el fantasma o 'imagen' de donde obtiene sus datos el entendimiento - a fin de formar el concepto.

Podríamos preguntarnos ahora, en base a la paradoja, la función específica de la imaginación en la producción artística. Esta paradoja se enuncia así:

Mientras que en el concepto se pasa de la realidad particular al concepto universal, en el caso del arte se pasa de posibilidades generales a lo concreto y particular (que es la obra), de la cual tengo el concepto antes de ejecutar la obra sino cuando ésta ya está determinada. Ma. Antonia Labrada lo establece: "Mientras que en el conocimiento teórico aparece en el concepto la cosa conocida, en el conocimiento artístico sólo al hacer la cosa aparece el concepto." 68

¿Cómo es posible esto, si en el conocimiento abstractivo partimos de la realidad singular empezando por los sentidos, ascendiendo a la imaginación hasta llegar al entendimiento (pasando por la cogitativa) de donde surge el concepto como signo de la cosa significada; y el artista parece ir a la inversa, va de lo general a lo singular? ¿acaso la imaginación funciona en sentido inverso? ¿qué es lo que sucede? El Dr. Carlos Llano lo expresa en 'Sobre la idea práctica' el artista "Produce, en cuanto que, mediante la idea ejemplar, educa una nueva forma de la materia, regulando esta materia hasta entonces a-morfa respecto de aquella forma; y recibe en cuanto que, en el proceso de educación mismo, queda noéticamente impresionado por la forma

educada o en proceso de educación, y es regulado por ella." 69. Pues la inteligencia especulativa abstrae y la inteligencia práctica proyecta.

Podría pensarse que el artista toma como principio la forma universal y la va dirigiendo hacia lo particular en un extraño proceso -- 'misterioso'.

Tal vez porque el enfrentamiento del hombre al singular no resulta tan fácil, si abstrae del singular un concepto universal (ya que el objeto del entendimiento humano son las esencias de las realidades sensibles, y las formas que en él se encuentran son universales) no conoce al singular directamente. En efecto, el conocimiento intelectual humano no tiene ideas esenciales de lo singular, pues si conociéramos la esencia de lo singular, conoceríamos todos sus accidentes propios y pondríamos la materia concreta e individualizada en su definición. En la realidad vemos que existen los singulares, " los singulares tienen un ser más verdadero que los universales, ya que los universales sólo existen subsistentemente en los singulares, y por tanto, más derecho tienen los singulares de contar con una idea que los propios universales." 70 La causa de la incognoscibilidad directa del singular por parte del entendimiento humano no se debe a la nobleza de éste ni a la singularidad de las realidades que conoce. Como se recibe la semejanza de la cosa de manera inmaterial, el entendimiento no recibe la semejanza de la materia sino sólo la de la forma. 71

69) LLANO, C., SOBRE LA IDEA PRACTICA, p.47

70) De Ver q.2 a.8 sed contra 2, en LLANO, C., EL CONOCIMIENTO DEL SINGULAR, prömanuscrito p.3

71) Cf. O.C., p.4

La representación de la materia puede ser inmaterial siempre que se considere que la materia no es inmaterial. Debe decirse que es posible un conocimiento inmaterial y directo de la materia por parte de Dios. Dios es causa universal: siendo causa de la materia, posee de ella una representación inmaterial, sin mezclarse con las representaciones de las formas en que se compone la materia. Y que se tome la materia cómo es y no como es representada (inmaterial). Esto lleva a que no son idénticas la idea y la forma (especialmente en el caso del arte, pues se tiene idea de lo que va a hacerse, pero la forma lograda por el artista no es dicha idea sino la 'forma' que educa de la materia en cuanto se dió una ordenación de cualidades sensibles; recordar las nociones de forma consignadas en el apartado de la imaginación como integrante de los sentidos internos); porque Dios tiene una idea de la materia que no incluye forma (sería poner su conocimiento al nivel humano al decir que conoce por formas), ya que su conocimiento de la materia no es como materia universal, sino como materia en la singularidad concreta que le corresponde en la realidad. Es muy justo cuestionarse entonces ? por qué Dios sí conoce los singulares y nosotros no (directamente), siendo que ambos los reciben inmaterialmente?

En primer lugar, el conocimiento intelectual humano es inferior al de Dios. Dicha inferioridad es ocasionada porque " la representación de la realidad que hay en el entendimiento divino es productora de la realidad misma." 72 , no importando que sea forma o materia pues am-

72) Cf. en O.C., De Ver q.2 a.5 c.

bas participan del ser de Dios y en ese ser son conocidas por Dios. - Dios conoce la materia de modo absoluto ya que El la produce, como crea la forma, y el ser de cada cosa no produce el conocimiento de Dios, sino que es producido por El. Mientras que en el entendimiento humano sucede al contrario: " lo que hay en nuestro entendimiento es recibido de la realidad en el grado en que la realidad actúa en nuestro entendimiento, actuando primero en nuestros sentidos; pero sucede que la materia, por la debilidad de su ser, siendo pura potencia, no puede ser principio de acción; y por ello la realidad que actúa sobre nuestro espíritu actúa sólo mediante la forma." 73 Por eso no conocemos lo singular, cuyo conocimiento depende de la materia, porque en él no hay representación de la materia.

Nuestro entendimiento desconoce directamente lo singular porque recibe el conocimiento de la cosa que conoce (no porque conozca inmateriaalmente), así, cuando conoce realidades con un ser débil -como la materia- en esa medida se produce un déficit en nuestro conocimiento. No es todo, pues a la deficiencia de la materia se agrega la de nuestro entendimiento, el cual recibe el conocimiento de las cosas y no las produce. De esta forma, " en el entendimiento de Dios, que es causa de la materia, puede darse una representación de la materia, como si el mismo Dios la imprimiese en ella; en cambio, en nuestro entendimiento no puede darse una representación suficiente para el conocimiento de la materia." 74 Puesto que esa representación es

73) Cf. STO. TOMAS, DE VER. q.2 a.5 ad 13um

74) Cf. S.Th. Iq. 77,a.7

causada por la materia y ésta por la potencialidad de su ser, sólo puede actuar en nosotros a través de la forma.

Ahora bien, considerando la imperfección de la materia, el entendimiento divino conoce lo singular material por la propia perfección divina, mientras el entendimiento humano por su imperfección, no lo conoce. Por tanto, se ve que en el entendimiento humano se encuentra y no en la materia, la razón de su incognoscibilidad. La debilidad de la materia la tiene por ser materia, no por ser singular (las cosas singulares materiales son 'aquéllas que tienen un ser deficiente').

Con todo esto, quiero decir que el reto del artista al momento de la producción, cuando educa la forma accidental a la materia, consiste en ese encuentro con la materia, no debido a la deficiencia imaginativa sino a la debilidad del entendimiento (del que ésta depende), y como el alma del hombre es racional y de ella emanan sus facultades ⁷⁵ se sigue que todas las facultades humanas son racionales (pues proceden de un principio racional). Por ende, parecería que la dificultad del paso de la forma general al particular concreto se debería a la imperfección del entendimiento. Dios piensa y crea, el proceso poético en el hombre, en cambio, es procesual, como se ha dicho.

Pero no es todo, pues aparece una paradoja, lo singular es directamente conocido por los sentidos (aunque no de manera perfecta y de modo inferior en comparación al entendimiento) externos e internos.

75) Cf. IBIDEM

¿ Cómo es posible que conociendo los sentidos lo singular, siendo inferiores al entendimiento, éste lo desconozca ? No se quiere significar que la singularidad sea puramente sensible, ya que "los sentidos y la imaginación son fuerzas asentadas sobre órganos corporales; y por ello reciben materialmente las representaciones de las cosas, -- esto es, las reciben con sus condiciones materiales, aunque sin materia, por cuya razón conocen las cosas singulares." 76

No es que los sentidos conozcan la materia sino sus 'condiciones particulares'. Por eso puede el músico ordenar y armonizar los sonidos, el pintor los colores y el bailarín su propio cuerpo en cuanto móvil; pueden conocer lo singular como algo sujeto a condiciones materiales singulares. La materia no actúa sobre los sentidos directamente sino mediante sus formas accidentales singulares (la 'dureza' de este bloque de mármol), las cuales conocen los sentidos. Viene a que los sentidos no conocen lo ignoto para una facultad superior, o mejor, si lo conocen en cierto modo, esto es de modo menos noble. -- Los sentidos conocen singularmente lo accidental del individuo, y el entendimiento conoce universalmente lo esencial del individuo. Así, el sentido conoce lo singular dejando lo esencial y el entendimiento capta lo esencial marginando la singularidad.

A pesar de todo, el hombre tiene un conocimiento indirecto del singular, cuando nuestro entendimiento "abstrae su concepto de las imágenes y a través de él su conocimiento se continúa, de alguna manera, -- hasta la imagen sensible." 77 El conocimiento abstractivo debe ser-

76) LLANO, C., EL CONOCIMIENTO DEL SINGULAR, Promanuscrito, p.9

77) LLANO, C., EL CONOCIMIENTO DEL SINGULAR, p.10

distinto al que ahora nos hemos referido, y ha relucido nuestro tema central: la imaginación, pues se debe regresar a ella, y si tiene que explicarse cómo pasa el artista de lo universal a lo singular, era conveniente saber cómo llegamos al conocimiento del singular, en el que se verá el importante factor imaginativo (considerando asimismo lo dicho anteriormente respecto a las objetivaciones 'cuasiabstractas' de la imaginación y lo que es la idea práctica).

Las imágenes sensibles no son objeto de conocimiento del entendimiento sino medio de conocimiento; el objeto de conocimiento que se alcanza por el concepto es la cosa misma singular, extramental, aunque no conocida singularmente sino universalmente. Una vez realizado esto, el entendimiento se vuelve sobre las imágenes sensibles mismas de las que hizo abstracción, y puede tener cierto conocimiento de lo singular, lo que es fundamental en esta exposición: "en la medida en que nuestro entendimiento, por medio de la representación que toma de la imagen sensible, se vuelve sobre esa misma imagen sensible de la que abstraigo el concepto, que es una imagen particular, tiene un cierto conocimiento del singular por una cierta continuación del entendimiento hasta la imaginación." 78 En el caso del ejemplar del artista, éste no es propiamente un concepto que se abstraiga de la realidad extramental, pero es una 'idea' práctica que se forma conjugando conocimientos sensibles anteriores y relacionándolos (su relación ordenada es posible por la racionalidad que actúa en su ámbito práctico), y como es un proceso modificable, se vuelve el artifice--

constantemente a la imaginación, en cuanto lo cambia perfeccionándolo, pues es eminentemente un proyecto dirigido a la realización.

El conocimiento intelectual (reflejo) del singular difiere del abstractivo:

- 1.- Por el objeto conocido: en el conocimiento abstractivo lo conocido es la cosa, mientras que en el reflejo se conocen las imágenes --sensibles de la cosa.
- 2.- Por las condiciones en que se conoce el objeto: abstractivo en condiciones de universalidad y el reflejo en condiciones de singularidad.
- 3.- Por la manera de conocer: abstractivo tiene un conocimiento directo de la cosa, en tanto el conocimiento reflejo efectúa un conocimiento del propio conocimiento (e indirectamente de la cosa).
- 4.- Por el movimiento en que consiste la acción cognoscitiva: el conocimiento abstractivo desecha imágenes sensibles particulares, partiendo de ellas; el conocimiento reflejo del particular es recuperativo, regresa para recoger aquello de lo que hizo abstracción (importante paso a la idea ejemplar, pues se escoge lo sensible para reorganizarlo).

Sto. Tomás relaciona al ámbito productivo humano (que aquí se trata como producción) lo expuesto: " el artifice humano no produce lo artificeado más que en la línea de la forma, porque ya encuentra la materia preparada por la naturaleza; y por eso el artifice, mediante su arte, no conoce lo artificeado sino por razón de su forma. Pero toda forma es universal; y por ello el arquitecto, gracias a su arte, conoce la casa en universal, pero no esta o aquella casa, a me-

nos que tenga noticia de ella por medio de los sentidos." 79 Se dice que el arquitecto conoce la casa en universal, en cuanto que puede construir múltiples edificaciones que correspondan a la noción de casa, gracias a su imaginación productiva (las abejas por ejemplo -- nunca construirán un panal distinto del que hacen y conocen tal panal en cuanto que es el lugar que ocupan, no en cuanto casa, como 'recinto protector de bienes y personas formado por un conjunto de piedras, ladrillos y maderas' 80.

En el ámbito productivo, la falta de virtualidad creadora del hombre hace que tenga que usar la materia proporcionada de antemano por la naturaleza (o procesada por él mismo, como las fibras sintéticas); lo cual provoca que para partir de su acción, lo haga de una idea -- general, y esto origina la dificultad en la práctica: concretar en una materia desconocida para el conocimiento (en cuanto que no soy -- su causa, y sí soy de la forma, si soy artista) y extraña para mí -- acción, la forma general pensada. Si pudiese producir el efecto total -forma y materia- partiría de un conocimiento completo de lo que debe ser hecho, y la dificultad práctica se eliminaría, o se limitaría al pensamiento de lo que debo hacer: " si la forma del arte fuese productiva de la materia, como lo es de la forma, conocería lo artificiado mediante ella no sólo en la línea de la forma sino también en la línea de la materia. Y por ello, siendo la materia el princí -

79) Cf. De Ver, q.2 a.5 c. en O.C., p.15

80) Cf. ARISTOTELES, METAFISICA, VIII, c.3 1043a 15-19

pio de individuación, no sólo conocería inviscerada dentro de la naturaleza universal, sino también en cuanto que es un singular." 81

El artista a pesar de que la materia sea débil en su ser y que su propio entendimiento (del cual procede el impulso creador) también lo sea, no la desprecia sino que mantiene con ella una relación amorosa. Sólo así es posible que el escultor, produzca dos artefactos - basado en una misma materia, por ejemplo producir del bronce " El -- Pensador" y " Los burgueses de Calais", obras de Rodin. Y para otras cosas la materia es diversa, por serlo ellas mismas, por ejemplo una sierra no puede hacerse de lana, y no depende de la causa eficiente, pues nadie hará una escultura con agua líquida (mientras sí se hacen de hielo, agua solidificada.) 82

Se vuelve a confirmar el que el ejemplar no está acabado: " el arca que está en la mente del artifice no es una idea de todo lo que le puede al arca corresponder." 83

Por tanto puede decirse que en las acciones en las que el resultado depende más de las particularidades singulares -material adecuado, - luz necesaria, ubicación correcta, técnica idónea, etc. -del efecto o de la materia, el efecto es en el principio de la acción, una idea genéricamente esbozada (aunque por ello no deja de estar dirigida a la práctica) en donde hay más que conocer que lo que anticipadamente-

81) DE VERITATE q.2 a.5 c. en LLANO, C., O.C., p.15-16

82) Cf. ARISTOTELES, O.C., 1044a 25-32

83) LLANO, C., EL CONOCIMIENTO DEL SINGULAR, p.16

se conoce; el hombre conoce el efecto práctico a medida que lo va efectuando, ya efectuado, se tiene noticia de lo hecho, lo que era imposible antes de su acción. " Mientras que en el conocimiento teórico aparece en el concepto la cosa conocida, en el conocimiento artístico sólo al hacer la cosa aparece el concepto." 84

Ocurre así porque el conocimiento de un efecto depende del conocimiento de su causa. En el entendimiento especulativo son suficientes las causas últimas como conocidas, pero en el campo práctico (moral y arte) es necesario conocer las causas próximas. Y existe una causa ignorada por el hombre que tiene algo que hacer (artista): la materia de aquello que debe hacer. La forma, pensada previamente a la acción, no puede incorporar en sí el conocimiento de la materia; pero lo que debe ser hecho tiene que incorporarla, pues la acción práctica consiste en singularizar en una materia el proyecto concebido. Hay más en el efecto real que en el pensamiento de él. No se puede considerar que la acción del artista sea una limpia trasposición de lo pensado a la realidad; lo pensado es general y la realidad es siempre singular. Por esta dificultad hay una gran distancia entre el conocimiento de un arte (aspecto técnico) y la capacidad para ejercerlo (talento).

Acertar relacionar un singular con una cierta idea ejemplar, en la práctica no siempre resulta, por lo que no basta una buena idea para lograr una obra de arte ni basta contar con un singular (piedra) para darle la forma que lo resaltaría con genialidad. Por otro lado se

84) LABRADA, MA. ANTONIA, LA RACIONALIDAD EN LA CREACION ARTISTICA, p. 62

puede vislumbrar una respuesta al proceso de 'edución de la materia' obrado por el artifice sobre una materia si no la conoce completamente. El artista puede trabajar sobre la materia en virtud de que como agente (causa eficiente) posee la virtud del arte. Si los sentidos - externos e internos, más bien, las facultades humanas son pasivas -- en cuanto receptoras, son activas en cuanto objetivan como potencias cognoscitivas o afectivas.

El hombre necesita partir de una materia para realizar su producción, el propio Aristóteles lo afirma (notando que llama a la producción - artística también ' generación '): " la generación es imposible si no preexiste algo. Así pues, es evidente que por necesidad existirá en alguna parte, la materia en efecto, es tal parte (ya que está presente en la cosa y se hace ésta)." 85 Se capta la belleza en virtud de la unidad de la materia, distinta a la unidad que le viene dada - por su forma natural, pues: " El artista produce el ser de sus obras en cuanto imparte a ciertas multiplicidades materiales la unidad de las formas conocidas por su imaginación." 86

El educir la forma de la materia también implica el ejercicio de la libertad, pues se elige esta materia entre muchas y esta forma entre tantas posibilidades, derivado del carácter contingente de la obra: " deliberar y calcular son la misma cosa y nadie delibera sobre lo necesario porque no puede ser de otra manera, sino de lo contingente, es decir, sobre lo que puede ser o no ser." 87 Dalí escogió -

85) ARISTOTELES, METAFISICA, VIII, 9 1032b 30-32

86) GILSON, E., INTRODUCCION AUX. ARTS DU BEAU, p.13 traducción mía

87) ARISTOTELES, ETICA A NICOMACO VI, 3 1139b

pintar su famoso " Cristo " y no otra cosa, aunque contaba con muchas posibilidades, pues éstas se le presentan en tropel y él tiene que decidirse pues no es necesario que elija esta en vez de la otra. La cogitativa le ayuda proporcionándole los posibles proyectos, pues se refiere al futuro: " nada de lo que ha sucedido puede ser objeto de una elección deliberada... tampoco delibera uno sobre el pasado , sino sobre el futuro y lo posible." 88

Es muy importante el orden y unificación proporcionados por la forma que el artifice educe de la materia de acuerdo a la vocación formalde ésta, pues a través de ella se manifiesta la claridad o esplendor que caracterizan la belleza: " el artista produce el ser de su obra dentro de la multiplicidad material unificándola con la forma conocida por su imaginación." 89

Respecto de la dificultad de pasar de la idea práctica a su ejecución, sería interesante plantear al arte como potencia activa que actúa sobre la materia (mediante las cualidades), por ejemplo color, sonido, volumen), y mostrar que Schelling no tiene razón en atribuir únicamente actividad a lo espiritual, como dice: " El alma no se ocupa ya de la materia, no tiene trato inmediato con ella, sino sólo con el espíritu, que es la vida de las cosas... ella no sabe, sino que es la ciencia; no es buena sino la bondad, no es bella, como puede serlo el cuerpo, es la belleza misma." 90

Schelling substancializa las cualidades en el hombre, lo coloca en -

88) ARISTOTELES, POETICA, 7, 1451a 18

89) GILSON, E., PINTURA Y REALIDAD, p.38

90) SCHELLING, F., LA RELACION DEL ARTE CON LA NATURALEZA, p. 87

el sitio que a Dios le corresponde, pues uno de los nombres divinos es " Belleza ".

En el proceso cognoscitivo sensible, las potencias sensitivas se comportan pasivamente en el sentido que reciben la especie impresa, y el entendimiento pasivo recibe la especie sin condiciones sensibles para que el entendimiento agente haga inteligible en acto lo que en el fantasma había de inteligible potencialmente. No es exclusiva del entendimiento la faceta activa como facultad, pues las facultades sensitivas lo son en cuanto que realizan su acto, en cuanto operan captando su objeto propio pues el ojo podría ser inmutado por el color - por ejemplo en un cadáver y no operaría la vista porque carecería del principio (alma) que le permitiría la actividad.

La imaginación creativa humana es posible por la racionalidad, ya que no se observa en los animales ninguna clase de técnica o arte. Teniendo presente que la imaginación puede, mediante la captación de la parte de una cosa (baúl) podía ir reconstruyéndolo el todo con la reiteración de dicha parte, se explica la originalidad que puede darse tanto en una pintura abstracta como en una realista pues el " quid " es el modo como se haga y no lo que se haga.

La experiencia resulta valiosísima en el ejercicio de la virtud del arte, pues en gran parte es fuente de creatividad imaginativa. La actualidad del arte como virtud del intelecto práctico (potencia activa porque es capacidad de actuar en otro o en el mismo en cuanto otro) es transmitida a la imaginación, la cual se pone a funcionar en servicio del artista, para lograr la 'vaga concepción' procedente del entendimiento, en la materia singular. Debe añadirse que " el entendimiento no es el único que nos mueve, sino también la imagina -

ción, mediante la cual el entendimiento se aplica a aquello particular que tiene que hacer; de ahí que el entendimiento es como un motor remoto, en tanto que la cogitativa y la imaginación son el motor próximo." 91 La experiencia y el arte como potencia activa también pueden constituir respuesta a la interrogante de cómo logra el artista pasar de lo general a lo singular, del proyecto al existente concreto.

Ejemplos de imaginación referida al arte los podemos enumerar, por ejemplo Mozart, su imaginación estaba tan desarrollada, tenía un sentido de la armonía extraordinario. Con sólo escuchar en una ocasión una pequeña marcha compuesta en su honor, logró memorizarla y ejecutarla además de mejorarla con su posterior improvisación; en sus conciertos era capaz de improvisar durante largo tiempo ante la complacencia de su auditorio.

El arte funciona con la imaginación en su aspecto asociativo, no necesariamente reconstruyendo un todo en la realidad, como cuando se ve la pata de un gato y esto basta para imaginarlo completo- sino -- como en el cubismo de Picasso, que compone un rostro de diferentes elementos, no es un rostro como los que percibimos diariamente, sino producto de la creatividad de un hombre.

La objetivación imaginativa del todo proporcional no es directa, -- sino una reobjetivación. Se ve una parte, la continuación corre a -- cargo de la imaginación. Este caso es muy típico de la Literatura, -- en que se deja gran margen en los relatos a la imaginación del lec -

91) DE VER. q.2 a.6 ad 2um en LLANO, C., EL CONOCIMIENTO DEL SINGULAR, p.17

tor (ahí el espectador tiene una participación más activa), no se dan completos los detalles pero se proporciona una gran panorámica, como lo hace Tolstoi en su genial obra: " La Guerra y la Paz ".

Ya se ha visto cómo la 'creación humana' no se puede identificar a la divina, pero ese salir de sí, ese enriquecer el mundo con otro -- nuevo (los artefactos) si es propio del hombre, " en la finitud concreta, el hombre siente asimismo la necesidad de crear otros seres - de los que, al menos vagamente, él conocía su imagen antes de plasmarla en la realidad." 92

La facultad imaginativa no sólo nos ha brindado goce estético, pues en el campo técnico ella también ha intervenido principalmente, y lo comprueba la realidad. Las obras de Julio Verne resultaron ser proféticas, la inventiva contenida en " Veinte mil leguas de viaje submarino" se vió realizada con los famosos submarinos alemanes en la 2a. guerra mundial.

Y qué decir del avión, ya soñada la idea por Leonardo Da Vinci.

En ocasiones el artista puede intentar satirizar su facultad creativa o expresar lo que muchos piensan acerca de ella. Shakespeare dice lo siguiente en uno de sus personajes, Mercurio, respondiendo a Romeo:

" De sueños voy hablando, fantasmas de la imaginación dormida, que en su vuelo excede la ligereza de los aires y es más mudable que el viento." 93

92) GILSON, E., INTRODUCCION AUX ARTS DU BEAU, traducción mía, pp.144-145

93) SHAKESPEARE, W., ROMEO Y JULIETA, acto primero, escena 3

Sin embargo, más adelante hace gala de su increíble imaginación literaria, con bellísimas metáforas describe a su amada Julieta: "¿ Pero qué luz es la que asoma por allí? ¿ El sol que sale ya por los balcones de oriente? sal, hermoso sol, y mata de envidia con tus rayos a la luna, que está palida y ojeriza porque vence tu hermosura - cualquier ninfa de tu coro. Por eso se viste de amarillo color..."⁹⁴

El artifice mientras ejerce su actividad (ya sea elaborando su idea-ejemplar o completándola, ya ejecutándola) pertenece a otro mundo: - " En verdad, vivimos en nuestra fantasía, cuando estamos en ella."⁹⁵

Los surrealistas reconocen su mágico poder en la frase anterior. -- Cuando la imaginación, empapada de racionalidad, ejerce su actividad creadora (para expresarlo mejor, el hombre mediante su imaginación racional) formando más claramente la vaga concepción del ejemplar, - es entonces que va encontrando las características sensibles de la materia sin que haya todavía un producto acabado (en la abstracción - se desechan esas notas), en parte por la experiencia y por la capacidad de reiteración, y en parte por el empuje del entendimiento que la mueve a encontrar algo que no sabe plenamente qué es: "se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace."⁹⁶

El artista antes de hacer su obra y aún haciéndola, no sabe a ciencia cierta lo que ésta será: " Mientras que en el conocimiento teóric

94) SHAKESPEARE, W., O.C., acto 2º. escena 2

95) BRETON, ANDRE, MANIFIESTOS DEL SURREALISMO, p. 35

96) LABRADA, M.A ANTONIA, LA RACIONALIDAD EN LA CREACION ARTISTICA, - p. 62

tico aparece en el concepto la cosa conocida, en el conocimiento artístico sólo al hacer la cosa aparece el concepto." 97

Mientras existan hombres sobre la tierra puede seguirnos deleitando el ' ser artístico ', pues cada uno tendrá sus propios proyectos y escogerá de entre sus posibilidades, de acuerdo a su forma de ver la vida. La riqueza imaginativa nos depara grandes sorpresas, porque el artista no es un copista de la realidad (aunque la tome como pretexto): " la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquéllas cosas que podrían haber sucedido, y las cosas que son posibles según su verosimilitud o necesidad." 98 No se ponen límites al arte en la filosofía del arte aristotélica, ya que algo real puede recrearse con productos fantásticos de mil maneras; por eso Platón quería desterrar de la polis a los poetas, por 'dar a conocer lo falso, el mundo de la ilusión ' : " puesto que el poeta es imitador, exactamente igual que lo es el pintor o cualquier otro artista que modele imágenes, es necesario que adopte siempre una de las tres maneras de imitar; ya que debe representar las cosas o bien tales como fueron o son en realidad, o bien tales cuales se dice fueron o parecen ser o tales cuales -- deberían de ser." 99

El que una obra nos haga vibrar, estremecer, de alegría (como la 9a. sinfonía de Beethoven en su " Himno a la alegría " - basado en el poema de Holderlin) o tristeza, transmitir emociones - mediante

97) IDEM

98) ARISTOTELES, POETICA, 7, 1451a 18

99) ARISTOTELES, O.C., 1448a 1-2

palabras sonidos o volumen, como el " David " de Miguel Angel, hacer llorar por su manificencia (estoy de acuerdo en Kant que produce un sentimiento de lo ' sublime ') y hacernos experimentarlas igualmente, eso es la connaturalidad afectiva: sentir lo que nos quiso hacer sentir el autor y esta comunicación sólo es propia de lo espiritual.

Quiero concluir con las palabras de un gran poeta: " Mientras haya - unos ojos que reflejen los ojos que los miran; mientras responda el labio suspirando al labio que suspira; mientras sentirse puedan en - un beso dos almas confundidas; mientras exista una mujer hermosa --
 ¡ Habrá poesía ! " .100

CONCLUSIONES

1.- El conocimiento sensible nos brinda las bases para conocer el mundo, pues sin él no sería posible el conocimiento científico, el conocimiento intelectual puede efectuarse gracias a su antecedente-sensible.

El hombre es una unidad en la que convergen apetitos y actividades cognoscitivas, sensitivas e intelectuales. No se debe entender cronológicamente el conocimiento, como si primero conociera la vista, luego el sentido común y por último la inteligencia. Somos capaces de apropiarnos intencionalmente el mundo circundante, ejercemos diferentes funciones en los niveles de conocimiento, más éstos se encuentran entrelazados, interrelacionados porque proceden de un mismo principio (alma). Es el hombre quien conoce ya mediante sus sentidos ya mediante su inteligencia.

No es que tengamos 'sensaciones puras' sino que 'percibimos' (actúan conjuntamente sentidos externos e internos con la inteligencia), pues ya se ha sostenido a lo largo del trabajo cómo nuestras facultades están 'impregnadas de racionalidad'. Mediante la vista no sólo se conoce el color sino también la figura, la forma y el movimiento. La captación de un paisaje es un acto perceptivo, en el que se integran los sentidos y el entendimiento aunque los primeros actúen más-intensamente por cuanto se dirigen a la captación de su objeto propio. Además, el conocimiento sensible, aunque de menor rango y alcance que el intelectual, no por ello deja de ser actividad immanente (todo conocimiento lo es), y en cuanto conocimiento ya implica perfección, pues se alcanza el fin en el mismo ejercicio operativo,

por ejemplo veo y he visto.

2.- El tema de la 'proporción' resulta una constante a lo largo de la investigación. La proporción se encuentra ya a nivel sensible, no es exclusiva del orden intelectual.

La proporción puede ser 'per se' o 'subjetiva'. En la proporción -- 'per se' está el caso del mismo órgano como facultad, pues 'el sentido es proporción (cap. I). Debe existir una adecuación entre la facultad y el objeto, pues si el objeto es muy intenso o demasiado débil, corrompe al órgano o no es captado, por ejemplo infrasonidos o ultrasonidos.

Así se habla de 'mesotés' en las facultades sensibles, es decir, el punto en que reciben su objeto y se deleitan en él. La proporción es una de las características de la belleza, presente en la misma facultad sensible.

La proporción subjetiva ya depende de las condiciones particulares (orgánicas y psíquicas) del sujeto, pues hay quienes gozan de una mejor vista u oído, y por ende, es más fácil que aprecien lo bello en esos sentidos, además de la disposición psicológica propia; pues así hay individuos con más inclinación al raciocinio lógico y otros al práctico. Habría que investigar el "intelecto práctico" en cuanto a su naturaleza para entender las actividades que por él se realizan: Moral, Arte.

3.- Aristóteles saca a la luz la naturaleza de los sentidos, en lo cual coincide con los modernos, pero los supera en cuanto su consideración es más amplia y no particularizada. Los marxistas sostienen que la actividad artística es una mera necesidad fisiológica y pro -

ducto orgánico. Aristóteles se da cuenta que el arte es una actividad intelectual que se ejerce con ayuda de los sentidos, los que resultarían ineptos para su labor de no recibir el influjo de la racionalidad. El arte no es puramente sensorial ni puramente intelectual, intervienen ambas facetas aunque como hábito radique en el entendimiento práctico. Resulta pasmoso cómo todas las actividades que realizamos las hacemos de modo específicamente humano.

La técnica se pone en práctica con las manos, pero no se daría sin inteligencia que ordenara.

Ahora bien, la apreciación de la belleza comienza en los sentidos, pues las características de lo bello son: unidad, proporción y claridad. La unidad o integridad viene dada por la captación de la facultad sensible, de su objeto propio, respecto al cual es infalible. La proporción corresponde a la mencionada mesotés. Y la claridad se refiere a la patencia de lo bello, que en el sentido sería su capacidad de impresión, ya sea al oído o a la vista, que captan intuitivamente (de modo inmediato) y se deleitan en lo visto o escuchado.

La belleza en cuanto estética (dirigida a los sentidos) resulta relativa en cuanto a la proporción de la facultad y el objeto, amén de las disposiciones orgánicas (no se aprecia igual una pintura si se es daltónico que si se tiene la vista normal).

Los sentidos estéticos, vista y oído (capaces de captar lo bello) -- son el vehículo que permite el acercamiento sensible a lo infinito (belleza).

Por su espiritualidad, el hombre se puede relacionar con Dios desde lo sensible.

4.- En cuanto a los sentidos internos que completan el conocimiento-sensible externo, sólo puede hacer arte, un ser racional y libre. - El sentido común asocia y por ello la labor de sentidos externos es-completada y desde los sentidos internos se puede adiestrar a los externos en la apreciación de lo bello, por cuanto s^on más perfectos. Es en los sentidos internos donde se gesta la inspiración, la inteligencia se une con la imaginación (no inteligencia de orden concep-tual, sino del ámbito práctico) y es la regla del arte del artista. En este nivel está la imaginación creativa, se maneja el tiempo en -sus tres dimensiones; la experiencia que se refiere a lo pasado, el-proyecto a lo futuro y la sensación a lo presente. La riqueza del --tiempo da oportunidad a los artistas de expresarse pluralmente. La-imaginación permite la comunicación, la expresión mediante el lenguaje.

Por la cogitativa no sólo se establecen las relaciones de semejanza-y el esbozo de lo que será la obra de arte, pues en ella surgen los-valores proplamente humanos, no ya la mera conveniencia o inconveni-encia de algo; sino los valores morales, religiosos, estéticos, cul-turales, etc. Y dado que se relaciona con las tendencias de una mane-ra importante, puede entenderse que el artista ponga su afectividad-en la obra, que ponga amor en su trabajo para lograr al 'hijo de sus sueños inspirados' que se han hecho conscientes.

5.- El arte clásico y el arte moderno tienen razón, cada uno en cierto sentido, pues deben complementarse para proporcionar mayor mate-rial a los artistas contemporáneos y de generaciones futuras. El arte moderno sostiene que 'buscar proporción' es percibir, lo cual creo

que se ha mostrado ya; mientras que el arte clásico aporta que es -- 'ordenación', una virtud intelectual; y percibir es captar relaciones de semejanza, es ordenación, implica inteligencia y ejercicio -- sensorial.

6.- El artista produce al modo de la fisis, materia y forma se adecúan formando una unidad. Hablo de la 'vocación formal de la materia' que debe encontrar el artista en la materia que usa. El artista cuenta con materia preexistente, mas debe hacer que se adecúe --- con la forma que aducirá de ella, para que formen una unidad integral, al modo de la fisis de modo que ni sobre ni falte, de modo que parezca que no podía ser más que así. El elemento material es muy importante en el arte, el pintor juega con el color, la forma, el volumen, la perspectiva; el músico con los sonidos, la armonía, el ritmo y debe acomodarlos para que suenen y deleiten. No basta con tener una técnica, se necesita inspiración y la ordenación de las cualidades sensibles (materia del arte).

7.- El problema de la 'intuición poética' en su aspecto cognoscitivo o el 'inconsciente espiritual' de Maritain ya no parece ni tan -- inconsciente ni tan espiritual, ya que el sentido común es la conciencia sensible y la inspiración nace de la interrelación de los -- sentidos internos.

El conocimiento artístico no es abstracción, sino reflexión, es un volver a lo singular, la inteligencia no conoce directamente lo singular y los sentidos le ayudan en su tarea de concreción del esbozo general que pueda haber imaginado. El proceso se va completando con la intervención de todas las facultades cognoscitivas, pues el pensa

miento sólo engendra pensamientos, mas si se orienta a la acción, necesita de la imaginación y los restantes sentidos. Es sorprendente -- cómo se mantienen los descubrimientos filosóficos aristótelicos, -- pese que surgieron hace 25 siglos. Esto ocurre porque el Filósofo -- se dirigió a lo esencial, a las causas últimas, y nos permite reflexionar sobre realidades actuales con los principios perennes, es -- decir metafísicos.

Como el conocimiento del singular es indirecto, el artista se ve en necesidad de conocerlo por otra vía, mediante su arte, en el proceso sufre por dar a luz lo que es un destello, un proyecto, pues no congce a su producto hasta terminarlo.

El artista es un metafísico que no se guía por la inteligencia especulativa sino que intenta llegar a lo infinito, a lo bello, mediante su inteligencia práctica y sus sentidos además de su afectividad, se vuelca con todo su ser en la búsqueda del inifinito, de la trascendencia, y lo hace ejerciendo su arte.

El ejemplar o idea sensible con que cuenta, reúne a la labor de los sentidos y la razón. Por eso el arte deleita al hombre, es lo que hace disfrutar a todas las facultades en un ejercicio libre, sin discurso ni esfuerzo, en el que se aprecia la unidad radical del ser humano.

Si es lo formalmente característico de la belleza, el resplandor de la forma, entonces cobra más sentido lo que esperamos los cristianos: en la Resurrección tendremos cuerpos gloriosos semejantes al de Cristo, ¿ no se referirá esto, al resplandor de la forma?.

B I B L I O G R A F I A

- 1.- ARISTOTELES, DE ANIMA, ED. GREDOS, MADRID 1964
- 2.- ARISTOTELES, DE LA MEMORIA Y EL RECUERDO, ED. AGUILAR, MADRID 1978.
- 3.- ARISTOTELES, DEL SENTIDO Y LO SENSIBLE, ED. AGUILAR, MADRID - 1978.
- 4.- ARISTOTELES, ETICA NICOMAQUEA, Traducción de María Araujo y -- Julián Marias, INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS, MADRID 1970.
- 5.- ARISTOTELES, METAFISICA, ED. GREDOS, Traducción de Valentin -- García Yebra, MADRID 1982.
- 6.- ARISTOTELES, POETICA, ED. GREDOS, MADRID 1974.
- 7.- ASPE, VIRGINIA, EL ARTE COMO VIRTUD DEL ENTENDIMIENTO PRACTICO, UNIVERSIDAD PANAMERICANA, TESIS DE LICENCIATURA, MEXICO 1988.
- 8.- BECQUER, GUSTAVO A., OBRAS, TOMO 3, LIBRERIA DE FERNANDO FE, MADRID 1907.
- 9.- BIBLIA DE JERUSALEN, ED. DESCLEE DE BROUWER, BRUXELLES (BELGIUM) 1967.
- 10.- BRETON, ANDRE, MANIFIESTOS DEL SURREALISMO, ALIANZA EDITORIAL.
- 11.- CLAVELL, LUIS, GYORGY LUKACS; HISTORIA Y CONCIENCIA DE CLASE Y ESTETICA, ED. MAGISTERIO ESPAÑOL, MADRID 1975.
- 12.- DE BRUYNE, EDGAR, HISTORIA DE LA ESTETICA, LA EDITORIAL CATO - LICA, MADRID 1963.
- 13.- DE FINANCE, JOSEPH, EL CONOCIMIENTO DEL SER, BIBLIOTECA HISPANICA DE FILOSOFIA, ED. GREDOS, MADRID 1971.

- 14.- FABRO, CORNELIO, INTRODUCCION AL PROBLEMA DEL HOMBRE, EDICIONES RIALP, MADRID 1982.
- 15.- FABRO, CORNELIO, PERCEPCION Y PENSAMIENTO, EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, PAMPLONA 1978.
- 16.- GRAN ENCICLOPEDIA RIALP, TOMOS 11, 16 y 17, EDICIONES RIALP, MADRID 1980.
- 17.- GILSON, ETIENNE, ELEMENTOS DE FILOSOFIA CRISTIANA, EDICIONES-RIALP, MADRID 1969.
- 18.- GILSON, ETIENNE, INTRODUCTION AUX ARTS DU BEAU, BIBLIOTHEQUE-JEAN VRIN, PARIS 1963.
- 19.- GILSON, ETIENNE, PINTURA Y REALIDAD, ED. AGUILAR, MADRID 1961.
- 20.- JOLIVET, REGIS, TRATADO DE FILOSOFIA, VOL.3, METAFISICA, C. LOILE, BUENOS AIRES 1976.
- 21.- KANDINSKY, VASSILY, DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, 4a. ed., ED. PREMIA, PUEBLA, MEXICO 1985.
- 22.- KIERKEGAARD, SOREN, ESTUDIOS ESTETICOS, VOL.1 DIAPSALMATA O DEL EROTISMO MUSICAL, ED. GUADARRAMA, MADRID 1969.
- 23.- LABRADA, MA. ANTONIA, LA RACIONALIDAD EN LA CREACION ARTISTICA, ANUARIO FILOSOFICO DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ED. AUTORES CRISTIANOS, PAMPLONA, ESPAÑA.
- 24.- LLANO, CARLOS, EL CONOCIMIENTO DEL SINGULAR, PROMANUSCRITO.
- 25.- LLANO, CARLOS, SOBRE LA IDEA PRACTICA, PROMANUSCRITO.
- 26.- MARITAIN, JACQUES, ARTE Y POESIA, ED. CLUB DE LECTORES, BUENOS AIRES.
- 27.- MENUHIN/DAVIS, LA MUSICA DEL HOMBRE, ED. FONDO EDUCATIVO INTERAMERICANO 1981.

- 28.- MILLAN PUELLES, ANTONIO, FUNDAMENTOS DE FILOSOFIA, EDICIONES-
RIALP, MADRID 1978.
- 29.- MILLAN PUELLES, ANTONIO, LA ESTRUCTURA DE LA SUBJETIVIDAD, -
EDICIONES RIALP, MADRID 1967.
- 30.- NERUDA, PABLO, CIEN POEMAS DE AMOR Y UNA CANCION DESESPERADA.
EDITORA ZARCO, MEXICO 1974.
- 31.- POLO, LEONARDO, CURSO DE TEORIA DEL CONOCIMIENTO 1, EDICIONES
UNIVERSIDAD DE NAVARRA, PAMPLONA 1984.
- 32.- RIERA MATUTE, ANTONIO, LA ARTICULACION DEL CONOCIMIENTO SENSI-
BLE, EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, PAMPLONA 1970.
- 33.- SCHELLING, FRIEDRICH, LA RELACION DE LAS ARTES FIGURATIVAS -
CON LA NATURALEZA, ED. AGUILAR, BUENOS AIRES 1972.
- 34.- TOMAS DE AQUINO, COMENTARIO AL LIBRO DE ANIMA, ED. GREDOS, MA-
DRID 1964.
- 35.- TOMAS DE AQUINO, SUMA TEOLOGICA, TOMO III (2º), 3a. edición,
BIBLIOTECA DE AUTORES CRISTIANOS, MADRID 1964.
- 36.- TOMAS DE AQUINO, ADORO TE DEVOTE, HIMNO.
- 37.- SHAKESPEARE, WILLIAM, OBRAS ESCOGIDAS, TOMO 1, EDICIONES NAU-
TA, BARCELONA 1967.
- 38.- DR. MANSUR, MIGUEL, LA INTUICION POETICA EN MARITAIN, CONFE-
RENCIA EN LA UNIVERSIDAD PANAMERICANA, MEXICO 1986.
- 39.- DR. MANSUR, MIGUEL, SEMINARIO DE PROBLEMAS DE ESTETICA, UNI-
VERSIDAD PANAMERICANA, Apuntes Personales, 1987.
- 40.- DR. POLO, LEONARDO, CURSO DE ANTROPOLOGIA, UNIVERSIDAD PANAME-
RICANA, MEXICO 4 DE SEPTIEMBRE DE 1985.
- 41.- LIC. GUERRERO, LUIS, CURSO DE ETICA CONTEMPORANEA, UNIVERSI-
DAD PANAMERICANA, Apuntes Personales 1989.